

Esta pasta pertence ao Processo nº 01-03662/91, Vida
Funcional da Profa. Dra. Márcia Azevedo de Abreu, do
Departamento de Teoria Literária, do Instituto de Es
tudos da Linguagem



UNICAMP

INFORMAÇÃO

NUMERO
RUBRICA

Ao SIARQ para manter em arquivo a presente pasta, que contém comprovantes curriculares de Marcia Azevedo de Abreu - IEL, a qual acompanhou o trâmite do Proc.nº 01-P-3662/91 (Vida Funcional), em nome do interessado.

ARZ Gomes

ALDA REGINA ZARRO GOMES
Seção de Apoio Admin.
Secretaria Geral

09/8/96.

10º COLE



Jan Steen, *The Artist's Family*, The Hague, Mauritshuis

Leitura e Sociedade
Programação Oficial

10º COLE

Leitura e Sociedade

Campinas, 17 a 21 de julho de 1995
UNICAMP

1. Apresentação	3
2. Organização	5
3. 10º COLE - Programa Oficial	6
4. Encontros Internos - Programa.....	11
♦ 1. A Leitura em Confronto: diferentes línguas, diferentes práticas, um mesmo gesto	11
♦ 2. A Leitura nos Vestibulares	12
♦ 3. A Língua Portuguesa no Coração de uma Nova Escola	13
♦ 4. Aspectos das Relações entre o Ensino da Ciência, Leitura e Literatura	15
♦ 5. Aspectos Lingüísticos e Neurológicos do Desenvolvimento da Escrita	16
♦ 6. Concepção da Linguagem e a Formação do Professor de Língua Portuguesa	17
♦ 7. II Encontro de Educadores de Jovens e Adultos Trabalhadores	18
♦ 8. Encontro para a Promoção da Leitura	19
♦ 9. Educação Infantil e Leitura	20
♦ 10. Falar, Escrever, Ler e Pensar: a Formação do autor/ leitor em uma prática pedagógica cooperativa (Pedagogia Frenet)	22
♦ 11. Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil à Serviço da Promoção da Leitura	23
♦ 12. História das Práticas de Leitura	24
♦ 13. Jornal na Educação	25
♦ 14. Leitura e Escrita em Escolas Indígenas: domesticação x autonomia	27
♦ 15. Memória de Leitura	28
♦ 16. O Computador como Instrumento Pedagógico	30
♦ 17. O Perfil do Leitor Brasileiro e a Escola: uma análise discursiva	31
♦ 18. II Sebes - Seminário de Bibliotecas Escolares	33
♦ 19. Seminário sobre Leitura e Escrita em Psicanálise ..	34
♦ 20. I Fórum de Divulg. Profissional em Biblioteconomia ..	35
5. Painéis - Programa	37
6. Comunicações - Programa	49

Entre os dias 17 e 21 de julho de 1995, será realizado, na UNICAMP, o 10º COLE, com o tema *Leitura e Sociedade*, tema propositadamente amplo, pois é nosso interesse reunir diversas correntes de trabalho e linhas de pesquisas, de modo a permitir um amplo debate sobre a leitura e a escrita no Brasil. Importa discutir não só a leitura realizada na escola, mas também aquela praticada em outros contextos, visando refletir sobre os variados aspectos envolvidos em diferentes práticas de leitura. Sem negar o trabalho realizado nas escolas, é cada vez mais evidente que a leitura consagrada pela instituição escolar não é a única e, talvez, sequer a mais expressiva. São diversas as práticas de leitura que se realizam profissionalmente ou como entretenimento independentemente da escola.

Buscando discutir as mais diversas formas de leitura e os mais diferentes tipos de leitores, estamos reunindo instituições e especialistas do Brasil e do exterior que estão participando de modo direto do Congresso, realizando palestras e conferências ou organizando um Encontro Interno¹ relativo à área de conhecimento com que trabalha.

Deste modo, o 10º COLE pretende ser um espaço aglutinador de reflexões sobre o papel da leitura na realidade brasileira, criando uma oportunidade ímpar de promover o intercâmbio e a troca de experiências entre as mais diversas correntes de ensino e pesquisa. Além disso, cada participante tem um amplo leque de opções, com

¹ Os Encontros Internos funcionam como Grupos de Trabalho temático, com duração de três dias, reunindo pesquisadores, professores e estudantes interessados no aprofundamento da discussão de questões relativas à Leitura em diversos campos de conhecimento. Ao vincular-se a um dos grupos, o participante do Congresso deverá assistir a todas as atividades do encontro escolhido, dada a especificidade de cada evento. atividades diretamente relacionadas a sua área de interesse, vinculando-se simultaneamente ao COLE e a um dos Encontros Internos.

Ao final do Congresso, uma plenária discutirá os resultados a que chegarem os diferentes grupos, com o intuito de promover a fundamental troca de experiências, mas também visando pensar ações concretas que

incentivem a leitura e sensibilizem o poder público da necessidade de estabelecimento de diretrizes políticas calcadas no conhecimento das diferentes realidades em que se pratica o ato de ler. Espera-se, ainda, que, a partir das discussões realizadas no âmbito do Congresso, criem-se núcleos de estudo e pesquisa sobre leitura ou reforcem-se os trabalhos realizados pelos centros já atuantes.

O Congresso de Leitura do Brasil abriga também a I Feira de Leitura e Arte de Campinas, que, mais do que um lugar de exposição e venda de livros, é um espaço de divulgação e vivência cultural, com sessões de cinema e teatro, recitação de poesias e performances.

COMISSÃO ORGANIZADORA

Presidente de Honra:

João Wanderley Geraldi

Coordenação Geral:

Luis Percival Leme Britto (Presidente ALB)

Márcia Abreu (Vice - Presidente ALB) ✦

Secretaria:

Juracilda Veiga

Lilian Lopes Martins da Silva

Luciane Moreira de Oliveira

Valdir Heitor Barzotto

Tesouraria:

Wilmar da Rocha D'Angelis

Divulgação:

Angela Maria Bertho

Coordenação de Monitores:

Guilherme do Val Toledo Prado

Mabel Servidone

CONSELHO CIENTÍFICO DO 10 ° COLE

Presidente:

Ezequiel Theodoro da Silva (Presidente de Honra ALB)

Membros:

Hilário Fracalanza

Magda Soares

Marisa Philbert Lajolo

Nilma Gonçalves Lacerda

Raquel Salek-Fiad

Regina Zilberman



O REPÓRTER IMPENITENTE

Bruto Broca

O REPÓRTER IMPENITENTE

BRITO BROCA

O REPÓRTER IMPENITENTE

*Projeto original:
Alexandre Eulalio*

*Organizadora:
Márcia Abreu*

EDITORA DA
UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
UNICAMP

Reitor: José Martins Filho
Coordenador Geral da Universidade: André Villalobos
Conselho Editorial: Alfredo Miguel Ozorio de Almeida,
Antonio Carlos Bannwart, César Francisco Ciacco
(Presidente), Eduardo Guimarães, Geraldo Severo de
Souza Ávila, Hermógenes de Freitas Leitão Filho, Jayme
Antunes Maciel Júnior, Luiz Cesar Marques Filho, Paulo
José Samenho Moran
Diretor Executivo: Eduardo Guimarães

3

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA CENTRAL — UNICAMP

Broca, Brito
B681r O repórter impenitente / Brito Broca ; coordenação :
Alexandre Eulalio. — Campinas, SP : Editora da
UNICAMP, 1994.
(Coleção Repertórios)

1. Broca, Brito. 2. Literatura brasileira - História e crítica.
3. Ensaaios brasileiros. 4. Literatura - História e crítica.
I. Eulalio, Alexandre. II. Título.

20. CDD - B869
B869.4
809

ISBN 85-268-0322-0

Índices para catálogo sistemático:

1. Escritores brasileiros B869
2. Literatura brasileira : História e crítica B869
3. Ensaaios brasileiros B869.4
4. Literatura : História e crítica 809

Coleção Repertórios

Copyright © by André Broca Filho

Projeto Gráfico

Camila Cesarino Costa
Eliana Kestenbaum

Coordenação Editorial
Carmen Sílvia P. Teixeira

Editoração
Sandra Vieira Alves

Preparação de originais
Vania T. de Castro Torres

Revisão
Vilma Aparecida Albino

Editoração Eletrônica e Filmes
Hélvica Editorial Ltda.

1994

Editora da Unicamp
Caixa Postal 6074
Cidade Universitária — Barão Geraldo
CEP 13083-970 — Campinas — SP — Brasil
Tel.: (0192) 39.8412
Fax: (0192) 39.3157

SUMÁRIO

Este volume (Márcia Abreu)	9
I — Sobre Brito Broca	13
Onde anda o meu Rio de Janeiro? (<i>Revista da Semana</i> , s/d)	15
O que não se conta nas entrevistas (<i>Jornal de Letras</i> , s/d)	19
II — Brito Broca e a Vida Literária Brasileira	27
Visita de <i>Letras e Artes</i> a Agripino Grieco (<i>Letras e Artes</i> , 7/11/1948)	29
Roteiro literário do Rio de Janeiro (<i>Jornal de Letras</i> , out. de 1949)	35
Gilberto Amado e uma amizade brasileira de Balzac (<i>Letras e Artes</i> , 1/10/1950)	43
O livreiro Quaresma no comércio editorial brasileiro (<i>Letras e Artes</i> , 15/8/1951).....	47

Conversa sobre o Barroco (<i>Letras e Artes</i> , 9/12/1951)	50
Um ser de escândalo e de exceção (<i>A Gazeta</i> , 29/8/1952)	54
Encontro com Mauro Mota (<i>Letras e Artes</i> , 18/1/1953)	58
A revolução editorial de Monteiro Lobato (<i>Correio da Manhã</i> , 14/6/1958)	62
Desaparece uma velha figura da nossa vida editorial (<i>Têatro das Letras</i> , 15/10/1960)	67
Encontro com Monteiro Lobato (<i>A Gazeta</i> , 22/3/1947)	70
Lembrança de Monteiro Lobato (<i>A Gazeta</i> , 14/6/1958)	74
III — Brito Broca e a Vida Literária Latino-Americana	79
Ouvindo Francisco Romero (<i>Letras e Artes</i> , 16/2/1947)	81
Conversando com Ricardo Rojas (<i>O Pensamento da América</i> , 23/2/1947)	85
Encontro com Eduardo Mallea (<i>Letras e Artes</i> , 2/3/1947)	88
Encontro com Zavala Muniz (<i>Letras e Artes</i> , 9/3/1947)	92
Encontro com Benito Lynch (<i>Letras e Artes</i> , 16/3/1947)	96
Encontro com Roberto Giusti (<i>Letras e Artes</i> , 30/3/1947)	100
Martinez Estrada no Rio de Janeiro (<i>Letras e Artes</i> , 28/9/1947)	103
Rubén Darío e os seus amigos (<i>A Gazeta</i> , 18/4/1953).....	106

IV — Brito Broca e a Vida Literária Européia	111
Meia hora com Jean Cassou (<i>Letras e Artes</i> , 5/9/1948)	113
Os pontos de vista de Roger Caillois (<i>Letras e Artes</i> , 3/10/1948)	116
O hotel onde morreu Oscar Wilde (<i>Letras e Artes</i> , 7/11/1948)	119
Encontro com João Gaspar Simões (<i>Letras e Artes</i> , 14/11/1948)	123
Do <i>Diário</i> de Miguel Torga (<i>Letras e Artes</i> , 27/5/1951)	127
Um poeta cristão: Paul Claudel (<i>Correio da Manhã</i> , 15/5/1954)	129
Encontro com Francis Carco (<i>Letras e Artes</i> , s/d)	132
Os “Novos” da Espanha (<i>Letras e Artes</i> , 21/11/1948)	135
Conversa com Aquilino Ribeiro (<i>A Gazeta</i> , 28/6/1952)	138
Lembrança de Pío Baroja (<i>A Gazeta</i> , 6/12/1952)	143
Na casa de Miguel Torga (<i>Letras e Artes</i> , 5/12/1948)	146
Índice Onomástico.....	151

Este Volume

Dando continuidade ao projeto de Alexandre Eulalio de publicar as Obras Completas de Brito Broca, este volume reúne reportagens, crônicas e entrevistas publicadas no Rio de Janeiro entre 1946 e 1960. A seleção dos textos aqui publicados foi feita por Alexandre Eulalio, que compilou a obra dispersa de Brito Broca e começou sua organização em pastas, hoje depositadas no Centro de Documentação Alexandre Eulalio (CEDAE) — Unicamp. A pasta intitulada “O Repórter Impenitente” ainda não havia sido trabalhada por Eulalio, por ocasião de sua morte. Havia apenas recortes de jornais e fotocópias de artigos, desordenados, muitas vezes sem a indicação de local e data em que estes textos foram publicados.

Fez-se necessário, portanto, organizar este material que aparece aqui subdividido em quatro partes.* A primeira delas enfoca a figura do próprio Brito Broca, por meio de uma reportagem de Augusto Souza Meyer e de um depoimento do “repórter impenitente” sobre seu papel de entrevistador. Pelas mãos de Meyer, adentramos o mundo em que Brito Broca vivia, com seus amigos, seus bares preferidos, sua rotina de trabalho. Continuando nosso passeio por este mundo, encontramos um bem-humorado Brito Broca disposto a contar-nos os acertos e desacertos nos primeiros anos

* Agradeço a colaboração de Vânia R. P. Miranda, funcionária do Centro de Documentação Alexandre Eulalio, pelo rastreamento das indicações bibliográficas de alguns artigos.

de sua carreira de entrevistador, iniciada em 1927, quando estreou na *Gazeta de São Paulo*.

A segunda, terceira e quarta partes reúnem publicações sobre a “vida literária” brasileira, latino-americana e européia, ordenadas cronologicamente. Nestes artigos percebe-se o vasto campo de interesses de Brito Broca, que se dedica aos mais variados meandros da produção literária, percorrendo grandes e pequenas questões. Broca dedica-se, por exemplo, a vasculhar as relações entre Balzac e o brasileiro Pereira da Silva — que teria servido de inspiração para o escritor francês na composição de personagens — a partir de entrevista feita com Gilberto Amado, a descobrir vestígios dos últimos momentos da vida de Oscar Wilde num pequeno hotel em Paris. Mas não apenas grandes nomes interessavam ao impenitente repórter. Com o mesmo interesse, escreve sobre figuras hoje esquecidas, como Agripino Grieco ou sobre pequenos acontecimentos da vida intelectual brasileira, como defesas de teses no Colégio Pedro II, que oferecem matéria para apaixonadas discussões. Não lhe passam despercebidas também questões relativas à circulação de livros no Brasil, aqui representadas por cinco artigos sobre o editor Monteiro Lobato, sobre Pedro Quaresma e sobre Antônio J. Castilho, informando-nos sobre aspectos da publicação e venda, no Brasil, de livros eruditos e de pequenas brochuras populares.

Em relação aos temas latino-americanos discutidos por Brito Broca percebe-se o que se poderia chamar de “militância”. Cumpre-lhe chamar a atenção dos brasileiros para esta literatura. Segundo B. Broca “é nosso defeito irremovível não nos interessar pelos escritores e poetas do novo continente, com exceção dos americanos do norte”. Buscando sanar esta lacuna, são entrevistados críticos e escritores, e resenhados livros “infelizmente pouco conhecidos no Brasil”.

Não é só a grande variedade de autores e problemas abordados neste volume que pode atrair o leitor; a forma com que Brito Broca escreve traz novo interesse pela matéria. Ele tece narrativas que emolduram e, por vezes, atravessam as entrevistas. Descreve cenários, os caminhos que percorre até o local da entrevista, esmera-se em fornecer detalhes sobre a casa, as roupas, o estado de es-

pírito dos entrevistados. Sequer o próprio repórter é poupado, Broca comunica-nos suas ansiedades, expectativas, medos em relação às personalidades com quem se encontra. Aquilo que poderia ser uma entrevista seca e formal transforma-se numa agradável narração que nos instrui não só sobre o objeto da entrevista, da crônica, da resenha, mas também nos conta um pouco da vida nos meios literários carioca, latino-americano e europeu.

Márcia Abreu

Antologia Comemorativa pelo 10º COLE



HAQUIRA OSAKABE • EZEQUIEL THEODORO
DA SILVA • PAULO FREIRE • MAGDA BECKER
SOARES • LÍGIA CHIAPPINI MORAES LEITE •
ENI PULCINELLI ORLANDI • MIRIAM LEMLE •
SÍRIO POSSENTI • REGINA ZILBERMAN • MÁ-
RIO ALBERTO PERINI • MARISA LAJOLO •
MARY KATO • ELIANA YUNES • WALDA DE
ANDRADE ANTUNES • EDSON GABRIEL
GARCIA • ARY KUFLIK BENCLOWICZ • MOA-
CIR SCLiar • JOÃO WANDERLEY GERALDI
MÁRCIA ABREU (ORG.)



MERCADO
LETRAS

MÁRCIA ABREU (ORG.)

LEITURAS
NO BRASIL
Antologia Comemorativa
pelo 10^o COLE

Dos Anais dos COLEs



MERCADO
LETRAS

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
(CÂMARA BRASILEIRA DO LIVRO, SP, BRASIL)

Leituras no Brasil: antologia comemorativa pelo 10^o Cole / Márcia Abreu (organizadora). - Campinas, SP : Mercado de Letras, 1995.

ISBN 85-85725-09-5

1. Leituras - Brasil I. Abreu, Márcia

95-2615

CDD-469.0981

Índices para catálogo sistemático:

1. Brasil: Leitura 469.0981

Capa: Vande Rotta Gomide
Copidesque e Revisão: Maria Clarice Sampaio Villac

DIREITOS RESERVADOS PARA A LÍNGUA PORTUGUESA:

© MERCADO DE LETRAS
Rua Jorge Krug, 138
Telefax: (0192) 55 3806
CEP-13023-210
Campinas SP Brasil

Associação de Leitura do Brasil
Faculdade de Educação / Unicamp
Cidade Universitária "Zeleryno Vaz"
13081-970 - Campinas, SP Brasil
fone (0192) 39-4166

Proibida a reprodução desta obra
sem a autorização prévia dos editores.

SUMÁRIO

PREFÁCIO <i>Luis Percival Leme Britto e Márcia Abreu</i>	7
O MUNDO DA ESCRITA <i>Haqira Osakabe</i>	15
LEITURA OU "LEI-DURA"? <i>Ezequiel Theodoro da Silva</i>	23
A IMPORTÂNCIA DO ATO DE LER <i>Paulo Freire</i>	29
COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO: O ENSINO DA LEITURA <i>Magda Becker Soares</i> <i>Ligia Chiappini Moraes Leite</i> <i>Eni Pulcinelli Orlandi</i> <i>Miriam Lemle</i>	47 51 57 72
GRAMÁTICA E POLÍTICA <i>Sírio Possenti</i>	75
NATUREZA INTERDISCIPLINAR DA LEITURA E SUAS IMPLICAÇÕES NA METODOLOGIA DO ENSINO <i>Regina Zilberman</i> <i>Magda Becker Soares</i> <i>Mary Kato</i> <i>Mário Alberto Perini</i> <i>Marisa Lajolo</i>	83 87 98 106 113

DE LEITOR PARA LEITORES: POLÍTICAS PÚBLICAS E
PROGRAMAS DE INCENTIVO À LEITURA

<i>Regina Zilberman</i>	123
<i>Eliana Yunes</i>	129
<i>Walda de Andrade Antunes</i>	138
<i>Edson Gabriel Garcia</i>	147
<i>Ary Kuflik Benclowicz</i>	152

A FUNÇÃO EDUCATIVA DA LEITURA LITERÁRIA

<i>Moacyr Scliar</i>	161
----------------------	-----

A LEITURA EM MOMENTO DE CRISE SOCIAL

<i>João Wanderley Geraldi</i>	179
-------------------------------	-----

PREFÁCIO

Luis Percival Leme Britto e Márcia Abreu

O livro que agora apresentamos — uma antologia de pronunciamentos realizados nos nove primeiros Congressos de Leitura do Brasil — é, ao mesmo tempo, um documento do debate sobre a leitura realizado no Brasil nas últimas duas décadas e uma coleção de análises fundadoras de linhas de reflexão sobre a leitura e de ação pedagógica na área. Não é nossa intenção resenhar ou mesmo apresentar os artigos que se publicam: eles se bastam, tanto pelo conteúdo como por seus autores. Ao invés disso, colocando-nos na posição de sujeitos que se formaram neste período, trataremos de desenvolver algumas reflexões que decorrem deles.

Normalmente, entende-se por leitura o ato de percorrer com a vista o que está escrito, proferindo ou não. Ler seria, então, uma atividade essencialmente individual, que exigiria fundamentalmente a capacidade de decifrar um código. Desde esta perspectiva, pouco interessa a forma do texto, os conteúdos por ele veiculados e a própria ação intelectual do sujeito leitor.

Há aí um curioso paradoxo: se o ato de ler se resumisse ao processo de decodificação, descartaríamos a idéia de que a possibilidade de compreensão de textos escritos depende da convivência com uma organização textual e com um registro lingüístico específicos. A maior evidência está na grande quantidade de “analfabetos funcionais”, os quais, apesar de conhecerem o código, não são capazes de “ler”.¹

Este paradoxo tem sua explicação quando se observa com mais cuidado o funcionamento da escrita na sociedade contemporânea. O desenvolvimento das técnicas de representação da língua através da escrita, a invenção do livro e o desenvolvimento das técnicas de multiplicação do material gráfico, dentro de um processo histórico de construção e apropriação do saber, fizeram com que a escrita se tornasse um instrumento de múltiplas funções, indo desde a simples instrução por identificação até um discurso particular, cujo acesso supõe o domínio, pelo sujeito leitor, de habilidades específicas, independentes da capacidade de decodificação.

É interessante anotar que as acepções atuais de leitura não correspondem nem à origem da atividade nem ao sentido etimológico da palavra. *Leitura* tem a mesma origem de *eleger* e, originalmente, significava o ato de escolher um ponto sobre o qual dissertar ou uma história para narrar. O interessado maior da leitura, feita necessariamente em voz alta, era a audiência, sendo o leitor aquele que apresentava o texto. A escrita constituiu-se em relação com o desenvolvimento do comércio, com a intensificação das comunicações e com a personificação do direito. Entretanto, manteve, ao longo de séculos, uma depen-

¹ Ver, a este respeito, o texto de Mário Perini, aqui publicado: “Natureza Interdisciplinar da Leitura e suas Implicações na Metodologia do Ensino.

dência em relação à fala.² A dissociação das duas formas de expressão processou-se em tempos relativamente recentes, se considerarmos o momento da invenção da escrita. Ler e escrever constituíam atividades distintas, para as quais era necessário um aprendizado diferenciado. Por muito tempo não foram percebidas como atividades correlatas, aprendia-se a ler — sempre em voz alta — e, posteriormente, caso se julgasse necessário, aprendia-se a escrever.

A decifração das diferentes grafias tornava imperiosa a articulação vocal. A posterior multiplicação de textos escritos e impressos foi, gradualmente, favorecendo a leitura silenciosa e individual. Note-se a curiosa observação, feita por Paul Zumthor, de que somente no século XV, as bibliotecas abertas aos estudantes passaram a exigir de seus frequentadores a leitura silenciosa. A quantidade de indivíduos aptos a ler é outro aspecto de destaque. Se não faltaram tentativas de levar a classe dirigente ao mundo das letras, ainda no século XV muitos dos burgueses dirigentes de cidades não sabiam ler ou escrever. Mais um fato curioso: na Inglaterra, em 1433, foi proposto o voto secreto na eleição imperial, entretanto, foi necessária a contratação de secretários uma vez que vários grão-eleitores eram incapazes de ler.

Somente após a invenção da imprensa e da alfabetização de grandes segmentos da população urbana, a leitura passou a ter os sentidos que tem hoje. Podem-se, tentativamente, identificar três conjuntos básicos de elaboração e leitura de textos, presentes nas sociedades industriais modernas, cuja

² Para uma discussão aprofundada do desenvolvimento das práticas da escrita ver os trabalhos de Paul Zumthor, principalmente *A Letra e a Voz* (São Paulo, Companhia das Letras, 1993), em que nos baseamos para tecer as considerações abaixo. Ver também *A Ordem dos Livros*, de Roger Chartier (Brasília, Editora da UnB, 1994).

manipulação pressupõe níveis diferenciados de domínio do código: textos instrucionais ou de apoio mnemônico; textos de vulgarização / divulgação de valores e informações de senso comum (aí incluídas as relações pessoais) e alguns textos de entretenimento; e textos formais, de construção e registro de conhecimento elaborado e de literatura. Estes conjuntos diferenciam-se não só pela complexidade de estruturação textual, mas também pela atitude que demandam de seus receptores.

No primeiro nível, que raramente avança além da frase isolada, têm-se, entre outras, as formas de sinalização e identificação (placas de rua, banheiro, salas, nomes de lugares etc.), as listas (impressas ou manuscritas), informações de valores numéricos (informação de preço, dinheiro); é comum neste nível o uso de formas ideogramáticas.³ No segundo nível, estão os textos de trato cotidiano, como cartas, bilhetes, diários, folhetos informativos ou de divulgação, manuais de operação de aparelhos, propaganda e boa parte da literatura de entretenimento; caracterizam estes textos a apreensibilidade imediata de seu conteúdo e uma estrutura sintático-semântica colada na fala cotidiana, ainda que sem ser sua mera reprodução. Finalmente, no terceiro nível, incluem-se textos com sintaxe, léxico e universo referencial independentes da oralidade e dos valores do senso comum.

Deve-se sublinhar que em todos os níveis está pressuposta a ação interpretante por parte do sujeito leitor. A informação *chegadas internacionais*, em uma marquise de aeroporto, só será compreendida se o indivíduo souber o

3 Ver, a este respeito, o texto de Mary Kato, aqui publicado: "Natureza Interdisciplinar da Leitura e suas Implicações na Metodologia do Ensino".

que é um aeroporto, tiver noção de país, perceber que existem alas separadas para vôos domésticos e internacionais etc. A leitura de uma receita exige conhecimento de cozinha, ingredientes. A diferença está no tipo de exigência que se faz em cada caso: nos dois primeiros, ela é essencialmente a de conhecimentos da vida prática, adquiridos através da experiência imediata (e, por isso mesmo, crê-se que o ato de ler se limite à decodificação).

O processo de recepção de textos produzidos no interior de cada um dos níveis de elaboração textual acima elencados merece ser considerado. Um grande clássico da literatura erudita pode ser lido apenas com interesse no enredo; o leitor neste caso busca identificar-se com os personagens e saber o que acontece com eles na trama. Trata-se de uma leitura que não reconhece as possíveis sofisticacões lingüísticas e de estilo, não percebe o diálogo que este texto estabelece com outras produções literárias. Da mesma forma, a leitura de uma pequena novela, como as publicadas nas séries *Sabrina* ou *Júlia*, pode incidir sobre as recorrências estruturais da narrativa, estabelecer paralelos com outras produções do gênero, confrontá-las com textos da literatura erudita. Ou seja, a hierarquização de textos aqui apresentada depende não só de sua produção mas também de sua recepção. Finalmente, cabe a advertência de que a multiplicidade de formas da escrita corresponde à multiplicidade de situações, de modo que, mesmo no interior de cada nível há especializações.

O paradoxo a que aludimos é fruto do processo histórico de construção do mundo da escrita: a manutenção da escrita de primeiro e segundo níveis relaciona-se a formas de produção e consumo dentro da sociedade de classes. A alfabetização torna-se um imperativo do sistema à medida que o analfabeto

produz menos e consome menos, sendo um peso para a sociedade. De fato, ele mal participa do processo produtivo.

A alfabetização, ainda que massiva, não implica uma democratização da leitura e do acesso ao conhecimento. Ao contrário, para a grande massa, o mundo da escrita (e, portanto, do conhecimento formal e da experiência literária) continua interdito. Se em um momento anterior da história esta interdição se dava através de privilégios estatutários, agora se dá pela impossibilidade mesmo de entender — e não decodificar — os textos.

A percepção do funcionamento da escrita na sociedade contemporânea permite desfazer algumas falsas idéias sobre a prática da leitura.

A primeira é aquela que restringe o ato de ler ao processo de decodificação da seqüência gráfica. De fato, ler é um ato de inteligência de discursos elaborados em condições específicas. A capacidade da leitura está necessariamente articulada à existência de um repertório que permita a referência e a inteligência do texto e do domínio de um registro lingüístico particular. Por mais que domine o código, um indivíduo pouco compreenderá um texto cujos conteúdos e forma de organização não se articulem aos seus conhecimentos de mundo.

A segunda é aquela que vincula o ato de ler à leitura do livro. Desconsiderando o caráter vago do conceito de livro, anote-se que, do ponto de vista pragmático, um indivíduo pode viver confortavelmente, sendo bem-sucedido pessoal e profissionalmente sem nunca ler um livro sequer! A idéia de que *ler é bom* não passa de um chavão baseado no mito da grande leitura. Obviamente, não faz sentido julgar o va-

lor da leitura de uma placa de rua ou de uma receita de bolo; a leitura, nestes casos, se relaciona a um interesse específico e seu sentido está diretamente condicionado à atividade que o sujeito pretende fazer.

A terceira é a de que a população lê pouco. Desconsiderando as atividades de leitura correspondentes ao primeiro nível, é fácil constatar que existe toda uma prática de leitura de “textos populares”. Basta pensarmos no enorme sucesso editorial de séries como *Faroeste, Tex*, ou *Momentos Íntimos*. Ou ainda nas tiragens dos folhetos de cordel nordestino; a tipografia de José Bernardo da Silva imprimia 100.000 exemplares semanais na década de 40. Mais expressivos ainda parecem ser os dados relativos ao consumo de literatura espírita.⁴ Apesar de não haver dados oficiais, o *Anuário Espírita de 1994*, publicado pelo Instituto de Difusão Espírita de Araras, revela que Chico Xavier já publicou mais de 400 títulos — incluindo romances, novelas, poesias, textos de doutrina, psicografados — tendo vendido mais de 25.000.000 exemplares.

Parece-nos que o debate em torno da leitura e suas conseqüências pedagógicas e sociais fica prejudicado pelo desconhecimento das condições reais em que se dão os processos de leitura na sociedade. O discurso dominante da necessidade de promoção da leitura tem como subproduto a construção e legitimação de chavões e o investimento em atividades que pouco contribuem na democratização do saber e do poder. Se nos livrarmos destes equívocos e chavões talvez possamos contribuir efetivamente para a real democratização da leitura.

⁴ Ver a este respeito a tese de Eliana Moura, *Vida e Morte: o Homem no Labirinto da Eternidade*, UNICAMP, 1993.

PROJETO MEMÓRIA DE LEITURA

Profª. Drª. Marisa Philbert Lajolo
Profª. Drª. Márcia Azevedo de Abreu

PROJETO MEMÓRIA DE LEITURA

1. OBJETIVOS

Visando ao resgate, construção e registro de uma história da leitura enquanto prática social, e do livro brasileiro enquanto objeto em torno do qual tal prática se constrói e se desenvolve no Brasil, o projeto **MEMÓRIA DE LEITURA** propõe o esforço comum de pesquisadores de diferentes áreas e o envolvimento de diferentes instituições para levantamento e preservação de fontes e registros desta história.¹

Além do valor específico desta área de conhecimento, em franco desenvolvimento em diferentes centros universitários², seu desenvolvimento no Brasil é instrumento fundamental para a identificação e melhor formação profissional de parceiros e atores em jogo, no jogo de uma política cultural e educacional comprometida com a democratização da leitura como condição essencial para a qualificação do processo educacional como um todo e, a partir de tal qualificação, de melhora sensível na qualidade da cidadania a ser desfrutada na sociedade brasileira.

2. JUSTIFICATIVA

O projeto **MEMÓRIA DE LEITURA** justifica-se tanto pela centralidade da posição que a leitura (sua ausência, ou sua fragilidade) ocupa em discussões sobre a cultura contemporânea, desde instâncias responsáveis por políticas governamentais até análises sociológicas e antropológicas da pós modernidade, quanto pela contribuição de modulação e contextualização histórica que seus resultados darão às diferentes áreas do saber que, hoje, se ocupam da leitura

Sua importância e justificativa residem, assim, no papel fundamental que escrita e leitura, seus entornos, seus agentes e suas práticas desfrutam em pesquisas contemporâneas de história literária, de história social, de história das mentalidades e história do cotidiano.

¹ Já se encontra no Centro de Documentação Alexandre Eulálio (CEDAE) do Instituto de Estudos da Linguagem da UNICAMP - e acessível a interessados -, uma bibliografia parcial (435 títulos) relativa aos assuntos recobertos pelo projeto.

² Cf. DARNTON, Robert "A palavra impressa" in O beijo de Lamourette (mídia, cultura e revolução) SP. Companhia das Letras. 1990 p.109-174; DARNTON, Robert Edition et sédition (Univers de la littérature clandestine au XVIIIe siècle. Ed. Gallimard 1991. CHARTIER, R. A história cultural entre práticas e representações DIFEL, Lisboa, 1988; CHARTIER, A.M. + HÉBRARD, J. Discours sur la lecture (1880-1980) Service des Etudes et de la recherche Bibliothèque publique et d'information Centre Georges Pompidou.

Quando a natureza da leitura como ato cognitivo se erige em disciplina que atrai a atenção de diferentes especialistas; quando a história do livro se fortalece como disciplina em centros universitários de ponta; quando a Teoria Literária inclui privilegiadamente a recepção das obras; quando se multiplicam discussões sobre alfabetização, leitura escolar e literatura infanto-juvenil; quando proliferam obras que fazem da leitura e seus arredores tema, assunto e ambiente; e, sobretudo, quando o aprimoramento da leitura se erige em prioridade de inúmeros projetos institucionais em curso, bem como em reivindicação de vários segmentos sociais, o projeto MEMÓRIA DE LEITURA encontra sua justificativa e importância.

♦ *Coroa o relevo do projeto, finalmente, a necessidade de que a urgência da resposta à questão que se coloca para educadores brasileiros dos três graus do ensino o que fazer aqui e agora? não atrepele, não empane e tampouco confine ao esquecimento projetos e práticas que, em passado menos ou mais remoto, delinearam o papel dos livros, da leitura e da literatura na escola e na sociedade brasileiras.*

Pois os educadores de hoje, em seus projetos e perplexidades relativos à leitura escolar, têm atrás de si a longa tradição de outros educadores, cujas práticas não podem ser descartadas: a modernidade será tanto mais suicida quanto menos levar em conta, nos caminhos que traça para si, as marcas deixadas pelos que caminharam antes. O conhecimento deste passado permite atribuir sentido mais amplo à luta dos educadores que precederam a nossa geração, instituindo-os como interlocutores de práticas e falas de hoje.

Em sociedades modernas, a cidadania plena exige prática de leitura constante e abrangente, que se manifesta na vida política, nas relações de trabalho, na vida familiar e no lazer. Esta leitura que se realiza do lado de fora das paredes escolares articula-se de diferentes formas com a leitura que transcorre no espaço escolar e constitui-se em um dos produtos finais da aprendizagem de leitura desenvolvida na escola. Assim, é na complementaridade entre espaço escolar e espaço não escolar, que se entende o predomínio da escola como espaço privilegiado desta investigação.

Empenhado, portanto, a médio e a longo prazo no levantamento e preservação da memória do livro e da leitura brasileiros, o projeto MEMÓRIA DE LEITURA desdobra-se em cinco vertentes, respectivamente designadas MEMÓRIA DO LIVRO ESCOLAR, LEITORES NAS ENTRELINHAS, IMAGENS DE LEITURA, MEMÓRIA DE LETRAS, sob responsabilidade da Prof^a. Dr^a. Marisa Philbert Lajolo, e LEITURAS POPULARES, a cargo da Prof^a. Dr^a. Márcia Azevedo de Abreu.

3. MEMÓRIA DO LIVRO ESCOLAR

Vertente do projeto MEMÓRIA DA LEITURA, MEMÓRIA DO LIVRO ESCOLAR visa a identificação, resgate e estudo dos livros escolares que serviram de instrumento e apoio ao ensino e à aprendizagem de leitura (com especial atenção às cartilhas), bem como dos textos que, mesmo sem a mediação institucional, compunham o que se poderia chamar, na tradição escolar brasileira, de *estante das primeiras leituras*.

Material escolar e livros infantis mais antigos correm sérios riscos de desaparecimento: perdem-se em mudanças, são contrapeso na liquidação de bibliotecas particulares, têm condições precárias de conservação em bibliotecas escolares: espreita-os a todos o destino inglório de pasta de celulose.

Apesar de sua recente multiplicação, os estudos relativos ao livro didático brasileiro são ainda poucos, configurando-se a bibliografia como muito incipiente, posto que empenhada e militante: alguns estudos focalizam monograficamente certos autores e certas obras, outros esboçam reflexão mais geral sobre temas ligados a um conjunto de obras, outros ainda usam dos livros-texto como material para exemplificação de tendências políticas ou pedagógicas de períodos determinados. Trata-se, de modo geral, de estudos setorializados, fragmentários e parciais³.

Ao lado desta carência e assimetria, ressalta também, na bibliografia disponível, a precariedade das condições de pesquisa de que dispuseram seus autores, o que sublinha outro fator de importância do projeto MEMÓRIA DO LIVRO ESCOLAR que, ao lado da recolha e estudo deste acervo antigo, visa alojá-lo em local adequado para pesquisa (Centro de Documentação Alexandre Eulálio - CEDAE - IEL, UNICAMP) através da qual estes velhos textos poderão contar a história de seus leitores e de suas leituras⁴.

MEMÓRIA DO LIVRO ESCOLAR viabiliza também, a partir da concretude objetiva da pesquisa que propõe, contacto sistemático dos professores e pesquisadores universitários com educadores de primeiro e segundo graus e com futuros educadores, fazendo-os partilhar, de diferentes modos e em diferentes níveis, dos resultados da pesquisa e motivando-os a que se envolvam nela, uma vez que na dialética da memória e da experiência pode fortalecer-se o movimento de uma comunidade de educadores rumo à

³ Cf. UNICAMP. BIBLIOTECA CENTRAL. SERVIÇO DE INFORMAÇÃO SOBRE O LIVRO DIDÁTICO. O que sabemos sobre o livro didático: catálogo analítico. EDUNICAMP. 1989; Guia de leitura para alunos de 1º e 2º graus. Centro de pesquisas literárias. PUCRS. SP. Cortez; Brasília INEP. 1989; Alfabetização: catálogo de base de dados/ Clara Josefina P. Rizo [et al.] José Juvêncio Barbosa, coordenador. SP. FDE. 1990. v.1; i_d. /Carlos Artur Guerra... [et al.] SP. FDE. Diretoria Técnica. 1990.

⁴ Cf. Pictures and Stories from forgotten children's books. by Arnold Arnold. Bruno, TG. Le tour de la France par deux garçons. Paris/Berlin. 1877 (Ed. Centenáia), como sugestão de formas muito interessantes de re-edição "transculturada" de tais obras.

leitura, buscando reunir fragmentos do seu percurso, para escrever a história de sua própria viagem.

A partir da segunda metade do século XIX, a presença maciça do livro didático e infantil português no mercado brasileiro passa a ser objeto de acirradas polêmicas dos dois lados do Atlântico, polêmicas estas que parecem ter implicações institucionais e culturais de relevo⁵. Os anos vizinhos da proclamação da República assistiram a um extraordinário recrudescimento de discussões sobre educação, sendo alfabetização e difusão da leitura bandeira de todos os movimentos que então agitavam a cena política brasileira. No mesmo sentido, a modernização social e a crescente urbanização a partir da República são elementos que viabilizaram, naquela época, o fortalecimento da linha editorial didática e pára-didática, desde então sustentáculo do movimento editorial brasileiro⁶.

Por outro lado, o mesmo espaço que abrigar os livros antigos pode abrigar também objetos que dêem concretude à escola onde aqueles foram lidos, em práticas de leitura marcadas também por rituais e objetos muito específicos. Autobiografias como a de Pedro Nava (Baú de Ossos, 1972 é primeiro livro da série), ou romances de formação como Cazuza de Viriato Correia (1ª ed. 1938) são cheios de alusões a experiências escolares muito concretas: revivem neles quadros para tarefas de descrição a vista de uma gravura,⁷ orelhas de burro, alunos ajoelhados em grãos de milho, palmatória, parede esburacada para retirada do barro que secará a tinta das penas, festas com bandeirinhas e jarros de flores... objetos e episódios integrantes da prática cotidiana da escola brasileira e, por isso, texto e contexto que iluminam a escola de hoje.

Reavivando imagens de infância, encenando na fugacidade de uma página meia hora de exercícios de linguagem, reconduzindo à vida o sépia de ilustrações, estes livros e cartilhas documentarão através do esforço paciente da pesquisa, o cotidiano da escola antiga que, dialeticamente contida na escola de hoje, arrisca-se a perder seu contorno de prática humana e histórica, na rigidez dos estudos que a reduzem a legislações, teorias pedagógicas e políticas educacionais.

MEMÓRIA DO LIVRO ESCOLAR pretende, pois, a reunião deste material (já iniciada no CEDAE), com atenção especial a cartilhas, e a criação de condições para que os textos adquiram a densidade histórica que lhes dará sentido na prática diária da educação brasileira através de pesquisas que se desdobrarão nos passos abaixo indicados.

⁵ Cf relativamente a políticas e polêmicas sobre a língua portuguesa PINTO, Edith Pimentel. O Português do Brasil: textos críticos e teóricos: fontes para a teoria e história. RJ. Livraria Técnica e Científica; SP/EDUSP. 1981. 2 volumes.

⁶ Cf LAJOLO, M. Usos e abusos da literatura na escola (Bilac e a literatura escolar na República Velha). Porto Alegre. Editora Globo, 1982; RAZZINI, Márcia. Antologia Nacional (1895 - 1969) Museu Literário ou Doutrina? Dissertação de Mestrado apresentada ao IEL-UNICAMP, 1993, mimeo.

⁷ Cf instigante projeto que, a partir desta prática e do material escolar a ela destinado editado pela Cia Melhoramentos gerou o projeto do livro Lição de Casa organizado por Julieta Godoy Ladeira (L/R edições).

a) leitura e fichamento da bibliografia inicial e levantamento de alusões a textos didáticos, pára didáticos e infantis em livros de memória, crônicas de época, romances de e sobre a época (já parcialmente realizado);

b) identificação e ampliação de títulos que serão integrados ao fundo depositado no CEDAE ⁸;

c) levantamento do acervo existente em coleções particulares, museus, bibliotecas públicas e escolares como *Museu Pedagógico Caetano de Campos* (SP), *Biblioteca da Escola Pe. Anchieta* (SP), *Biblioteca Infantil Monteiro Lobato* (SP), *Biblioteca do Colégio Rio Branco* (SP), *Biblioteca do Colégio Mackenzie* (SP), *Biblioteca do Colégio Arquidiocesano* (SP), *Biblioteca do Colégio Sion* (SP), *Liceu Pasteur* (SP) *Biblioteca do Colégio Culto a Ciência* (Campinas), *Casa Mário Quintana* (Porto Alegre), *Biblioteca do Colégio Pedro II* (RJ), *Biblioteca Nacional* (RJ), Departamento de Cultura da Prefeitura de Campinas, Arquivo das editoras Melhoramentos, Garnier e Francisco Alves;

d) estudo e análise do contexto de tais textos através de d.1) levantamento e análise da legislação escolar, de programas escolares e matérias de revistas pedagógicas vigentes e em circulação na época recoberta pelos textos; d.2) levantamento e análise de pronunciamentos e documentos relativos à política de leitura, bem como da imagem da leitura - em particular da leitura escolar- presente na literatura *da* e *sobre* a época;

e) entrevistas com antigos professores;

f) entrevistas com intelectuais contemporâneos que, tendo iniciado sua vida escolar no começo do século, podem fornecer depoimentos importantes.

3.1 CRONOGRAMA

- 1º semestre: organização do material já recolhido (concluído)
- 2º semestre: coleta de dados novos (em andamento)
- 3º semestre: continuação da coleta de dados novos e análise preliminar do material
- 4º semestre: redação do texto final da pesquisa e do relatório.

⁸ Cf bibliografia relativa ao acervo já recolhido ao CEDAE.

4. LEITORES NAS ENTRELINHAS

Vertente do projeto MEMÓRIA DE LEITURA, LEITORES NAS ENTRELINHAS pretende analisar discursos que, sobre o texto, literário ou não, e sua leitura circulam a) na instituição escolar e b) em meios mais afastados das malhas centrais do aparelho cultural.

Autobiografias e memórias, por exemplo, são muito sugestivas pelo que documentam sobre práticas de leitura correntes entre indivíduos que mantêm familiaridade com a cultura letrada. O discurso escrito sobre o texto literário e sua leitura, no entanto, só raramente (e sempre de viés...) dá conta de práticas populares de leitura: memórias, (auto)biografias e diários costumam ser o coroamento de vidas dedicadas às letras, o que poucas vezes ocorre - salvo raras e machadianas exceções - com indivíduos de raízes populares⁹. Na mesma direção, relatórios, livros de tombo, catálogos de bibliotecas, recomendações integrantes de projetos educacionais, material de divulgação de coleções de literatura voltadas para o grande público, apresentação de material didático são fontes sugestivas, a partir das quais se podem construir imagens de texto, de leitura e de literatura que circulam entre formações sociais de diferentes graus de vizinhança com os núcleos mais centrais do sistema literário. (Para um tratamento mais detalhado da questão das práticas populares de leitura, ver a vertente LEITURAS POPULARES.)

Por hipótese, então, a análise de tais documentos pode patrocinar conhecimento mais profundo de determinado tipo de leitor - o leitor-educador - cujo discurso e cujas representações sobre leitura, acrescidos de sua crítica e de explicitação e discussão das teorias que os informam é essencial para a eficácia de projetos voltados para a formação de leitores mais críticos e exigentes, sobretudo daqueles que ocupam posições-chave na rede de instituições e práticas da leitura. É, pois, no estabelecimento destes perfis de leitor, que se podem encontrar os subsídios para projetos de leitura mais colados à realidade e à identidade de seus agentes, participantes e público-alvo.

Se num primeiro momento LEITORES NAS ENTRELINHAS debruça-se sobre materiais preexistentes ao projeto ou de existência independente dele¹⁰, parte considerável da pesquisa precisa fazer-se a partir de textos construídos e provocados para e por ela: depoimentos e entrevistas diretamente voltados para o registro dos conceitos e universos de leitura literária.

⁹ Como exceções, conferir BOSI, Eclea Cultura de massa e cultura popular: Leituras operárias. Petrópolis, Vozes, 1.ed 1972; FREIRE, Ana Maria Araújo Analfabetismo no Brasil (da ideologia da interdição...) SP. Cortez Ed. Brasília INEP.1989, ABREU, Márcia. Cordel Português / Folhetos Nordestinos: confrontos - um estudo histórico comparativo. Tese de Doutorado apresentada ao IEL - UNICAMP, 1993, (mimeo).

¹⁰ Cf. relatório apresentado por BRITO, Percival Leme de e LAJOLO, Marisa, relativo ao projeto de reorientação curricular da Secretaria Municipal da Educação de São Paulo, 1990.

Tais entrevistas e depoimentos, não obstante o prestígio de que gozam enquanto fonte de dados para pesquisas desta natureza, exigem grande cuidado de interpretação, a qual precisa ter sempre em conta o risco de serem postas as respostas fornecidas, montadas a partir da introjeção da resposta *desejável*, apre(e)ndida através da vivência (mesmo que mediada) de um determinado sistema de valores culturais.

Os riscos deste tipo de *deformação*, no entanto, são inevitáveis em qualquer situação de linguagem, onde os interlocutores negociam seus papéis e suas imagens recíprocas. São, por isso mesmo, riscos que mais se minimizam quanto mais consciência deles se tiver, o que precisa traduzir-se em refinada modulação do diálogo que os levanta, na máxima multiplicação das situações nas quais se recolhem os dados e no cruzamento dos dados obtidos através de entrevistas com dados obtidos através de textos mais (ou menos ?) controlados, produzidos a partir de outras situações.

Já se encontra depositada no CEDAE quantidade razoável de textos escritos e gravados (em fita e em vídeo) por professores de diferentes níveis de formação, produzidos em diferentes situações: respostas a questionários aplicados ao longo do desenvolvimento de diferentes projetos institucionais; textos produzidos a partir de participação voluntária em projetos de pesquisa universitária; questões espontaneamente dirigidas a especialistas no decorrer de congressos e simpósios; cartas a escritores e cartas pretextadas por artigos técnicos publicados em veículos de larga circulação.

Em meio a todo este material, o produzido na esteira de projetos institucionais parece ser o mais volumoso e inclui entrevistas com professores de primeiro e segundo graus das redes pública e particular de diferentes regiões do Brasil, respostas a questionários e avaliações que precederam ou sucederam (a) cursos de extensão e reciclagem ministrados em diferentes estados, relatórios de análise da proposta curricular feita pela Secretaria de Educação do Estado de São Paulo, e propostas encaminhadas à Secretaria de Educação do Município de São Paulo.

A primeira etapa de investigação deste material é o estabelecimento das categorias de análise mais adequadas para que os resultantes perfis de leitores incluam informações relativas a práticas de leitura (literárias e não literárias) relatadas, teorias de leitura e concepções de linguagem embutidas nesta prática, usos de clichês em circulação na área de ensino de linguagem, leitura e literatura, formação relatada no que respeita à leitura e literatura, grau de competência no uso da modalidade escrita (abstração, concatenação, coesão e domínio da norma culta), tornando-se possível o cruzamento dos dados levantados neste item com dados relativos a performance escrita de outras amostragens sócio-culturais.

Cruzando tais informações, o projeto pretende deter-se na investigação da amplitude do universo de leitura enquanto fator da prática de leitura de professores de diferentes categorias,¹¹ formados em diferentes sistemas de ensino, e envolvidos com diferentes graus de ensino, contrastando, por exemplo, quantidade e qualidade de leitura de professores formados em diferentes universidades, públicas e particulares, do ensino superior paulista;

¹¹ Cf tese de Doutorado de Alice Vieira (Faculdade de Educação, USP, 1988).

cotejando práticas de leitura relatadas por professores formados em curso diurno com as relatadas por professores formados em curso noturno; comparando representações de leitura de professores que lecionam da primeira à quarta série sendo P1 com as de professores que lecionam da primeira à quarta série sendo P3; ou as de professores que lecionam da quinta à oitava série com as de professores que lecionam no segundo grau; e de todas estas categorias e subcategorias com professores do ensino público não formados em Letras.

A forte marca docente impressa nas etapas acima descritas torna-se instrumentalmente significativa em outra etapa, quando, desdobrando a pesquisa, se cotejarem tais textos com outros, produzidos agora por sujeitos de formações culturais distintas do magistério, como alunos de cursos de pós-alfabetização promovidos por movimentos populares e/ou por empresas, trabalhadores, freqüentadores de cinemas, teatros e espaços públicos como shopping centers, filas de ônibus, parques e praças, transportes coletivos e praças esportivas. Em particular os usuários da estante de lazer da Biblioteca Central da UNICAMP poderão fornecer o contraponto necessário para uma maior dos resultados a que cheguem as investigações.

Modalidades mais recentes de estudos literários - nomeadamente a Estética da Recepção e a Sociologia da Literatura - vêm formulando a possibilidade de estudar-se a evanescente e volátil figura do leitor a partir de categorias internas ao texto, concebendo que este sempre constrói seu próprio leitor. Sobretudo em gêneros de destinação tão marcada como a Literatura infantil ou juvenil, a presença de um leitor virtual é bastante ostensiva e seu estudo torna-se instigante. No mesmo sentido, a atual e popularíssima prática escolar de incentivar a correspondência leitor/autor tanto diversifica o material disponível para o pesquisador, quanto facilita a operacionalização de tal pesquisa, tornando instigante o estudo comparativo entre leitores virtuais e leitores empíricos de uma mesma obra.

Registre-se que dentre o material relativo ao projeto MEMÓRIA DE LEITURA, o CEDAE do IEL guarda por volta de três mil e quinhentas cartas de alunos e professores, de diferentes estabelecimentos de ensino de diferentes regiões do país, dirigidas ao escritor Pedro Bandeira, autor de dezenas de obras que perfazem um total de mais de um milhão de livros vendidos.

A hipótese de que tal análise favoreça conhecimento maior do público a que se destina a Literatura infanto-juvenil, da qual a obra de Pedro Bandeira pode ser considerada modelar deixa como expectativa do resultado final do trabalho: a) caracterização sócio-etária dos remetentes das cartas b) caracterização da situação de sua produção c) caracterização da linguagem das cartas (uso de desvio da norma culta, variante(s) coloquial (l)(is), clichês d) caracterização temática das cartas e) cruzamento do perfil de leitor virtual da obra de Pedro Bandeira com o perfil do remetente das cartas, servindo o cruzamento de todas estas etapas para um conhecimento mais acurado de um importante tipo de prática de leitura e de um importante segmento do público leitor brasileiro ¹².

¹² Esta pesquisa vem sendo desenvolvida pelas graduandas em Letras Ilka Maria de Oliveira e Elaine Cristina de Paula, com financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

Ainda na perspectiva aberta pelos estudos de literatura centrados na recepção e na posição do leitor, e também na esteira de certas propostas da história do livro e da leitura, torna-se possível pesquisar outros aspectos da história dos leitores; através de escrutínio de outros objetos.

Inscribe-se bem nesta perspectiva de pesquisa, por exemplo, a história da leitura do romance brasileiro, ¹³ da qual, por hipótese, derivam-se categorias da crítica e da história literária como *romance feminino* para certos textos e *escritor para donzelas* para seus autores. O estudo específico de tais leitores - ou, melhor dizendo, leitoras? - definidos a partir de certos gêneros literários, ou de certas práticas de leituras pode desenvolver-se através de pesquisas que se fundam em análises voltadas, quer para os processos textuais de construção virtual dos leitores pretendidos, quer para o estudo de acervos e bibliotecas particulares ¹⁴.

4.1 CRONOGRAMA

- 1º semestre: organização do material já recolhido (concluído)
- 2º semestre: coleta de dados novos (em andamento)
- 3º semestre: continuação da coleta de dados novos e análise preliminar do material
- 4º semestre: redação do texto final da pesquisa e do relatório.

¹³ Denise Lubck, licenciada em Letras pelo IEL-UNICAMP, vem trabalhando neste sentido, analisando prefácios, apresentações, advertências ao leitor produzidos por escritores românticos brasileiros. Nestes textos, percebe-se o interesse dos autores em "dirigir" a leitura realizada por suas "leitoras" e em apresentar e discutir a posição da crítica em relação a sua obra. Uma das bolsas de aperfeiçoamento solicitadas pelo projeto destina-se a financiar este trabalho.

¹⁴ Cf. Projeto de Doutorado de Bárbara Heller: Leitura Feminina, em desenvolvimento no IEL sob a orientação da Prof^a. Marisa Lajolo.

5. IMAGENS DE LEITURA

Esta vertente do projeto MEMÓRIA DE LEITURA pretende o levantamento e estudo de imagens e representações de livros, de leitura, de escola e de literatura presentes na produção cultural brasileira, privilegiando-se em tal produção a documental escrita. Incluem-se nesta produção desde documentos legais como contratos de autores e livros de tombos de bibliotecas até o texto ficcional do romance, da poesia e do teatro, constituindo-se tal conjunto uma das fontes mais promissoras (posto que mais heterogênea e evanescente..) para o levantamento de uma história social da leitura no Brasil.

Parte substantiva desta produção já foi varrida por uma pesquisa inicial desenvolvida por mim e por Regina Zilberman e da qual resultou a publicação, em 1991, do livro A leitura rarefeita (SP. Brasiliense, 1991). Se a publicação do livro e sua recepção atestam a exequibilidade e oportunidade do projeto, o fato de ele deter-se em meados do século XIX aponta para a necessidade de seu prosseguimento, pesquisando, sobretudo, os dados encontráveis na produção escrita brasileira produzida a partir de final do século XIX; por outro lado, o interesse que os resultados da pesquisa já divulgados em publicações e congressos despertam em colegas de diferentes áreas e instituições sugere a importância e urgência de sua informatização: atualmente os dados se encontram em grandes fichários e em bibliografias que dificultam sobremaneira sua consulta e cruzamento e reduzem de forma significativa, sua acessibilidade.

Mas, ao lado de fontes escritas e orais, imagens de livros, de leitura e de escrita, de leitores, de escritores e de escola também se registram em outras modalidades culturais, que nem sempre fazem da palavra escrita seu veículo: da música popular aos quadrinhos, e do cinema à pintura, livros, leituras e leitores fazem parte das alusões e temas de inúmeras obras de arte que podem contribuir para a construção de uma história da leitura, fornecendo-lhe um contraponto por assim dizer menos endógeno, porque não (exclusivamente) verbal¹⁵.

Vertente menos desenvolvida do projeto MEMÓRIA DA LEITURA, a pesquisa das imagens de leitura fornecidas pela pintura e pela ilustração, se iniciará pela identificação e recolha de materiais já disponíveis no BANCO DE DADOS módulo pintura do Instituto Cultural Itaú, com o objetivo de ampliação, preparação e análise de tal material

5.1 CRONOGRAMA

- 1º semestre: organização do material já recolhido (concluído)
- 2º semestre: coleta de dados novos (em andamento)
- 3º semestre: continuação da coleta de dados novos e análise preliminar do material
- 4º semestre: redação do texto final da pesquisa e do relatório.

¹⁵ Pesquisa inicial no acervo fotográfico da Fundação Joaquim Nabuco (Re) já foi realizado graças a financiamento parcial do Instituto de Estudos da Linguagem - UNICAMP.

6. MEMÓRIA DE LETRAS

A vertente MEMÓRIA DE LETRAS inclui e privilegia, entre seus objetivos, a recuperação e registro da história dos cursos de Letras desde sua introdução no Brasil, acompanhando suas várias modalidades e desdobramentos. Resgate histórico extremamente importante, ele permitirá melhor compreensão da realidade atual dos cursos de Letras, além de patrocinar discussão mais fundamentada das funções possíveis para estes cursos numa sociedade como a brasileira de hoje, bem como fundamentará propostas que favoreçam o cumprimento de tais funções, constituindo, por assim dizer, o chão histórico através do qual adquirirem um sentido mais pleno, dados como os levantados pela COMISSÃO DE VESTIBULAR DA UNICAMP (CONVEST) e FUNDAÇÃO DE VESTIBULAR DA USP (FUVEST) relativamente aos candidatos e egressos dos cursos de Letras paulistas dos últimos anos.

Os cursos de Letras parecem atravessar uma crise série de identidade que se configura por sinais aparentemente contraditórios; ao mesmo tempo que se nota sua indiscriminada proliferação na rede particular, nota-se também insatisfação geral quanto aos seus currículos, profunda incompatibilidade entre as diferentes propostas para sua reformulação, a deterioração de sua clientela, a evasão discente, a ociosidade das vagas disponíveis, para só citar alguns fatores com os quais convive quem convive com os cursos de Letras.

Bastante vinculadas a esta situação, as deficiências do ensino de primeiro e segundo grau na área de Português são notórias, para não falar no resultado de concursos vestibulares e de ingresso ao Magistério oficial, onde o domínio da modalidade escrita culta e a familiaridade com as literaturas de expressão portuguesa deixam muito a desejar, conforme atestam ensaios, teses e artigos de jornal, unânimes todos na constatação da crise.

Esta espécie de equívoco que parece constituir o produto final dos cursos de Letras ¹⁶ é mais visível na graduação onde não só se concentra a maioria de seus docentes e discentes mas, sobretudo, onde o produto final se identifica com mais clareza: a habilitação para o magistério de línguas das quatro séries terminais do primeiro grau e das três do segundo.

A pós graduação em Letras, bem mais recente do que a graduação e ao menos aparentemente menos problemática também contribui para a percepção da crise da licenciatura. Na expectativa de grande número de alunos que a procuram, a pós graduação é vista como cumprindo função supletiva, isto é, de recuperação e superação dos problemas residuais da graduação. Mas tais expectativas são equivocadas: o compromisso da pós graduação é com a pesquisa e com o magistério de nível superior; a tais terminalidades, no entanto, contrapõe-se tanto a inexistência de mercado de trabalho para o pesquisador em Letras, quanto a precariedade da formação dos

¹⁶ Cf. LAJOLO, M. "No Jardim das Letras, o pomo da discórdia" Anais do Congresso da ANPOLL, RJ, 1988.

alunos graduados que, ao aportarem à pós graduação, têm sérias dificuldades para acompanhar cursos que se voltem rigorosamente para a pesquisa.

Não é de espantar, assim, a grande evasão da graduação e da pós graduação, os prazos dilatados de permanência nos programas de Mestrado e Doutorado e, não raras vezes, a irrelevância das dissertações e teses resultantes. Estas, só em casos bastante excepcionais, se integram em pesquisas coletivas que desenvolvam, regular e sistematicamente, uma determinada área do conhecimento ou, mais raramente ainda, problemas e hipóteses de natureza interdisciplinar¹⁷.

* Os cursos de Letras datam da criação das Faculdades de Filosofia e destinavam-se, aos tempos de sua criação, de um lado à formação de pesquisadores e estudiosos das Letras e de outro à formação de docentes para o curso secundário. Se na década de trinta deste século a profissionalização de pesquisadores e estudiosos da língua e da literatura era improvável, fica bastante marcada, nos seus primórdios, a articulação dos cursos de Letras com o magistério, mercado de trabalho naquela época promissor, uma vez que a partir dos anos 30 a rede de escolas públicas paulistas se estende e se solidifica.

Por absoluta carência de documentação, a comunidade universitária que atualmente constitui o núcleo de Letras das várias universidades brasileiras resente-se do desconhecimento de sua própria história, o que, mergulhando seu recente passado nas brumas da desmemória, torna difícil a análise do presente (sem perspectivas) e quase impossível qualquer prospecção futura.

Se o magistério continua a constituir o campo de trabalho efetivo mais comum para quem se forma em Letras, o fortalecimento e a ampla difusão de outros mídia, a ascensão da indústria editorial, a grande demanda de línguas estrangeiras e outros fatores configuram, no conjunto, relativa modernização da vida cultural brasileira que também precisa ser levada em conta na análise da crise contemporânea do ensino de Letras.

Com tais pressupostos, MEMÓRIA DE LETRAS tem, como primeira etapa, explicitação e análise dos desdobramentos sofridos por currículos, estruturas e habilitações desde a criação dos cursos de Letras, nos anos 30, até hoje. Se na instauração dos núcleos pioneiros, a organização diferenciada dos vários currículos talvez já correspondesse a divergências na concepção do objeto do curso (língua e literatura), a recuperação deste percurso de meio século de existência cruzando-o com os diferentes desdobramentos da sociedade brasileira é condição indispensável para a compreensão abrangente do perfil dos cursos contemporâneos a partir da qual se possam estabelecer projetos para sua inserção mais crítica e efetiva na sociedade brasileira contemporânea.

A recuperação deste percurso inicia-se com a coleta de depoimento dos pioneiros na criação e consolidação cursos de Letras no Brasil (alguns depoimentos, realizados ao longo de 1987 e 1988, foram recolhidos junto ao CEDAE no IEL, e incluem depoimentos de Antonio Cândido,

¹⁷ Cf LAJOLO, M. Teoria Literária: o que é, como se faz e para que serve no Brasil contemporâneo. (mimeo)

Antonio Soares Amora, Afranio Coutinho, Cleonice Bernardinelli, Guilhermino César e Aryon Rodrigues)¹⁸. Atualmente, a pesquisa se desenvolve na construção do contexto legal e institucional de tais testemunhos e depoimentos, para o que torna-se importante a pesquisa de currículos, regimentos e recomendações que, de 1934 a nossos dias, nortearam e vêm norteando os cursos de Letras brasileiros, registrando diferentes experiências atualmente em curso em diferentes universidades brasileiras.

6.1. CRONOGRAMA

- 1º semestre: organização do material já recolhido (concluído)
- 2º semestre: coleta de dados novos (em andamento)
- 3º semestre: continuação da coleta de dados novos, realização de entrevistas e análise preliminar do material
- 4º semestre: redação do texto final da pesquisa e do relatório.

¹⁸ Cf. CEDAE: Guia Geral e descrição sumária. Coordenação: Francisco Foot Hardman; col. Vânia Regina Personeni, Regina Aída Crespo. Campinas. UNICAMP: CEDAE/IEL. 1990.

7. LEITURAS POPULARES

7.1 INTRODUÇÃO

Vertente do projeto **MEMÓRIA DE LEITURA, LEITURAS POPULARES** visa identificar, resgatar conservar e analisar os livros lidos pelas classes populares brasileiras, a partir do século XVIII.

7.2 JUSTIFICATIVA

Publicações destinadas às classes populares nem sempre são conservadas em bibliotecas e arquivos públicos, não compartilhando dos procedimentos que permitem a preservação de textos da chamada literatura "erudita". Corre-se o risco, portanto, de perder a memória do que os setores populares leram, ao longo de séculos, no Brasil, quando não se corre o risco, ainda maior, de sequer conhecer os livros a que costuma ter acesso esta parcela da população.

Percebe-se o desconhecimento em relação ao interesse popular pela leitura em frases correntes, já convertidas em clichês, tipo "o povo não lê" ou "é preciso incentivar o hábito de leitura". O povo pode não ler aquilo que professores, intelectuais, críticos literários gostariam que ele lesse, ou seja, a literatura erudita, a chamada Grande Literatura. Apesar disso, lê, e muito, outro tipo de literatura, aquela conhecida como literatura popular, e como literatura de massa. Documentos sobre exportação de livros de Portugal para o Brasil, nos séculos XVIII e XIX, catálogos relativos à venda de livros no Rio de Janeiro e em São Paulo, no século XIX e início do XX, bem como as tiragens dos folhetos de cordel nordestino, fornecem alguns exemplos de que, ao contrário do que se diz freqüentemente, o povo lê sim, e muito.¹⁹

Apesar de os documentos e produções acima citados atestarem um volumoso consumo de literatura pelas camadas populares, as investigações a este respeito praticamente inexistem. Exceção feita ao trabalho de Ecléa Bosi sobre leituras operárias,²⁰ que enfoca especificamente o interesse e as práticas de leituras de um setor das classes subalternas, outros

19 Para uma melhor discussão relativa a esta documentação, confira-se texto de minha autoria intitulado "Leituras Populares", in: *Actas do 9º Congresso da Leitura do Brasil*, Campinas, julho de 1993.

20 BOSI, Ecléa. *Cultura de massa e cultura popular: leituras operárias*. Petrópolis, Vozes, 1ª ed, 1972.

estudos sobre livros e leituras no Brasil, apenas tangenciam a questão, enfatizando a circulação de livros "eruditos".²¹

7.3 OBJETIVOS

No estado incipiente em que este tipo de pesquisa se encontra, no Brasil, é necessário circunscrever o campo de investigação a períodos e regiões sobre os quais haja alguma documentação sistematizada. Assim, este projeto pretende socorrer-se, inicialmente, das seguintes fontes, a fim de identificar e resgatar os livros lidos pelas classes subalternas:

7.3.1. Pedidos de licença para o envio de material impresso de Portugal para o Brasil, entre 1769 e 1886, destinados à Real Mesa Censória, conservados em Lisboa, no Arquivo Nacional da Torre do Tombo.

*A Juventude de
Machado de Assis
mesa*

7.3.2. Catálogos publicitários publicados por editoras cariocas e paulistas no século XIX e início do XX, publicidade em jornais, listas de livros publicadas nas últimas páginas de obras editadas por estas casas. A Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro possui em seu acervo catálogos publicitários de livrarias como B. L. Garnier, Garraux, Universal Laemmert, Manuel da Silva Serva, Bernardo Xavier Pinto de Sousa, Paulicéia, Quaresma, Azevedo, que oferecem à venda obras populares.

*Arquivo Nacional
R. J.*

*Fichas no
Real Gabinete
Português de
Literatura e
outras bibli.*

7.3.3. Referências a práticas de leitura feitas por pessoas de raízes populares em obras de ficção, teatro, poesia.

7.3.4. Referências a leituras populares em trabalhos de folcloristas e em estudos acadêmicos sobre a chamada "literatura popular", dando especial ênfase àqueles que analisam a literatura de cordel nordestina. Há inúmeros estudos sobre esta produção, discutida nos mais variados aspectos. Apesar de não existirem trabalhos sobre a questão da leitura em si, há diversas referências a esta prática em entrevistas realizadas por acadêmicos com autores e consumidores de cordel.

7.3.5. Referências a práticas de leitura e de composição de textos em folhetos de cordel nordestinos - metalinguísticos/ metapoéticos.

7.3.6. Representações de leitura, apresentação de folhetos e desafios em ilustrações das capas de cordel e em xilogravuras feitas por artistas populares²².

²¹ Cf. DEL FIORENTINO, Teresinha A. *Prosa de Ficção em São Paulo, produção e consumo, 1900-1920*. São Paulo, HUCITEC, 1982; HALLEWELL, L. *Books in Brazil - a history of publishing trade*. Metwen, New York & London, The Scarecrow Press, 1982. LAJOLO, Marisa. *Do Mundo da Leitura para a Leitura do Mundo*, São Paulo, Editora Ática, 1993; LAJOLO, Marisa e ZILBERMAN, Regina. *A Leitura Rarefeita - livro e literatura no Brasil*, São Paulo, Brasiliense, 1991.

²² Renato Palumbo Dória, graduado em Artes pelo Instituto de Artes da UNICAMP, vem trabalhando com xilogravuras populares e com capas de literatura de cordel há dois anos. Uma das bolsas de Aperfeiçoamento solicitadas no projeto destina-se a financiar a continuação de sua pesquisa, que se

7.3.7. Referências bibliográficas - propagandas de romances, resenhas, etc - contidas em jornais sindicais do começo do século.

7.3.8. Pesquisa em editoras responsáveis pelas chamadas "publicações de massa", brochuras como Sabrina, Faroeste, buscando informações sobre circulação, cartas de leitores, etc.

Bibliotecas de
Indústria
Associação
Profissionais

7.4 CRONOGRAMA

Parte do material referido nos itens 1 e 2 já foi analisado em minha Tese de Doutorado *Cordel Português / Folhetos Nordestinos: confrontos - um estudo histórico-comparativo*. Tanto os pedidos de licença quanto as publicidades e catálogos de livrarias apresentam apenas listagens de títulos, sem que haja qualquer indicação quanto ao fato de serem ou não "populares". Assim, num primeiro momento, serão considerados apenas os títulos relativos à literatura de cordel portuguesa consumida no Brasil, pois sabe-se que estas publicações destinavam-se, prioritariamente, a setores não-eruditos.

Ainda buscando reconhecer os títulos que interessavam às classes populares, no primeiro estágio da pesquisa, será dada maior atenção a editoras especializadas em publicações populares como a Livraria do Povo (de Serafim José Alves), Livraria Quaresma, Editora Prelúdio e Editora Luzeiro.

Em um segundo momento do trabalho, será possível cruzar as informações obtidas através de outras fontes (itens 3, 4, 5 e 7) com as listagens acima referidas, tornando possível a identificação de outras obras populares mencionadas neste material.

Posteriormente ao levantamento, será possível efetuar um estudo analítico dos textos efetivamente lidos por pessoas afastadas dos núcleos mais centrais e mais valorizados do sistema literário.

Pretende-se, portanto, seguir o seguinte cronograma ao longo dos quatro semestres previstos para a realização do trabalho:

1º semestre: organização do material já recolhido e início da coleta de dados novos. Acompanhamento e orientação das pesquisas realizadas pelos alunos de Iniciação Científica e Aperfeiçoamento.

2º semestre: coleta de dados novos. Acompanhamento e orientação das pesquisas realizadas pelos alunos de Iniciação Científica e Aperfeiçoamento.

3º semestre: finalização da coleta de dados novos e análise preliminar do material.

4º semestre: redação do texto final da pesquisa e do relatório.

dedicará ao levantamento e análise de representações de leitura e apresentação de folhetos presentes em xilogravuras.

A investigação e análise dos itens acima elencados fornecerão sugestões, indicações, pistas, que permitirão rastrear o interesse popular pela leitura e nos levarão a conhecer, em parte, o que o povo lia no Brasil desde o século XVIII.

7.5 BIBLIOGRAFIA

- ALMEIDA, Mauro W. Barbosa de. *Folhetos (A Literatura de Cordel no Nordeste Brasileiro)*, Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de C. Sociais da F.F.L.C.H., São Paulo, USP, 1979.
- AMARAL, Amadeu. *Tradições Populares*, São Paulo, HUCITEC, 1982.
- AYALA, Maria Ignez Novais. *No Arranque do Grito*, São Paulo, Ática, 1988.
- BATISTA, Francisco das Chagas. *Cantadores e Poetas Populares*, Paraíba, Editor F.C. Baptistaa Irmão, 1929
- BOLLÈME, Geneviève. *Les Almanachs populaires aux XVII et XVIII siècles*, Paris, Mouton, 1969.
- BOSI, Ecléa. *Cultura de massa e cultura popular: leituras operárias*. Petrópolis, Vozes, 1ª ed, 1972.
- BURKE, Peter. *Popular Culture in Early Modern Europe*, New York, New York University Press, 1978.
- CANCLINI, Nestor. *As Culturas Populares no Capitalismo*, São Paulo, Ed. Brasiliense, 1983.
- CASCUDO, Luis da Câmara. *Os Cinco Livros do Povo*, João Pessoa, Ed Universitária/UFPb, 1979.
- CAVALCANTE, Rodolfo Coleho. "Como Fazer Versos", in: *Correio Popular*, Campinas, ago/1982.
- CHARTIER, Roger. *A História Cultural*, Lisboa/Rio de Janeiro, Bertrand/Difel, 1990.
- CORREIA, Marlene de Castro. "O Saber Poético da Literatura de Cordel", in: *Revista Cultura*, nº 3, Brasília, MEC, 1971, Ano I.
- COUTINHO FILHO, F. *Repentistas e Glosadores*, São Paulo, s/ed, 1937.
- _____. *Violas e Repentes*, Recife, s/ed, 1953.
- DEL FIORENTINO, Teresinha A. *Prosa de Ficção em São Paulo, produção e consumo, 1900-1920*. São Paulo, HUCITEC, 1982.
- HALLEWELL, L. *Books in Brazil - a history of publishing trade*, Metwen, New York & London, The Scarecrow Press, 1982.

- LAJOLO, Marisa e ZILBERMAN, Regina. *A Leitura Rarefeita - livro e literatura no Brasil*, São Paulo, Brasiliense, 1991.
- LAJOLO, Marisa. *Do Mundo da Leitura para a Leitura do Mundo*, São Paulo, Editora Ática, 1993.
- LESSA, Origenes, *A Voz dos Poetas*, Rio de Janeiro, FCRB, 1984.
- MIGNOLO, W.D. "La lengua, la letra, el territorio. (O la crisis de los estudios literarios coloniales), in: *Dispositio*, 28-29, 1986.
- "Literacy and colonization. The New World experience", in: *Hispanic Issues*, 4, R. Jara and N. Spadacini, (eds.), 1989.
- NISARD, Charles. *Histoire des Livres Populaires et de la Litterature du Colportage*, Paris, G.P.Maisonneuve & Larose, 1864, 2^a ed.
- SATRIANI, Luigi M. L. *Antropologia Cultural e Análise da Cultura Subalterna*, São Paulo, HUCITEC, 1986.
- SOUZA, Liêdo Maranhão de. *Classificação Popular da Literatura de Cordel*, Petrópolis, Ed. Vozes, 1976.
- TENGARRINHA, José. *A Novela e o Leitor Português - estudo de sociologia da leitura*, Lisboa, Prelo, 1973.
- TERRA, Ruth. *A Literatura de Folhetos nos Fundos Villa Lobos*, São Paulo, IEB/USP, 1981.
- *Memórias de Luta: primórdios da literatura de folhetos no nordeste (1893-1930)*, São Paulo, Global Editora, 1983.

8. EQUIPE EXECUTORA

- Marisa Philbert Lajolo (coordenadora). Doutora em Letras pela Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, da Universidade de São Paulo. Pós Doutorado pela John Carter Brown Library, Brown University, Providence. Pesquisadora do CNPq, bolsa de pesquisa individual, concedida a partir de agosto de 1993 - Processo 303251/87-5(RN)

- Márcia Azevedo de Abreu (pesquisadora). Doutora em Letras pelo Instituto de Estudos da Linguagem da UNICAMP. Ver, em anexo, Projeto de Pesquisa LEITURAS POPULARES.

8.1 BOLSAS PLEITEADAS

a. Individual

- Manutenção da vigência da bolsa de Pesquisa Individual de Marisa Philbert Lajolo.

- Uma bolsa de pesquisa individual para Márcia Azevedo de Abreu.

b. Por Quota:

- Uma quota de Apoio Técnico à Pesquisa:

Trabalho a ser desenvolvido pelo bolsista: a) seleção, organização e catalogação do material já existente; b) digitação de dados a serem arquivados em disquetes; c) eventuais serviços de secretaria.

- Duas quotas de Iniciação Científica

Trabalho a ser desenvolvido pelos bolsistas: a) coleta de novos dados, b) análise preliminar de dados que respondam a questões colocadas pelo projeto, c) realização de entrevistas.

- Duas quotas de Aperfeiçoamento.

Trabalho a ser desenvolvido pelos bolsistas: a) coleta de dados novos, b) análise do material, esperando-se uma reflexão aprofundada, compatível com o nível da bolsa, sobre b.1) a representação iconográfica de leitura e apresentação de folhetos em xilogravuras e b.2) a imagem de leitor presente nos prefácios escritos por autores do Romantismo brasileiro.

O projeto MEMÓRIA DE LEITURA conta com uma equipe de alunos e ex-alunos do curso de graduação em Letras e de graduação em Artes (UNICAMP), que vêm trabalhando há um ano, sem bolsa. Como já foi dito, pretende-se destinar as duas bolsas de aperfeiçoamento a Reanto Dória e Denise Lubck. Dentre os demais alunos que vêm trabalhando no projeto, serão selecionados os bolsistas que desenvolverão as pesquisas em nível de Iniciação Científica e Apoio Técnico. A indicação dos bolsistas será realizada durante o primeiro semestre de vigência do projeto (2º semestre de 94).

Além dessas cinco quotas de bolsas, o projeto necessitará de serviços de terceiros para agilizar a transcrição dos dados gravados em áudio e vídeo e serviços de xerox.

9. RECURSOS MATERIAIS

9.1 Material permanente - contrapartida da UNICAMP:

- Espaço físico:
 - salas para reuniões e cursos
 - dependências para depósito, recuperação e manutenção do acervo bibliográfico (muitas vezes raro e precioso), equipadas com ar condicionado, leitora de micro filme e ligação elétrica adequada
- Mobiliário:
 - Armários e estantes para arquivar os dados do projeto e para acomodação dos equipamentos solicitados ao CNPq
- Equipamentos eletrônicos:
 - Computadores e impressoras matriciais, disponíveis no Instituto de Estudos da Linguagem, para uso coletivo de professores, alunos e funcionários
 - Área no VAX
- Infra-estrutura administrativa:
 - Secretaria dotada de máquina elétrica e microcomputador
 - Funcionários especializados em documentação
 - Biblioteca especializada com livros e revistas específicos da área
 - Telefones

9.2 Solicitados ao CNPq - ORÇAMENTO DETALHADO

9.2.1 Capital (Desembolso Imediato)

a) Material Permanente importado pelo solicitante:

	US\$
AT 486 DX, 200 mega winchester, 16 mega memória RAM, 256 k de memória cache, 50 megahertz de clock, drives 5.1/4 e 3 1/2. HD, monitor superVGA colorido, CD-ROM.	8 000,00
Lap top 486 DX, winchester de 120 mega, 8 mega de memória RAM, 33 megaHertz de clock, 128 k de memória cache, drive de 3 1/2 HD, monitor de cristal líquido VGA.	3 500,00
Softwares: Dos 6.2	99,00
Windows 3.1	166,00
Word for Windows	295,00
Dicionários em CD	600,00
OCR 2.0 (Optical Character Recognition)	1500,00
Coreldraw	499,00
Banco de Dados	300,00
Scanner de mesa A4 com resolução de até 600 dpi	800,00
Impressora matricial com 18 pinos e 80 colunas	569,00
Impressora laser para 600 dpi	3 270,00
Data video	12190,00

b) Material permanente nacional adquirido pelo solicitante:

	US\$
Material bibliográfico livros raros, a serem integrados ao acervo do CEDAE livros técnicos nacionais e estrangeiros	3 000,00
Estabilizador de voltagem	92,00
Leitora de micro filme	1 101,00
Retroprojektor	1 450,00
Câmera de video tipo camcorder, VHS	1 741,00
Video cassete, VHS, com 4 cabeças	400,00
Tela de projeção (1.75 x 1.75)	135,00
3 mini gravadores	250,00
2 mesas (para micro computador e impressora)	140,00

9.2.2 Custeio

a) Material de consumo

	US\$
60 fitas cassete áudio 60 minutos	150,00
40 fitas de video T-120	100,00
20 caixas de disquetes, 3 1/2 HD	369,00
10 mil folhas de formulário contínuo	178,00
5 mil folhas papel sulfite A4	165,00
10 fitas de impressora matricial	50,00
3 frascos de tonner para impressora laser	744,00
03 caixas de transparências	30,00
material de escritório (caixas de arquivo, pastas de arquivo, envelopes de plástico tamanho ofício, etiquetas, etc.)	100,00
combustível	400,00

b) Serviços de Terceiros e Encargos

	US\$
160 horas de consultoria para treinamento na utilização de softwares e hardwares; criação do banco de dados; digitalização de textos e imagens.	4000,00
160 horas de trabalho de um câmera man e editor de vídeo	3200,00
Transcrição de fitas de áudio (80 horas)	1600,00
Transcrição de fitas de vídeo (40 horas)	800,00
Serviços de xerox (previsão de 3 mil cópias)	600,00
Correio correspondência nacional e internacional envio de publicações	500,00

10.3 CRONOGRAMA DE DESEMBOLSO

- DESEMBOLSO IMEDIATO:

- Material permanente importado e nacional

- DESEMBOLSO SEMESTRAL:

- Material de consumo
- Serviços de terceiros e encargos

2º SEMESTRE DE 1994	US\$
- Mat. perm. import	31 788,00
- Mat. perm. nac.	8 309,00
- Mat. consumo	571,50
- Serv. terceiros	2 675,00

SEMESTRALMENTE (A PARTIR DE 1995)	US\$
- Mat. de consumo	571,50
- Serv. terceiros	2 675,00

10.4 JUSTIFICATIVA DO PEDIDO DE EQUIPAMENTOS

Este projeto congrega o trabalho de duas pesquisadoras e de diversos alunos de graduação e pós-graduação do IEL/UNICAMP, que vêm se preocupando, há vários anos, com questões relativas à leitura e com a preservação da memória de diferentes práticas de leitura, em diferentes épocas, no Brasil.

Nestes anos de trabalho, cada um destes pesquisadores acumulou um acervo respeitável de dados que precisam ser organizados, catalogados e informatizados para que possam servir como um Banco de Dados sobre a Leitura no Brasil. A informatização deste material é urgente, a fim de possibilitar um tratamento ágil e completo dos dados e permitir o intercâmbio com outros pesquisadores da área. Justica-se, assim, o pedido de equipamento e material de consumo em informática. O Lap top será necessário pois parte significativa da pesquisa deverá ser feita em acervos localizados fora da UNICAMP.

O projeto pretende, ainda, a criação de um Banco de Dados que reúna imagens de livros, de leitura e de escrita presentes em pinturas e xilogravuras. Para tanto, faz-se necessária a aquisição de um scanner com software para importação e digitalização de imagens. Este material será útil também para a informatização de documentos raros como leis e decretos sobre circulação e importação de livros, por exemplo.

Uma parte do material já pesquisado encontra-se em microfimes e novos dados serão, muitas vezes, reproduzidos da mesma forma, o que requer uma leitora de microfimes à disposição do projeto.

O trabalho prevê, também, a realização de entrevistas com professores de 1º e 2º graus, com professores e ex-professores dos cursos de Letras, com autores de livros (didáticos, pára-didáticos, infantis, principalmente), o que torna necessária a existência de uma câmara de vídeo cassete VHS e de mini gravadores, bem como requer o assessoria de um câmara man, um editor de vídeo e de um especialista em transcrição de material de áudio e vídeo.

Para o bom andamento da pesquisa, é essencial a aquisição de livros técnicos nacionais e importados. Por se tratar de bibliografia recente e específica, as bibliotecas ao nosso alcance não suprirão nossas necessidades. Importa adquirir também acervos raros, que contenham material relativo a esta pesquisa, que passarão a integrar o patrimônio do CEDAE.

Como sub-produto do projeto prevê-se a realização de seminários, congressos e cursos, para os quais serão necessários recursos como data video, tela de projeção e retroprojektor.

Cumprе ressaltar que todo o material permanente solicitado ao CNPq será integrado ao patrimônio do IEL/UNICAMP, beneficiando futuras pesquisas.

**Cordéis Portugueses e Folhetos Nordestinos
em confronto**

Márcia Abreu

O objetivo deste estudo é confrontar duas produções culturais freqüentemente associadas: a literatura de cordel portuguesa e a literatura de folhetos do Nordeste do Brasil. A literatura de cordel portuguesa tem sido apresentada como fonte, origem ou matriz principal da literatura de folhetos produzida no Nordeste do Brasil. Apesar do equívoco da hipótese e da falta de estudos sistemáticos ou de análises comparativas que buscassem conferir tal pressuposto, avolumam-se os textos em que tal vinculação é sugerida ou afirmada, como se verá nas citações abaixo:

"Tem-se atribuído às 'folhas volantes' lusitanas a origem de nossa literatura de cordel. Diga-se de passagem, e antes de mais nada, que o próprio nome que consagrou entre nós também é usual em Portugal! (...) Estas 'folhas volantes' ou 'folhas soltas', decerto em impressão muito rudimentar ou precária, eram vendidas nas feiras, nas romarias, nas praças ou nas ruas; nelas registravam-se fatos históricos ou transcrevia-se igualmente poesia erudita. Gil Vicente, por exemplo, nela aparece. Divulgavam-se, por intermédio das folhas volantes, narrativas tradicionais, como a Imperatriz Porcina, Princesa Magalona, Carlos Magno. Tudo isso, evidentemente, e como seria natural, se trasladou, com o colono português, para o Brasil; nas naus colonizadoras, com os lavradores, os artífices, a gente do povo, veio naturalmente esta tradição de romanceiro, que se fixaria no Nordeste como literatura de cordel."¹

"Dessas duas tradições - a da literatura popular ibérica em prosa e verso e a prática dos poetas improvisadores itinerantes do Nordeste brasileiro - nasceu a literatura de cordel nordestina"²

"Sua origem remonta às folhas volantes e aos manuscritos portugueses que, desde os fins do século XVI, percorrem o Nordeste brasileiro. Não se conhece outro documento de igual importância no que concerne à investigação da permanência da literatura tradicional ibérica, as transformações por que passa na América e o desdobramento em narrativas novas, brasileiras."³

"Com sua origem ibérica incontestável, a poesia sertaneja do Nordeste adquire feição peculiar, adaptando, recriando (e também criando) novas formas, tão vivas ainda nos dias de hoje."⁴

"Curiosamente seria a vulgarização da imprensa que, nos meados e fins do século XIX, iria roubar muito do terreno explorado pela literatura de cordel [portuguesa], que nesta altura 'emigrou' para o Nordeste brasileiro onde as condições de vida eram ainda 'medievais'⁵

Este pequeno apanhado de citações deixa claro que os estudiosos desta literatura, tanto em Portugal como no Brasil, têm, freqüentemente, estabelecido um relação de dependência entre a produção nordestina e a lusitana. Alguns formulam a hipótese de maneira genérica, como Manuel Diégues Júnior, dizendo que "tem-se atribuído às folhas volantes lusitanas a origem da nossa literatura de cordel". Outros, mais categóricos, afirmam uma "origem ibérica" "incontestável", mas não dizem por quê. Todos concordam, entretanto, que o material português sofreu alterações em contato com a realidade brasileira: fala-se em "adaptação", "recriação", "transformações", "desdobramentos", fusão entre a "literatura popular ibérica" e a "prática dos poetas improvisadores", sem que jamais se tenha tentado um cotejo entre as duas condições de produção ou entre os textos efetivamente produzidos em Portugal e no Brasil.

Façamos isto. Vamos confrontar as duas literaturas, conhecer suas trajetórias históricas, comparar seus textos. Ao final deste estudo, ficará clara a impossibilidade da vinculação destas duas formas literárias e, então, poderemos discutir as motivações da teoria da vinculação da literatura de folhetos nordestina à literatura de cordel lusitana.

¹ DIÉGUES JÚNIOR, Manuel. "Ciclos Temáticos na Literatura de Cordel", in: *Literatura Popular em Verso*, Estudos, tomo I, Ministério da Educação e Cultura / Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro, 1973.

² SOUTO MAIOR, Mário. "Literatura Popular em Verso, Literatura Popular Nordestina, Literatura de cordel: uma introdução", in: *Literatura de cordel*, antologia, São Paulo, Global Editora, s/d.

³ LONDRES, Maria José F. *Cordel, do encantamento às histórias de luta*, São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1983.

⁴ KURY, Adriano da Gama. "Apresentação", in: *Poética Popular do Nordeste*, Sebastião Nunes Batista, Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1982.

⁵ SARAIVA, Arnaldo. *Literatura marginalizada*, Porto, Edições Árvore, 1980.

Antes de começarmos é preciso esclarecer uma questão terminológica. Apesar de, atualmente, utilizarmos o termo "literatura de cordel" para designar as duas produções, os autores e consumidores nordestinos nem sempre reconhecem tal nomenclatura. Desde o início desta produção, referiam-se a ela como "literatura de folhetos" ou, simplesmente, "folhetos". A expressão "literatura de cordel nordestina" passa a ser empregada pelos estudiosos a partir da década de 70, importando o termo português que, lá sim, é empregado popularmente. Na mesma época, influenciados pelo contato com os críticos, os poetas populares começam a utilizar tal denominação. Para evitar mais esta complicação, seguiremos a designação utilizada pelos primeiros poetas, referindo as composições nordestinas como "literatura de folhetos" e a portuguesa como "literatura de cordel".

Para entender a literatura de cordel portuguesa

A primeira e maior dificuldade que encontramos ao estudar a literatura de cordel portuguesa é defini-la. Tem-se tentado circunscrever esta produção a partir de características formais, temáticas, físicas (dimensão, número de páginas, tipo de impresso, etc.), sem muito sucesso.

A denominação "de cordel" prende-se ao fato de os folhetos serem expostos ao público pendurados em cordéis ou, como diz Nicolau Tolentino em "O Bilhar", "a cavalo num barbante":

"Todos os versos leu da Estátua Eqüestre
E todos os famosos entremezes
Que no Arsenal ao vago caminhante
Se vendem a cavalo num barbante"

As características físicas dos folhetos, aliadas à maneira de vendê-los, têm sido os atributos mais recorrentes ao se tentar uma definição. O trecho de Cardoso Marta, citado abaixo, é apenas um dos múltiplos exemplos deste tipo de conceituação:

"Quem durante o século XVIII, e mesmo no apontar do XIX, percorresse algumas das ruas e praças da baixa Lisboa, veria num que noutro esconso de velho casario medievo ou seiscentista, que a mão de um progresso muitas vezes mal entendido esborroou, um homem de capote de saragoça sem forro, calções remendosos a cair sobre a meia esgarçada, sorvido de faces, barba descuidada e raras farripas grisalhas espreitando sob o chapéu em bico de candeia. Servia-lhe de escabelo uma rima de cartapácios, velhos in-fólios carunchosos, maços de papéis amarrados, breviários; e, parede arriba, bifurcando-se em cordéis paralelos, folhetos de todo o feitio e assunto: autos e entremezes, relações de naufrágios, batalhas e monstros aparecidos, milagres, vidas de santos, novelas de cavalaria, livros de astrologia, de São Cipriano, de feitiçarias, testamentos, palestras de vizinhas, casos prodigiosos e castigos de céu, relações de festas e toiradas... Este homem é o papelista, e esta vasta literatura, aquela que nós hoje alcançamos cordel." ⁶

Os folhetos são conhecidos também como "literatura de cego" devido ao fato de estes terem tido, por muitos séculos, a exclusividade de sua venda, juntamente com breviários, livros de orações, jomais ou caixas de fósforos, dependendo da época que se queira abordar.

É, no mínimo, impreciso definir uma *modalidade literária* com base em locais e formas de venda, vendedores, dimensões tipográficas, ou seja, recorrendo-se apenas a elementos extrínsecos à obra, mesmo porque, muitas vezes, até esta definição mínima é traída pela realidade: por exemplo, foi editada no formato de cordel e vendida pelos mesmos papelistas, nos mesmos locais a "Biblioteca Internacional", que é uma "collecção de obras primas de todas as literaturas antigas e modernas", um conjunto de textos de Goethe, Camões, Zola, entre outros. Seriam estes autores de cordel? Existe também, nas mesmas condições, a "Collecção Doméstica", cujos folhetos trazem as mais diversas receitas culinárias.

Surge, portanto, a necessidade de elencar os temas a serem tratados nos folhetos que comporiam a literatura de cordel, como fez Cardoso Marta e muitos outros críticos. Mas as possibilidades são tantas, a lista torna-se tão extensa que termina por perder a finalidade.

⁶ apud. LIMA, Fernando de Castro Pires de. *Literatura de Cordel*, Separata do I vol das Actas do 1º Congresso de Etnografia e Folclore, (Braga, 1956), Lisboa, 1963.

Há ainda outros problemas que dificultam a conceituação do cordel português: o gênero e a forma. Não há qualquer constância em relação a estes aspectos: a literatura de cordel abarca autos, pequenas novelas, farsas, contos fantásticos, moralizantes, histórias, peças teatrais, hagiografias, sátiras, notícias ... além de poder ser escrita tanto em prosa quanto em verso. Albino Forjaz de Sampaio, em um estudo sobre o chamado "teatro de cordel" diz que este não é um gênero de teatro, é antes uma designação bibliográfica nascida do fato de os cegos ou papelistas exporem o material "pendente de um barbante pregado nas paredes ou nas portas"⁷. Volta-se, assim, à estaca zero, caracterizando o cordel, novamente, através de seus vendedores e modo de venda!

O autor que melhor percebe as dificuldades que envolvem uma definição de literatura de cordel é Arnaldo Saraiva⁸, que, além de apontar a insuficiência dos conceitos já elaborados, discute o perigo de se querer fazer coincidir o conceito de "cordel" com o de "literatura popular", como se tem feito, muitas vezes, em Portugal. O autor acredita que não se deve aceitar que toda literatura de cordel seja popular. Ele contrapõe à idéia de "popular", um novo conceito onde se encaixaria o cordel, o de "literatura marginal/izada", que seria aquela ignorada, esquecida, censurada, marginal/izada pelos poderes literários, culturais ou políticos por razões de linguagem ou de produção e circulação no mercado.

Parece-me que toda dificuldade reside no fato de não se querer assumir que não há, realmente, nada que unifique este material, a não ser a questão editorial. A chamada "literatura de cordel" é uma fórmula editorial⁹ que permitiu a divulgação de textos de origens e gêneros variados para amplos setores da população. Esta fórmula editorial não é uma criação portuguesa, já que encontram-se publicações similares em quase todos os países europeus - basta que se pense nos *chapbooks* ingleses, na *litterature de colportage* francesa, nos *pliegos sueltos* espanhóis, etc.¹⁰ McNall Burns, comentando o início da imprensa na Europa, faz algumas considerações sobre as atividades dos primeiros editores que auxiliam a compreensão do significado da literatura de cordel portuguesa e de similares europeus:

"(...) as primeiras casas editoras se interessavam muito mais em lançar livros religiosos e histórias populares do que em imprimir as obras da nova cultura (renascentista). Os opúsculos de devoção, os livros de ofícios da igreja, as obras dos teólogos e as coleções de lendas antigas constituíam o tipo de leitura que mais atrativos tinha para o público dessa época e eram, por isso, mais lucrativos para os impressores do que qualquer das obras profundas dos humanistas."¹¹

Os tipos de textos citados por Burns coincidem, em grande medida, com o repertório de textos publicados sob a forma de literatura de cordel em Portugal. Não se trata, portanto, de textos escritos visando uma publicação deste tipo e sim de uma preocupação editorial de encontrar, no conjunto dos textos existentes, aqueles que se adequariam à divulgação para grandes públicos. A publicação de textos populares - ou popularizados - nasce, praticamente, junto com o início da imprensa. A *História da Princesa Magalona*, um dos clássicos da literatura de cordel europeia, é um dos exemplos da rapidez com que a invenção da imprensa foi utilizada com a intenção de divulgar obras, anteriormente restritas a pequenos setores da população, para grandes conjuntos das "camadas populares". A versão atualmente conhecida desta história é de origem francesa tendo sido publicada pela primeira vez em 1492, enquanto o mais antigo texto que se conhece como tendo sido impresso com tipos móveis data de 1454 - trinta e poucos anos depois da invenção da imprensa, os tipógrafos já se dedicavam à divulgação de obras popularizadas.

Não se trata, portanto, de uma modalidade literária, de um gênero literário, e sim de um **gênero editorial**.¹² Talvez por isso as tentativas de definição tenham recaído com tanta ênfase sobre o aspecto material e sobre as formas de venda destas publicações. Os editores, sentindo o interesse de amplas camadas da população por tomar contato com conjuntos de textos em circulação no universo letrado, perceberam a possibilidade de comercialização deste material, desde que seu preço fosse acessível - daí a utilização de papel barato, a opção por um pequeno número de páginas, a venda nas ruas - e desde que o texto fosse adaptado para atender as necessidades de um público pouco familiarizado com o estilo e com a estruturação dos textos produzidos pela elite intelectual.

⁷ SAMPAIO, Albino Forjaz. *Teatro de Cordel*, s/l, s/ed, 1922.

⁸ SARAIVA, Arnaldo, *Literatura Marginal/izada - novos ensaios*, Porto, Edições Árvore, 1980.

⁹ Emprego o termo "fórmula editorial" no sentido de padrão editorial de configuração material das brochuras.

¹⁰ Sigo aqui as sugestões de Roger Chartier, "Textos e edições: a 'literatura de cordel'", in: *A história cultural*. O autor discute questões semelhantes, relativas à *litterature de colportage* francesa.

¹¹ McNall Burns, Edward. *História da Civilização Ocidental*, Porto Alegre, Editora Globo, 1981.

¹² Percebe-se, assim, a justeza da afirmação de Albino Forjaz de Sampaio quanto ao teatro de cordel, ao definir a expressão como uma "designação bibliográfica" e não como gênero teatral.

Com isto em mente, podemos pensar sobre a produção e circulação deste material em Portugal, a fim de que possamos identificar aquilo que foi *considerado* cordel ao longo dos cinco séculos de publicação destes livretos e estabelecer parâmetros de comparação com a literatura de folhetos nordestina.

Vejamos, ainda que resumidamente, o percurso histórico deste gênero editorial em terras lusas, a partir de documentos que se refiram a esta produção.

Um passeio pelos documentos

A primeira notícia que se tem sobre a literatura de cordel lusitana vincula-se ao nome de Gil Vicente, que publicou, sob esta forma, algumas de suas peças. Parece claro que a produção vicentina não se orientava, prioritariamente, para este tipo de publicação, visando, em primeira instância, a encenação na corte e em locais públicos - onde uma parcela mais ampla da população teria acesso aos Autos. Mesmo após a publicação da *Copilação de todas as obras de Gil Vicente*, em 1562, continuaram correndo em folhetos as histórias de Gil Vicente; algumas fielmente conservadas, outras alteradas ao longo das edições. Neste último caso incluem-se o *Dom Duardos*, que ainda no século XVIII era vendido como folha volante em versão modificada, e o *Pranto de Maria Parda* que também permaneceu por três séculos junto ao interesse do povo, vendido como literatura de cordel.

Além de Gil Vicente, grande parte dos autores que integraram a chamada "escola vicentina" foram considerados pela crítica como autores de cordel e pode-se tomá-los como marco inicial deste tipo de literatura em Portugal. Importa ressaltar que os estudos críticos concentraram-se na "escola", apesar de o cordel lusitano abranger muitos outros períodos e autores, como se verá adiante.

Dos autores da "escola de Gil Vicente", publicaram sob a forma de literatura de cordel, Baltasar Dias, Afonso Álvares e Ribeiro Chiado. O primeiro deles foi consagrado como um dos mais populares autores do que se chamou literatura de cordel, lido e apreciado ainda no século XX, tendo suas obras reimpressas tanto em Portugal quanto no Brasil. Uma vez que o objeto deste estudo não é a escola vicentina, comentaremos brevemente a obra de Baltasar Dias, por sua importância no interior da literatura de cordel.

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

"Dom João etc a quantos esta minha carta virem faço saber que Baltazar Dias cego da ilha da Madeira me disse por sua petição que ele tem feitas algumas obras assim em prosa como em metro as quais foram já vistas e aprovadas e algumas delas imprimidas segundo podemos ver por um público instrumento que perante mim apresentou e por quanto ele quer ora mandar imprimir as ditas obras que tem feitas e outras que espera de fazer por ser homem pobre e não ter outra indústria para viver por o carecimento de sua vista se não vender as ditas obras me pedia houvesse por bem de lhe fazer esmola dar-lhe privilégio para que pessoa alguma não possa imprimir nem vender suas obras sem sua licença com certa pena e visto tudo por mim hei por bem e mando que nenhum imprimidor imprima as obras do dito Baltazar Dias cego que ele fizer assim em metro como em prosa nem livro algum nem outra nenhuma pessoa as venda sem sua licença sob pena de quem o contrário fizer pagar 30 cruzados a metade para os cativos e a outra metade para quem o acusar e porém se ele fizer algumas obras que toquem em coisa de nossa santa fé não se imprimirão sem primeiro serem vistas e examinadas por mestre Pedro Margalho e sendo por ele vistas e achando que não fala em coisa que não se deva falar lhe passe disso sua certidão com a qual certidão hei por bem que se imprimam as tais obras e doutra maneira não. Notifico o assim a todos os corregedores juizes justiçaes oficiais e pessoas a que esta minha carta for mostrada e mando que assim se cumpra sem dúvida nem embargo algum. Dada em a cidade de Évora aos vinte dias de fevereiro. Henrique da Mota a fez ano do nascimento de nosso senhor Jesus Cristo 1537"¹³

¹³ Transcrição e adaptação à ortografia atual por mim realizadas a partir do manuscrito existente na Torre do Tombo, livro 23, folha 17, lido com o auxílio da bibliotecária Dra. Maria José Mexia.

Já em 1537 pode-se perceber a importância de Baltasar Dias que, mesmo sendo um "homem pobre", foi capaz de conseguir um parecer real sobre seu trabalho. Apesar de se conhecer apenas as edições das obras de Baltasar Dias feitas a partir de princípios do século XVII¹⁴, o documento revela que o autor já escrevia antes de 1537 ("ele tem feitas algumas obras assim em prosa como em metro as quais foram já vistas e aprovadas e algumas delas imprimidas") e submete o prosseguimento de sua atividade a uma censura prévia ("se ele fizer algumas obras que toquem em coisa de nossa santa fé não se imprimirão sem primeiro serem vistas e examinadas por mestre Pedro Margalho"). Percebe-se que, além da censura exercida pelo Santo Ofício, havia também uma censura "leiga" ligada ao poder real.

A Carta revela também lucratividade das vendas deste tipo de literatura e o problema da reedição e comercialização feitas sem o conhecimento do autor. Baltasar Dias procurou o rei buscando garantir seus *direitos autorais* e a exclusividade das vendas, suficientemente rendosas a ponto de permitir que ele vivesse com os recursos assim obtidos ("por ser homem pobre e não ter outra indústria para viver por o carecimento de sua vista se não vender as ditas obras").

O conjunto das informações presentes neste documento coloca alguns problemas para a história da leitura e do livro. Costumamos pensar que a alfabetização das camadas populares é fato recente - ocorrida no século XIX, senão no XX. Como é possível, então, que um homem pobre e cego pudesse viver da venda de seus textos, publicados no início do século XVI? Como é possível, também, pensar que um homem cego tenha escrito suas obras, no sentido moderno do termo? Ele deve ter contado com o auxílio de um copista ou de um anotador para quem pudesse ditar suas obras. A intervenção de uma pessoa letrada, não só no momento da produção como também no da recepção, pode, talvez, explicar o consumo popular destes textos, que podem ter sido comprados para que alguém os lesse para um grupo de analfabetos. Mas esta é uma discussão para outro momento.

A carta de privilégio de D. João III menciona a existência de obras "assim em prosa como em metro", mas chegaram aos dias atuais apenas oito textos, todos em verso. Dois deles são sátiras em quintilhas de sete sílabas, nos quais o autor critica a sociedade da época. Trata-se do *Conselhos para Bem Casar e da Malícia das Mulheres*. Conhecem-se também três romances: a *Tragédia do Marquês de Mântua*, o *Auto do Príncipe Claudiano* e a *História da Imperatriz Porcina*. Baltasar Dias é considerado o "nacionalizador dos romances europeus" por ter feito versões portuguesas destas histórias que corriam pela Europa e eram conhecidas em Portugal apenas nas variantes castelhanas e francesas. São histórias maravilhosas em que aparecem personagens da lenda medieval e do ciclo de Carlos Magno. Além das sátiras e romances, foram preservados três autos de inspiração religiosa: o do *Auto do Nascimento de Nosso Senhor Jesus Cristo*, o *Auto de Santa Catarina* e o *Auto de Santo Aleixo*.

Além da mentalidade medieval expressa nestes textos, o teatro de Baltasar Dias também segue padrões medievais em termos formais. Desprezando os ideais clássicos, usava o verso setessilábico tradicional, colocava em cena figuras bíblicas - como Nossa Senhora, Jesus, Anjos e Demônios - além de "tipos vicentinos" - como o escudeiros, alcoviteiras e judeus. Tempo e espaço obedecem apenas às necessidades da ação, não tendo qualquer pretensão de verossimilhança. Na *História da Imperatriz Porcina*, por exemplo, a ação se passa no palácio do Imperador Lodônio, numa floresta, na casa de um conde, numa ilha "que dentro do mar jazia", num navio e, finalmente, num castelo, tudo isso, aparentemente, num curto lapso de tempo. No *Auto de Santo Aleixo*, os acontecimentos ligados ao casamento de Aleixo e Sabina precipitam-se de uma forma que, para o leitor moderno, parece incoerente: assim que o casamento é acertado aparecem em cena os noivos, convidados, o Papa e seus cardeais que realizam a cerimônia, seguindo-se uma grande festa!

Baltasar Dias foi o grande autor popular desta literatura e o maior autor português a publicar sob a forma de folhetos de cordel. Outras obras de sucesso, assim publicadas, foram escritas fora de Portugal, tendo sido incorporadas à literatura de cordel através de traduções e adaptações. As obras do cego da ilha da Madeira parecem ter sido das poucas a serem compostas com vistas à publicação em folhetos de cordel. Mesmo assim, é possível perceber, através da análise de sua obra, que ele tinha razoável trânsito no interior da cultura erudita, pelas citações que faz, por exemplo, de Terêncio, Cícero ou Ovídio, além de ser familiarizado com a doutrina católica. Assim, Baltasar Dias pode ser entendido como um indivíduo "bicultural" - para usar uma expressão de Peter Burke¹⁵ - ou seja, participava da cultura popular mas tinha fortes contatos com o mundo da erudição, situação relativamente comum nos anos seiscentos em Portugal.

Nos séculos seguintes à "escola vicentina", a literatura de cordel portuguesa desenvolve-se e amplia-se grandemente. É extraordinário o número de títulos que surgem, abrangendo praticamente todos os temas e as mais variadas formas. Entretanto, enquanto proliferam os

¹⁴ Exceção feita ao exemplar de 1542 do *Auto do Príncipe Claudiano* encontrado em 1951 por Eugênio Asensio na Biblioteca Nacional de Madrid.

¹⁵ BURKE, *Cultura Popular na Idade Moderna*, São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

folhetos, ocorre exatamente o inverso com relação aos estudos sobre eles. Quando, no século XIX, na esteira do Romantismo, os intelectuais "descobriram o povo" - como diz Burke¹⁶ -, sua preocupação centrou-se, prioritariamente, no problema das origens. Era um povo distante - temporal e espacialmente - aquele que interessava; se há uma quantidade razoável de estudos sobre o século XVI, escasseiam trabalhos sobre a cultura popular nos séculos XVII, XVIII, XIX e, até mesmo, XX, apesar de, a certa altura, ter havido um ressurgimento do interesse pelas classes populares neste século.

Entretanto, a escassez de estudos sobre a literatura de cordel publicada entre os séculos XVII e XX não se deve à falta de produção de folhetos neste período. Analisando acervos portugueses¹⁷ percebemos que se conservaram quantidades razoáveis de textos e que há muito a ser discutido, apesar da inegável superioridade das produções oriundas do século XVI e princípio do XVII em termos da qualidade das obras aí produzidas e de sua permanência ao longo dos anos.

Do século XVII, restaram poucos textos. Os motivos desta escassez podem ter sido vários. É possível que tenha havido um pequeno número de produções lusitanas devido à anexação de Portugal ao reino de Espanha, o que teria favorecido uma supremacia das produções culturais espanholas sobre as portuguesas. Outro fator relevante pode ter sido a pressão da censura Inquisitorial, que se fortalece no período. Isto pode ter inibido alguns autores, impedido a publicação de originais "pouco virtuosos", ou pode ter levado à eliminação física de folhetos que não agradassem os censores.

Sabe-se que a Igreja exerceu um importante papel no combate à literatura e ao teatro populares. Deve-se lembrar que o teatro e a literatura misturam-se no mundo do cordel, uma vez que os textos das peças eram impressos em forma de folhetos e vendidos junto com a demais literatura de cordel. Cito a seguir um trecho da obra do Padre Mestre Balthazar Telles¹⁸ que exemplifica bem a atitude eclesiástica no século XVII no que se refere às representações populares:

"Já disse da guerra que sempre Lisboa moveo contra os comediantes, os quaes naquelle tempo, com representações indecentes profanavam a honestidade Portugueza. Haviam elles hum dia de sahir a primeyra vez com uma dança muy lascivia, bem conhecida entre os deshonestos, inventada pelo próprio demônio, que até com bailos engana os homens. Tinham os Comediantes lançado bando, e cõvocado todos os ociosos da cidade (que destes há infinitos em Lisboa) pera lhe hirem assistir àquella sua diabólica dança. Teve notícia disto o Padre Mestre Ignácio (...) Tinha aquelle dia concurrido infinita gente, pela causa que tenho dito, occupavam o pateo todo, os bancos das varãdas à roda, e os camarotes, aonde costumavam assistir os mais autorizados ouvintes; e tinham os comediantes chegado ao passo, em que no fim da comédia haviam de representar o entremês da dança. Ao princípio houve grande reboliço no auditório, quando ouviram a campainha, e mayor ainda quando apos ella vem entrar a bandeyra da doutrina arvorada, entre muytos minimos que vinham cantando, e rompendo caminho por entre o grande apertãm do povo; ao reboliço da gente se seguio mayor admiraçam quando souberam, e quando viram, que vinha na retaguarda o Padre Mestre Ignácio, cousa que nada menos esperavam em tal tempo, e em tal lugar e suspensos com a novidade do caso, hûs se espantavam outros estranhavam; (...) Tanto que o Padre Ignácio appareceo no alto d'aquelle teatro, e se virou pera o povo, se seguio logo hum admirável silêncio, e repentina suspensãm, em todo aquelle grãde auditório; até mesmo os comediantes, discpulos de Satanás, ficaram totalmente parados, à vista de tam novo espetaculo, largandolhe o campo, como vencidos, e subitamente assombrados das vozes, que lhe ouviam começando, Pelo Sinal da Sancta Cruz, etc. (...) Rematou-se o fim da doutrina, reprehendo o Padre com hum Espírito de Elias, aquella profana, e deshonesta aççam da infernal dança; e finalmente se sahio victorioso, deyxando vencido o inferno, confundidos os Comediantes, e compûgidos os ouvintes que tornaram da Comédia contritos, entrãdo nella distrahidos; achãdo a salvaçam, no lugar da perdiçam, e confessando todos, que mais tiveram que ver em hum só Padre Mestre Ignácio pregando, que em muytos Comediantes representando."

O relato da intervenção de Padre Mestre Ignácio revela aspectos importantes da cultura popular seiscentista. Percebe-se que as representações conseguiam atrair "infinita gente" lotando os pateos de comédia, ocupando todos os "bancos das varandas" e os "camarotes". Além disso, a expressão "os mais autorizados ouvintes" indica que estes pateos - local privilegiado das representações populares - eram freqüentados também por pessoas mais ricas e, porventura,

¹⁶ op. cit.

¹⁷ Biblioteca Nacional de Lisboa, Arquivos Nacionais / Torre do Tombo, Biblioteca da Ajuda, Fundação Calouste Gulbenkian.

¹⁸ Pe. M. Balthazar Telles. *Chronica da Companhia de Jesu*, apud BARATA, José Oliveira. "Entremez sobre o entremez", in: *Biblos*, nº 53, Coimbra, Universidade de Coimbra, 1977.

mais cultas, o que nos permite concluir que o fosso entre a cultura popular e a erudita ainda não era muito largo e intransponível. Nota-se também a enorme influência e poder da Igreja, capaz de conseguir "admirável silêncio e repentina suspensão em todo aquele grande auditório", transformando a alegria e reboição em contrição e culpa. Fica claro ainda o empenho dos religiosos em coibir apresentações populares, consideradas "indecentes", "profanadoras", "lascivas", "desonestas", "inventadas pelo próprio demônio", fruto e estimuladoras da "ociosidade". Atitudes como a de Padre Ignácio talvez ajudem a explicar por que menos de 1% do total de folhetos arrolados nos acervos portugueses anteriormente citados pertença ao século XVII.

Parecem ter tido algum sucesso junto ao público o *Auto do Fidalgo Aprendiz*, as *Trovas da Menina Formosa* e o *Tratado dos Passos que se andam na Quaresma*, que eram vendidos pelos cegos papelistas no início do século XVIII e depois parecem ter desaparecido, pois não constam das listas de folhetos vendidos pelos cegos nos anos seguintes nem fazem parte dos acervos contemporâneos de literatura de cordel. Um outro poeta seiscentista conseguiu fama ao longo do século XVIII, Francisco Lopes, autor do *Auto e Colóquio do Nascimento de Christo*, publicado pela primeira vez em 1646 e de *Santo Antônio de Lisboa*, de 1610, ambos diversas vezes reeditados. Nos anos seiscentos, a produção parece ter sido pequena, mas os autores que continuaram a ser editados nos séculos seguintes, são, de alguma forma, membros da elite, econômica ou cultural, leiga ou religiosa - Dom Francisco Manuel de Melo, Frei Antonio da Estrela e Frei Rodrigues de Deus.

No século XVIII assiste-se a um reflorescimento desta literatura. A produção é vastíssima, o movimento editorial é imenso para os recursos do tempo. A análise dos acervos aponta neste sentido, uma vez que 78% dos folhetos arrolados são do século XVIII.¹⁹ Os dados indicam que nos anos setecentos houve um extraordinário crescimento das publicações, que incluem originais do período, traduções de textos europeus e reedições dos séculos anteriores - responsáveis por grande parte deste montante. Verifica-se uma explosão editorial, quando sessenta e sete impressores e tipógrafos dedicavam-se à publicação de peças de teatro de cordel, além dos que publicavam outros gêneros de folhetos:

"Mas não se julgue que por ser literatura barata só impressores ou oficinas sem pergaminhos jogavam tinta sobre o seu papel ordinário que depois devia ser traduzido em sólidos patacos. Não. Imprimia-as Antônio Rodrigues Galhardo, e esse dizia-se 'Impressor do Eminentíssimo Senhor Cardeal Patriarca e da Real Mesa Censória'; imprimia-as Pedro Ferreira, e esse orgulhava-se de ser o 'Impressor da Augustíssima Rainha N.S.' " ²⁰

Grande parte das publicações são peças teatrais, mas é importante destacar que, neste momento, são traduzidos para o português os romances tradicionais - *História da Donzela Teodora* (1712), *História do Imperador Carlos Magno* (1728), *Princesa Magalona* (1732), *História de Roberto do Diabo* (1732) - anteriormente lidos em edições castelhanas e francesas. Neste século, as traduções desempenharam um papel importante no mundo do cordel: a maior parte das obras preferidas pelo público foram escritas fora de Portugal, como é o caso dos textos acima ou, por exemplo, das comédias *Esgaranelo, ou o Casamento por Força*, uma imitação de Molière que contou com dez edições lusitanas ou o *Capitão Belizário* - traduzido por Nicolau Luis a partir de um original italiano - variadas vezes publicado nos séculos XVIII e XIX. Comeille, Molière, Voltaire, Goldoni, Metastásio foram traduzidos e adaptados à sociedade. Muitas vezes não se trata de simples tradução de obra estrangeira e sim de uma adaptação ao "gosto português". Por exemplo, no folheto *Mais vale amor do que hum reyno Opera Demofonte em Trácia* há a seguinte explicação:

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

Além das traduções, há, no século XVIII e início do XIX, uma ampliação no leque de assuntos abordados por autores lusitanos, alargando a temática cordelística em Portugal. Produziram-se textos sobre todo e qualquer assunto desde relatos sobre acontecimentos sociais - casamentos, aniversários, mortes - até glosas a provérbios, passando pela descrição de cidades, narrativas históricas ou religiosas.

¹⁹ Aproximadamente 20% pertencem ao século XIX e menos de 1% ao século XX. A ausência de textos do século XX não significa a inexistência de produções em Portugal neste período, apenas os folhetos não foram incluídos nos acervos. Sabe-se que no Porto, foram editadas muitas obras de cordel na coleção Livraria do Povo, assim como, em Lisboa, a Livraria Barateira editou folhetos até meados do século XX e os vende até o presente.

²⁰ op. cit. nota 7.

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

"advogados como Fernando Antônio Vermuel e José Antonio Cardoso de Castro; professores como José Joaquim Bordalo, Leonardo José Pimenta, e Manuel Rodrigues Maia; padres como Rodrigo Antonio de Almeida e José Manuel Penalvo; militares como D. Gastão Fausto da Câmara Coutinho, que era capitão de fragata, ou como José Máximo Pinto da Fonseca Rangel, que era major; médicos como Nuno José Columbina; funcionários públicos como José Caetano de Figueiredo ou Francisco de Paula Ferreira da Costa (...). Francisco Luis Ameno, que usava o nome de Fernando Lucas Alvim, tinha uma excelente tipografia. Luis Inácio Henriques e Pedro Antônio ou Pedro Antônio Pereira, conhecido popularmente pelo Pedrinho eram actores. Ricardo José Fortuna era ponto de teatro. Antonio José de Paula era também actor, 'primeiro actor absoluto da Companhia Nacional do Teatro de S. Carlos' " ²¹

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

O público a que se destinavam as obras de cordel portuguesas nos anos oitocentos também não era basicamente popular. É certo que lavadeiras, carregadores, moleques de rua juntavam-se em torno dos cegos para ouvir suas histórias e adquirir folhetos, mas Manuel de Figueiredo²² dá notícia de um público bastante diferente para as obras de cordel, no texto abaixo:

"Annos há que no sitio de Panças um camarista de sua majestade, que me honra, me ama, e até me estima, me deu dous poemas, que el-rei nosso senhor lhe mandára ler para ouvir o que lhe pareciam, pois desejava ver no seu theatro uma 'boa tragédia': querendo que eu entretivesse com elles aquela tarde, e que lhos entregasse á noute com o meu voto, porque elle só no dia seguinte podia lel-os. (...) Abro e vejo dous impressos, que nem brochura eram! Um dia *Belisario* e outro *Zaire*, ambos escriptos em verso: metto este na algibeira (era muito meu conhecido!) e com alvoroço entrei a ler o outro (...).

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

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

(...) Passados tempos, visitanto a senhora Cecilia Rosa, a achei vestindo-se para ir ao ensaio; e falando-se em assumptos de theatro, me disse que se punha na scena o *Belisario*, vertido pelo mesmo poeta que traduzira em portuguez a comédia castelhana *Reynar despues de morir*, que tempos antes me havia emprestado para ler.

A poucos dias vejo toda Lisboa fanatica com o *Belisario*. passei diferentes noutes pelas ruas visinhas do theatro entulhadas de seges; ia meu caminho, olhando para ellas a rir. 'Vossê já viu este *Belisario*?' vinham uns. 'Vossê ha de ir comigo ver o *Belisario*' diziam outros. De uma vez que o li me arrependo eu; é o que por fim dizia a todos. (...)

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

Passados tempos, a aragem que teve o theatro de Belem, por se conservar fechado o da cidade, e por entrar n'aquelle um empresario habil, fizeram que não

²¹ idem, ibidem.

²² Manuel de Figueiredo, *Obras Posthumas*, tomo II. apud SILVA, Inocência F. da *Dicionário Bibliográfico Português*.

só d'ella concorressem gentes, mas que ainda a grandeza, ou por divertir-se, ou por favorecer aquelles miseraveis, que todo o anno a entretinham, se dignasse de assistir aos seus beneficios.

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

Manuel de Figueiredo fala da comédia *O Capitão Belisário*, adaptada por Nicolau Luis, em 1777, a partir da obra *Belisario*, do italiano Carlo Goldoni. Logo no principio de sua narração, vê-se que ninguém menos que "el-rei nosso senhor" interessava-se por folhetos de cordel, tendo pedido ao seu camarista que lesse dois folhetos para serem representados no seu teatro. Manuel de Figueiredo, também autor teatral, achou o texto "torpe", "horroroso", "mal conduzido", mas S. Exa. "não o achara mau". Parece compartilhar da posição do fidalgo praticamente toda a população "cultu" da cidade - as "senhoras da corte", "um doutor médico", enfim, toda a "grandeza" que enchia o teatro ficando até "gentes em pé no corredor". O trecho mostra que o público do teatro de cordel, ou pelo menos parte dele, era composto pela burguesia urbana, revelando seus hábitos no final dos anos oitocentos: uma vida desocupada, preenchida por ensaios, jantares, jogos, tardes de leitura e noites de teatro. O burburinho de gentes acotovelando-se nos páteos de comédia setecentistas - "todos os ociosos da cidade" de que falava Pe. M. Balthasar Telles - é substituído pela elegância dos freqüentadores dos teatros fechados.

Obviamente, isto não quer dizer que a literatura de cordel fosse destinada aos fidalgos, mas não se pode tentar defini-la como uma literatura dirigida exclusivamente às classes dominadas ou pressupor que ela expusesse e revelasse o ponto de vista popular, visto o interesse que despertava desde el-rei até as senhoras da corte. Ecléa Bosi, discutindo questões culturais de fins do século XVIII, diz que

"De um lado, a urbanização ia desfazendo, quando não abolindo, os *mores*; os ritos, os sistemas simbólicos e expressivos ligados à vivência comunitária. O folclore não passaria do campo à cidade, do feudo ou do pequeno burgo à fábrica a não ser em manifestações saltuárias e residuais. O seu lugar iria sendo ocupado por formas de entretenimento *produzidas* por grupos profissionais: empresários de circo e de teatro popular; editores de periódicos devotos ou humorísticos; regentes de orquestrinhas suburbanas...

De outro lado, parte dessa cultura, organizada para um público menos letrado, iria incorporar as conquistas do progresso técnico, as inovações da arte de "elite", os modos de pensar dos estratos dominantes (cientificismo, laicismo, liberalismo...). Modelou-se assim, uma literatura peculiar às classes médias (e, em casos-limite, ao operariado): cultura amiúde subestimada pelos "scholars" como subcultura."²³

O que importa reter é a completa falta de unidade no interior da produção dita "de cordel", sob qualquer aspecto considerado - exceção feita à materialidade dos livretos. Recapitulando: o termo "literatura de cordel portuguesa" abarca textos em verso, prosa, de diversos gêneros, oriundos de várias tradições culturais, produzidos e consumidos por amplas camadas da população. O sucesso desta fórmula editorial - divulgação de material impresso a baixos custos - atrai para este tipo de publicação os mais diversos textos, destinados ao mais variado público. Desta forma, é possível entender o porquê da existência de gêneros tão variados, autores de praticamente todos os estratos sociais, traduções das mais variadas línguas, adaptações de autores eruditos, ou seja, "folhetos de todo o feitio e assunto", como disse Cardoso Marta, no interior da literatura de cordel. Somente através da percepção de que se trata de uma linha editorial, é possível entender a existência de um imenso volume de traduções e adaptações para o português de obras de Molière, Corneille, Voltaire, Goldoni, Metastásio, responsáveis por um conjunto significativo dos textos de cordel publicados em Portugal. Seria difícil supor que em um universo de produção e circulação exclusivamente populares a prática das traduções fosse tão corrente. Os textos veiculados sob a forma de folhetos de cordel não foram, na grande maioria dos casos, escritos visando este tipo de publicação.

Os tradutores e editores desta literatura selecionam, no interior do conjunto de textos disponíveis no período, aqueles que lhes parecem próprios para a divulgação para grandes públicos, lançando mão de todos os gêneros, todos os períodos, todas as literaturas. Muitas vezes, estes textos são traduzidos para o português a partir de uma versão já popularizada por editores europeus que se dedicam à publicação de folhetos bastante semelhantes aos portugueses. É o caso da história de *Pierre e Magalona* ou de *João de Calais*, que são vertidas para o português a partir de folhetos franceses, que já eram adaptações, visando um público não-erudito.

²³ BOSI, Ecléa. *Cultura de Massa e Cultura Popular, leituras operárias*, Petrópolis, Editora Vozes, 1972.

Os textos de cordel português, vendidos a baixo preço, nos locais públicos das cidades e vilas, atingiam um público amplo e de condição econômica bastante diversa. A unificá-lo existe o fato de não ser completamente familiarizado com a tradição erudita. Se fica claro que o repertório de textos divulgados sob a forma de cordel não é, em si mesmo, popular, fica claro também que os autores e adaptadores parecem ser guiados pela imagem que têm do público a ser atingido, de suas capacidades e aspirações.²⁴ A possibilidade de acesso à chamada "alta literatura" não é facultada a todos aqueles que pertencem às elites econômicas, pois há barreiras culturais que não necessariamente coincidem com as barreiras sociais. Assim, o cordel português interessava a fidalgos, damas da corte, profissionais liberais, camponeses, marujos, lavadeiras. Os textos destinavam-se a um vasto público, com diferentes graus de aproximação da "erudição".

Assim, o que uniformiza esta produção e que a torna, num certo sentido, popular não é o texto, os autores, ou o público e sim a sua materialidade - sua aparência e seu preço.

A literatura de cordel portuguesa atravessa o Atlântico

Dentre o vastíssimo conjunto de textos editados sob a forma de literatura de cordel, alguns foram elegidos para serem enviados ao Brasil, conforme se vê nos "Catálogo para Exame dos Livros para Saírem do Reino com Destino ao Brasil", conservados nos Arquivos Nacionais / Torre do Tombo. Trata-se de pedidos de autorização para o envio de material impresso para o Brasil, destinados à Real Mesa Censória,²⁵ a quem competia conceder ou não a referida licença de acordo com a natureza dos livros. São requisições manuscritas, enviadas à Mesa entre 1769 e 1826, em que o requerente dirige-se a "Vossa Alteza Real" dizendo que necessita remeter livros para o Brasil, pedindo, para tanto, o consentimento da Real Mesa. Em anexo apresenta uma listagem dos títulos que pretende enviar. O requerente pode ser tanto um indivíduo comum - que ao se transferir para o Brasil deseja levar consigo sua biblioteca ou que pretende enviar livros a algum amigo residente no Brasil - quanto uma livraria ou uma editora que manda remessas de livros para serem vendidas na colônia, como é o caso, por exemplo, da "Viúva Bertrand e Filhos" ou de "Borel, Borel & Cia" que apresentaram vários pedidos de autorização.

Os livros submetidos à apreciação são os mais variados, uma vez que toda matéria impressa estava sujeita ao parecer do censor para que pudesse circular entre Portugal e Brasil. No interior deste conjunto de títulos, encontram-se muitos folhetos de cordel. De um total de, aproximadamente, 2 600 pedidos analisados, 250 trazem títulos de cordel, sendo que cada um destes pedidos, em geral, requer autorização para dezenas de obras. A partir da análise desses documentos é possível conhecer os títulos enviados ao Brasil, pelas vias legais. A tabela abaixo apresenta os folhetos para os quais há maior número de requisições:

Obra	Número de pedidos em que a obra é mencionada
Carlos Magno	96
Bertoldo, Bertoldinho e Cacasseno	60
Entremezes e Comédias	55
Belizário	27
Magalona	17
D. Pedro	16
Imperatriz Porcina	14
Donzela Teodora	14
Roberto do Diabo	14

²⁴ Estou pensando aqui, prioritariamente, no conjunto de textos preferidos pelo público e constantemente reeditados, pois, como já se viu, no conjunto das publicações há uma tal variedade de gêneros e estilos que torna difícil qualquer tentativa de se fazer uma análise global do que se chama literatura de cordel portuguesa.

²⁵ A Real Mesa Censória foi uma junta perpétua criada por D. José em 1768. Compunha-se de um presidente e sete deputados - um inquisidor da Mesa do Santo Ofício da Inquisição de Lisboa, um Vigário Geral do Patriarcado de Lisboa e cinco homens letrados. À mesa competia examinar, com vistas à aprovação ou reprovação, "livros e papéis que fossem introduzidos no Reino e seus domínios; livros e papéis que nele entrassem de novo quer pelos portos de mar, quer pelas raias secas; livros e papéis de nova composição; todas as 'conclusões' que se defendessem publicamente, em qualquer lugar do Reino e tudo o mais que respeitasse à estampa, impressão, venda e comércio dos sobreditos livros e papéis. Ninguém podia vender, imprimir, encadernar livros ou papéis volantes, por mínimos que fossem, sem a aprovação e licença da Mesa" (in: SERRÃO, Joel et alii, *Roteiro de Fontes da História Portuguesa Contemporânea*, Instituto Nacional de Investigação Científica, Lisboa, 1984)

Paixão de Cristo	8
D. Ignez de Castro	8
Divertimento para um quarto de hora	7
João de Calais	6
Santa Bárbara	5
Reinaldos de Montalvão	5

Analisando este conjunto de textos, percebe-se que eles têm vários pontos comuns, que se repetem de história para história. Apesar da existência inegável de invariantes no conjunto dos folhetos, não se trata de estabelecer "funções" - "por função, compreende-se o procedimento de um personagem, definido do ponto de vista de sua importância para o desenrolar da ação"²⁶ -, identificar seu número, seqüência e sua estruturação na construção narrativa, como fez W. Propp em seu estudo sobre os contos de magia russos.

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

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

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

A mesma situação repete-se em *O Capitão Belizário*, onde Felipe e Onória são ciumentos, infielis, vingativos, rancorosos, mentirosos, enquanto Belizário e Porcia sabem ser generosos, justos, corajosos, imparciais, benevolentes e fiéis. Mais uma vez o Imperador é enganado momentaneamente, mas consegue fazer justiça no final. Este folheto é dos que mais impressionam pela falta de reação psicológica dos personagens, envolvidos em situações que chegam, por exemplo, à perda dos olhos por castigo, sem que se esboce qualquer desespero,

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

temor ou angústia em Belizário, que é cegado, ou qualquer culpa no Imperador que decretara a sentença, ao saber que ela fora injusta. Apenas os vilões expressam algum sentimento quando são derrotados, desesperando-se e pedindo piedade, sem entretanto terem demonstrado qualquer remorso por suas atitudes, quer no momento de executar seus ardis, quer ao se verem desmascarados; sua única reação é de medo quando estão às vésperas de serem punidos.

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

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

Além do eixo em torno do qual se desenrola a trama, há outros elementos comuns que permeiam os diversos textos. Todas as histórias passam-se entre os nobres, havendo poucas referências à vida, aos problemas ou às dificuldades dos pobres. Quando os súditos aparecem, nota-se que eles vivem em perfeita harmonia com seus senhores. É o caso dos lavradores, que moravam próximo ao castelo de Reinaldos, que o ajudam quando ele está em dificuldades por ter rompido com o Imperador: fazem com que ele jante na casa de um deles todas as noites e o defendem da morte, chamando el-rei de Fés e armando-se para combate a fim de libertá-lo da torre onde Carlos Magno o prendera. Os pobres são capazes de alimentar e proteger os nobres, portanto estão em igualdade de condições.

Também há representante das classes desfavorecidas em *O Capitão Belizário* onde O herói é reconduzido à sua condição de prestígio através da intervenção das criadas de Onória que advertem o Imperador Justiniano sobre as artimanhas de sua noiva, indicando, assim, o caminho da justiça e da verdade.

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

A única história na qual os personagens principais são membros da classe subalterna - neste caso "súditos", pois há sempre reis, rainhas, imperadores, condes - é a de Bertoldo, Bertoldinho e Cacasseno, na qual temos uma família de camponeses. Na verdade, trata-se de proprietários de terras que passam "sem fadiga os dias de sua vida", devido aos generosos donativos que recebiam dos soberanos. Mais uma vez está presente a relação simbiótica entre subalternos e dominantes. Neste folheto aparece explicitamente uma noção que permeia os demais: os pobres são felizes quando conhecem o seu lugar. O Rei pergunta à viúva de Bertoldo por que ela não trazia os ricos vestidos que ele lhe dera. Ela responde: "porque nossa montanha requer vestidos toscos e também a comida; como pão misturado com centeio e bebo água; com esta comida se mantêm os corpos saudáveis e robustos." O Rei sentencia: "O que se contenta com seu estado é feliz".²⁷ Caso mais extremo ocorre com Bertoldo, que morre ao aderir a um nível de vida superior ao seu: sua morte é causada pela inadequação de seu organismo às comidas finas.

Assim, o universo tematizado pelos folhetos é "supra-social", está acima de classes ou divisões sociais, pois mesmo nas poucas vezes em que há menção a pobres e ricos isto não é percebido como um desnível, uma desigualdade, já que todos vivem em harmonia, ajudando-se

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

mutuamente. A grande distinção é entre o BEM e o MAL, e o que preocupa é o comportamento dos indivíduos sob estas duas ordens.

Além destas características de enredo, há questões formais que aproximam este conjunto de folhetos. Em todos eles, a história se passa num espaço pouco marcado, pouco caracterizado, podendo haver designação de algumas localidades através da menção de nomes de cidades - Provença, Roma, Sicília, Nápoles - mas que acabam sendo um acessório que poderia ser dispensado sem alterar a estrutura narrativa, pois não são explorados para a constituição de um cenário, que ocupasse um papel no desenrolar da narrativa. Pode-se dizer que as histórias se passam num local indeterminado ou, dito de outra maneira, a história poderia se desenrolar em qualquer espaço pois esta questão não é importante para o desenvolvimento da narrativa. Na *História do Imperador Carlos Magno*, por exemplo, não é mencionado o local em que se travam as lutas entre o exército francês e os mouros; na *Vida de Cacasseno* não se sabe em que reino vivia Marcolfa e sua família. Além dessa indeterminação geográfica, o espaço - num sentido mais geral, envolvendo descrições da natureza, caracterização de ambiente, constituição de cenário - não contribui em nada, não interfere no andamento da narrativa. Como já foi dito, o foco concentra-se na ação, no embate dos personagens.

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

Em relação a este aspecto, os folhetos aproximam-se dos contos de fadas, que com o seu "era uma vez" instauram um tempo e um espaço próprios, alheios às convenções cronológicas e geográficas, um tempo e espaço que podem ser *qualquer* época e *qualquer* local, até mesmo *aqui* e *agora*.

Aliando-se estas características formais ao que vinha sendo dito em relação ao enredo, pode-se pensar que estas histórias retratam um mundo ideal, para o qual não cabe a crítica social, pois nele imperam valores morais claramente delimitados, tem-se certeza de que a justiça será feita, premiando os bons, e onde há uma ordem política também ideal, capaz de unir pobres e ricos na busca da justiça e da bondade. Os cordéis lusitanos dizem a seus leitores que não há por que se preocupar com questões políticas, econômicas ou sociais, já que aquilo que deve ser central é a busca do Bem.

Considerando o conjunto de "best-sellers" enviados para o Brasil, percebe-se que grande parte deles é fruto da adaptação de obras escritas por autores eruditos com vistas à circulação entre as elites. A *História do Imperador Carlos Magno e dos Doze Pares de França*, as *Astúcias de Bertoldo*, o *Capitão Belizário*, a *História da Princesa Magalona*, *Imperatriz Porcina*, *Donzela Teodora*, *Roberto do Diabo*, *João de Calais* e a *História de Reynaldos de Montalvão* foram escritas fora de Portugal, com origem e circulação iniciais feitas no interior da "cultura letrada". Até mesmo a *História de D. Ignez de Castro*, que envolve personagens da corte portuguesa, parece ter sido traduzida a partir do texto espanhol *Reynar después de morir*, de Velez Guevara. A *História do Infante D. Pedro*, o *Auto de Santa Bárbara* e o *Auto da Paixão de Cristo* são os únicos escritos originalmente em português, mas possuem, também, uma origem letrada. Esta origem erudita pode ser próxima ou longínqua, de fundo religioso ou leigo, mas o que salta aos olhos é que, dentre os folhetos portugueses enviados para o Brasil, não há sequer um composto por um membro das classes populares e destinado, prioritariamente a esta classe.

É possível atribuir a existência das já mencionadas recorrências no interior do repertório das narrativas de cordel à "descoberta" de fórmulas de sucesso, que se utilizam de algumas estruturas narrativas próximas às encontráveis em composições orais - personagens fortes, sem oscilações de caráter ou de comportamento, imersos num universo maniqueísta, que põe frente a frente "heróis" e "vilões", enfatizando-se a ação para constituição do enredo, não apresentando dramas interiores ou conflitos de consciência, reservando um pequeno papel a personagens e

tramas secundárias - permitindo, assim, uma assimilação dos textos por públicos não completamente familiarizados com a escrita. Entretanto, os autores e adaptadores, bem como seu público, não se inserem completamente em um universo oral. Assim, apesar de se valerem de algumas das características das produções orais, produzem textos escritos para serem lidos, o que fica bastante claro quando se observa a sintaxe empregada. Os textos são construídos através de períodos longos, com sintaxe distinta da fala coloquial, sem apoios para a memória, como recorrências sonoras, ritmos marcados, fórmulas lingüísticas.

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

Para entender a literatura de folhetos nordestina

Diferentemente da literatura de cordel portuguesa que, como vimos, não possui uniformidade, a literatura de folhetos produzida no Nordeste do Brasil, desde finais do século XIX, é bastante codificada, sendo produzida e consumida prioritariamente por membros das classes populares. Há uma grande uniformidade nas histórias de vida dos primeiros autores de folhetos nordestinos. São todos membros das classes subalternas, geralmente de origem rural, que vivem de escrever e vender folhetos. Nenhum deles pode ser considerado participante da elite, seja ela econômica ou cultural. A maior parte deles foi autodidata e se alfabetizou através do contato com folhetos. O contexto de produção e circulação deste material é claramente circunscrito - tanto os produtores quanto os consumidores deste tipo de literatura pertencem às classes subalternas, estão fortemente enraizados numa cultura de tradição oral, compartilham o mesmo universo de preocupações, valores, desejos. Compartilham também os padrões de apreciação estética de obras literárias. Estas características da literatura de folhetos nordestina permitem que ela seja entendida como uma manifestação da cultura popular, enquanto o cordel português poderia ser associado à cultura de massa, já que ele representa uma linha editorial produzida com a finalidade de atingir grandes públicos de diferentes condições sociais.

Os poetas responsáveis pelo início da publicação de folhetos no Nordeste eram proprietários poéticos de toda sua obra, nas diversas instâncias que vão desde a composição até a edição e circulação dos textos - estes poetas deixavam clara esta questão ao anunciar em praticamente todos os folhetos que "o auctor se reserva o direito de propriedade". Eles escreviam as histórias, cuidavam de sua impressão - através de tipografias próprias ou recorrendo ao serviço de impressoras de jomais ou de outros poetas - e encarregavam-se de sua venda - em suas casas ou viajando por todo o sertão. Com a introdução da figura do "editor-proprietário" - um editor que compra os direitos autorais do poeta, podendo suprimir o nome do autor das publicações - alguns poetas deixam de se responsabilizar pelo aspecto editorial de suas obras, mas isto não significa que o editor tenha o direito de alterar as composições, ou seja, não há qualquer intervenção do editor nos textos que seguem sendo publicados conforme o original entregue pelo poeta. Não há, no início da produção nordestina, nada que se assemelhe ao trabalho dos editores europeus que adaptam e reformulam textos com vistas à divulgação para grandes públicos. Além disso, mesmo após o aparecimento dos editores-proprietários, muitos poetas continuaram a imprimir suas obras em prensas próprias. Importa salientar que estes editores não são elementos externos ao universo de composição de folhetos, pois praticamente todos são também autores de folhetos.

Mesmo havendo significativas diferenças entre o cordel português e os folhetos nordestinos no que tange ao modo de produção, circulação e público, o ponto central de divergência entre as duas produções diz respeito às características internas aos textos. Os folhetos nordestinos possuem características próprias que permitem a definição clara do que seja um "folheto". Um dos poucos preocupados em dizer que há diferenças entre os folhetos nordestinos e o cordel europeu foi o poeta popular Rodolfo Coelho Cavalcante, autor de um folheto intitulado *Origem da Literatura de Cordel e a sua Expressão de Cultura nas Letras de Nosso País*, que se inicia com as seguintes estrofes:

Cordel quer dizer Barbante
 Ou senão mesmo Cordão,
 Mas Cordel-Literatura
 É a real expressão
 Como fonte de Cultura
 Ou melhor: poesia pura
 Dos Poetas do sertão.

Na França, também Espanha
 Era nas Bancas vendida,
 Que fosse em prosa ou em verso
 Por ser a mais preferida,
 Com o seu preço popular
 Poderia se encontrar
 Nas esquinas da Avenida.

Era em pequeno volume
 A edição publicada,
 Tamanho 15 por 12
 Pra melhor ser consultada,
 Isso no Século XVIII
 Depois de noventa e oito
 Foi aos poucos desprezada.

Rodolfo Cavalcante começa a definir "Cordel-Literatura" como sendo a "poesia pura dos poetas do sertão", mas logo em seguida passa a falar das publicações européias, exemplificadas pela França e Espanha, adotando um procedimento recorrente nos estudos sobre a literatura de folhetos, que introduzem a discussão sobre a produção nordestina através de um rápido histórico que passa pelas questões da colonização e da entrada de cordéis portugueses no Brasil. Rodolfo caracteriza o cordel europeu basicamente pela sua materialidade - pequenas brochuras de 15 por 12 cm, vendidas em bancas e pelas ruas, com preço popular - e destaca sua falta de uniformidade textual, dizendo que ele pode ser escrito "em prosa ou em verso". Apesar desta aproximação inicial entre a "poesia pura dos poetas do sertão" e o cordel europeu, Cavalcante, já na estrofe seguinte, começa a elencar os pontos de distinção entre as duas produções:

No Brasil é diferente
 O Cordel-Literatura
 Tem que ser todo rimado
 Com sua própria estrutura
 Versificado em sextilhas
 Ou senão em septilhas
 Com a métrica mais pura

Neste estilo o vate escreve
 Em forma de narração
 Fatos, Romances, Histórias
 De realismo, ficção;
 Não vale Cordel em prosa,
 E em décima na glosa
 Se verseja no sertão

Pode o mote ser glosado
 Em sete sílabas também
 Isso depende do ouvinte
 O mote rimado bem,
 Sem a métrica perfeita
 A glosa será mal feita
 Que não agrada ninguém

Rodolfo Cavalcante percebe que há distinções importantes entre o cordel nordestino e o europeu - "no Brasil é diferente" -, apontando como ponto central desta divergência a questão da forma: o folheto nordestino "tem que ser todo rimado / com sua própria estrutura / versificado (...) com a métrica mais pura". Nisto reside a característica fundamental da composição de folhetos nordestinos, que se pauta por regras rigidamente estabelecidas quanto à rima, à métrica e à estruturação do texto, que são conhecidas pelos autores e pelo público.

Outro passeio, uma poética

Entranhada na aparente espontaneidade e facilidade dos poemas que compõem o universo dos folhetos de cordel há uma teoria poética claramente delimitada. Isto está assente para os consumidores e, principalmente, para os autores, que a utilizam como critério de distinção entre bons e maus poemas. Há, nos folhetos, uma razoável quantidade de textos - ou trechos - metapoéticos, nos quais se expressa, muitas vezes de maneira fragmentada, esta teoria. Trabalharemos a partir deles a conceituação do fazer poético da literatura de cordel nordestina. Maria Ignez Ayala e Mauro Barbosa²⁸, a partir de entrevistas realizadas com produtores e consumidores de folhetos, detectaram a existência de uma teoria poética e história literária elaboradas pelos autores e compartilhada pelo público. Estes trabalhos, bem como os textos metapoéticos produzidos pelos autores de cordel, serão a base da discussão aqui apresentada.

Um interessante documento sobre a teoria poética que embasa a composição de folhetos é um artigo de Rodolfo Coelho Cavalcante, intitulado *Como Fazer Versos*,²⁹ do qual cito alguns trechos a seguir:

"Não adianta escrever poemas, trovas ou estrofes que não sejam em sextilhas, setilhas, décimas, setessilábicas ou em decassílabos, e vir dizer que é Literatura de Cordel. Muitos eruditos andam escrevendo opúsculos até em prosa dizendo ser Literatura de Cordel.

Quando os versos são compostos em forma de narrativa, têm de ser em sextilhas. (...) E assim o poeta vai continuando a sua narração até completar 8, 16 ou mesmo 32 páginas - as mais usadas. Pode, porém, estender-se até 64 páginas. Em cada página cabem cinco estrofes (sendo em sextilhas(...)). Na primeira, apenas quatro - para que o título da História, do Folheto ou do Romance fique mais destacado, bem como o nome do autor.

A estrofe em setilhas, também (tem versos) setessilábicos (...) Convém notar a rimação do segundo verso com o quarto e o sétimo, e as rimas no quinto e sexto versos. Há quem escreva sextilhas com rimas diferentes e também setilhas, mas não é a estrutura oficial da Literatura de Cordel.

Os trovadores cordelistas escrevem em décimas quando se trata de mote. Exemplo: certa vez ouvi um matuto aconselhando a outro dizendo "Quem ama mulher casada não tem a vida segura." E depois dizia para o companheiro a causa de sua afirmativa. Gostei do mote e meia hora depois começava a escrever o meu folheto *Quem ama mulher casada não tem a vida segura*. (...) Uma hora depois havia escrito 24 estrofes em décimas e o livro já estava pronto para ser um sucesso. Sucesso, sim, pois mais de 300 mil exemplares foram vendidos.³⁰ Como este já escrevi mais de 50 obras em mote. Exemplo: *Já bebi, não bebo mais* é outro folheto que muito tem sido vendido no Nordeste. (...)

O tamanho do folheto não deve ultrapassar 11-16 centímetros. Quando maior ou menor, perde sua característica de cordel.

Não adianta o poeta querer mostrar eruditismo sem colocar as palavras difíceis em seus respectivos lugares. O Cordel sempre foi um veículo de aceitação nos meios rurais e nas camadas chamadas populares, porém precisa arte e técnica de quem escreve. Um folheto mal rimado e desmetrificado é um dinheiro perdido de quem empresa a sua edição. Existem folhetos que se tornam clássicos, quer pelo seu conteúdo, quer pela sua versificação.

Precisa também muito cuidado na colocação do título, que deve ser rápido, sucinto e ter seu "ponto focal" de atração para os leitores. *O filho que Surrou a Mãe com uma mão de Pilão Para Roubar o Dinheiro que Ela Tinha Guardado num Velho Baú, para Brincar o Carnaval* não é título para folheto de Cordel. Este deveria apenas ser intitulado *O Filho que Surrou a Mãe com uma Mão de Pilão*.(...)"

²⁸ AYALA, Maria Ignez Novais. *No Arranco do Grito - aspectos da cultura nordestina*, São Paulo, Editora Ática, 1988. ALMEIDA, Mauro William Barbosa de. *Folhetos (A Literatura de cordel no Nordeste Brasileiro)*, Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de Ciências Sociais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1979.

O primeiro trabalho dedica-se ao estudo das cantorias, mas é também pertinente aos folhetos impressos, uma vez que grande parte das formas é compartilhada pelas produções orais e escritas.

²⁹ in: *Correio Popular*, Campinas, agosto de 1982.

³⁰ Outra questão importante: a tiragem. Costuma-se dizer que o povo não gosta de ler, mas esta idéia cai por terra ao se pensar que um único folheto - que não trata de um tema tradicional e sim de fato episódico - possa ter uma tiragem de 300 mil exemplares, quantidade que se torna ainda mais relevante se pensarmos que cada folheto é, em geral, lido por diversas pessoas.

Cavalcante inicia seu artigo mostrando que há características bastante específicas que permitem distinguir o que é ou não um folheto de cordel - "não adianta escrever poemas (fora de um determinado padrão) e vir dizer que é Literatura de Cordel". O primeiro elemento característico é a versificação - "andam escrevendo opúsculos até em prosa dizendo ser Literatura de Cordel". Entretanto, não se trata de qualquer tipo de verso, restringindo-se as possibilidades às sextilhas, setilhas e décimas (com sete ou dez sílabas). Rodolfo explica que uma narrativa "tem que ser em sextilhas". As setilhas são usadas, predominantemente, nos folhetos que narram fatos circunstanciais, "jornalísticos", enquanto as décimas são reservadas às glosas a partir de motes, como ocorre nas cantorias.

O tipo de rima coincide também com o estabelecido para as apresentações orais, ou seja, sextilhas com rima abcbdb; sextilhas, abcbddb; e décimas, abbaaccddc. Percebe-se que Rodolfo Cavalcante fala em "estrutura oficial da Literatura de Cordel", o que demonstra haver um padrão, um modelo, claramente estabelecido que permite reconhecer uma obra como sendo ou não de cordel, reforçando a idéia apresentada no primeiro parágrafo de seu artigo. Este modelo baseia-se na questão formal, como mostra Cavalcante, que define, com bastante precisão, a estrutura dos textos, mas não delimita os temas que incluiriam ou afastariam os poemas do universo da literatura de cordel - praticamente qualquer assunto pode ser tratado num folheto. É possível que um determinado tema faça com que o folheto tenha pouca aceitação pelo público, mas não o excluirá da literatura de folhetos. O critério de exclusão liga-se à forma.

Entretanto, a questão formal não se restringe ao padrão estrófico, abrangendo, também, os recursos lingüísticos a serem empregados - "não adianta o poeta querer mostrar eruditismo sem colocar as palavras difíceis em seus respectivos lugares". A seleção vocabular deve estar intimamente ligada à manutenção do sentido e à fácil compreensão, ou seja, a sonoridade deve submeter-se ao sentido. A escolha lexical é particularmente importante na constituição das rimas. Segundo Expedito Sebastião da Silva³¹, deve haver uma relação de necessidade entre as palavras empregadas, principalmente no que se refere às rimas. Elas devem referir-se a um mesmo assunto, devem manter-se dentro de um mesmo tema:

"Não se pode falar de uma menina perdida na Paraíba e depois colocar o Japão só para rimar e voltar a falar na menina. Se a rima e a métrica forem bem feitas a gente decora fácil e dá gosto. Se estiver difícil de decorar pode ver que o folheto está mal feito."

Ressalta-se o caráter oral destas composições cuja eficácia é aferida pela facilidade de memorização, ficando claro na fala de Expedito que a rima é um poderoso auxiliar mnemônico, principalmente se for feita de acordo com a teoria acima exposta. As pessoas envolvidas com a compreensão e memorização de um folheto saberão com que som terminará determinado verso e a que grupo semântico pertencerá a palavra rimada.

Percebe-se, através do artigo de Rodolfo Cavalcante, que o público tem conhecimento destas "normas" e exige seu cumprimento, pois "um folheto mal rimado e desmetrificado é um dinheiro perdido de quem empresa a sua edição".

Além das características formais, há questões relativas ao aspecto gráfico dos folhetos, também bastantes relevantes. Logo no terceiro parágrafo, Cavalcante esclarece que os textos estão vinculados a uma certa quantidade de páginas variando de 8 a 64. Isto se deve a questões tipográficas, pois um folheto é composto a partir de uma folha de papel jornal dobrada em quatro partes. O número de páginas é utilizado pelos poetas populares, inclusive, para a definição do material; assim, uma brochura de oito páginas pertence à categoria do *folheto* enquanto as maiores são categorizadas como *romance*. Desta forma, o texto deve ser adequado ao espaço, previamente estipulado. Digna de nota é também a elaboração do título, pois, muitas vezes, o público tomará sua decisão de comprar em função dele. É preciso que, através do título, seja possível saber que tipo de conteúdo o folheto apresenta - se é uma história de amor, de moralidade, um fato "jornalístico", etc - mas ele não pode antecipar todo o desenvolvimento. Além disso, um enunciado curto e com forte teor informativo é mais chamativo e de mais fácil compreensão.

O artigo de Rodolfo elabora uma síntese da poética popular, que requer "arte e técnica", ao contrário do que pensam muitos que acreditam não haver qualquer preocupação estética subjacente à produção popular. Este preconceito é incorporado por Rodolfo Cavalcante ao dizer que "o Cordel sempre foi um veículo de aceitação nos meios rurais e nas camadas chamadas populares, porém precisa arte e técnica de quem escreve". O uso da adversativa **porém** só faz sentido se se tiver em mente a idéia comum de que as composições populares são toscas e mal acabadas.

Além das questões tratadas pelo artigo de Rodolfo Cavalcante, há ainda outras que contribuem para a definição de um bom folheto. Manoel de Almeida Filho, em entrevista concedida a Mauro Barbosa, diz que

³¹ Poeta popular, entrevistado por mim em 1989.

"o bom folheto é o de qualquer classe quando bem rimado, bem metrificado, bem orado (...) Um ruim folheto é quando realmente se lê e não se entende, mal versado, mal rimado, mal orado, não tem oração, esse para mim é que é o ruim"

Manoel de Almeida reforça a idéia de qualquer tema é válido - "o bom folheto é o de qualquer classe" - desde que sejam seguidas as regras formais, fortemente associadas à compreensão - "um ruim folheto é quando realmente se lê e não se entende". As regras definidas pelos poetas populares, que garantem a beleza e a compreensão dos folhetos, são expressas na fala de Manuel de Almeida Filho: "métrica, rima e oração". Os dois primeiros critérios já foram discutidos quando se comentou o artigo de Rodolfo Cavalcante, mas restam ainda algumas questões concernentes à rima, que tem também por finalidade marcar o fechamento de uma unidade de sentido. As sextilhas podem subdividir-se em três agrupamentos de dois versos. Por exemplo:

Dona Genevra era rica
De firmeza e formusura
Bernardo depositava
Nela confiança pura
Mas é bem certo o ditado
Quem é bom bem pouco dura ³²

A rima conduz a uma pausa longa no final do verso, marcando o final do período. Cada dístico compreende uma unidade semântica e sintática completa - D. Genevra era rica de firmeza e formusura // Bernardo depositava nela confiança pura // Mas é bem certo o ditado, quem é bom bem pouco dura. Poderia haver um ponto final a cada rima. Os versos onde ocorre a rima são uma unidade sintagmática única que funciona como complemento do sintagma anterior, são uma decorrência semântica necessária do verso precedente. "Bernardo depositava" não constitui uma unidade de sentido, que só é obtida quando a ele se agrega o verso seguinte. Não se trata, entretanto, de um *enjambement* - quando no final do verso não há nenhuma pausa. A pausa no verso ímpar é curta, intra-oracional, e ocorrerá nos mesmos lugares em que há pausa na fala - basicamente, entre sujeito e verbo; verbo e complemento; objeto e advérbio. É possível também que seja necessário agregar mais de versos para que se obtenha a completude do significado:

O filho desse espanhol
Uma fera carniceira
Veio procurar namoro
Com as filhas de Oliveira
Uma dellas disse a elle
De nós não há quem o queira ³³

No exemplo acima o período só se fecha no quarto verso. O segundo verso depende do primeiro para o estabelecimento do sentido, já que se trata de um aposto. Entretanto, o significado só se completa quando se acrescentam a locução verbal e o complemento. Mesmo assim, as pausas no final de verso mantêm-se.

Estes critérios são utilizados por autores e consumidores para avaliar o desempenho de um poeta:

"Este cantador é bom, mas não é dos melhores. Veja como ele repete a rima e veja como ele, quando cria um verso, deixa na metade. O bom cantador faz o verso completo com a frase completa. Frase com começo, meio e fim."³⁴

Exige-se, em relação à estrofe, que ela desenvolva cabalmente um determinado aspecto do tema, sem fugir ao assunto dominante do texto. Ela deve conter um sentido só; o aspecto tratado numa estrofe não será continuado na seguinte. A rima serve, aí também, como marca de completude do sentido, pois a cada estrofe, nova rima será introduzida. Esta questão do sentido liga-se ao que os poetas chamam de "oração":

"A oração do folheto é aquela que a gente conta uma história sem mudar o sentido. Que começa num assunto sem mudar o sentido" ³⁵

³² SILVA, José Galdino da Silva. *História de Dona Genevra*. Juazeiro, Tip. São Francisco, s/d.

³³ BARROS, Leandro Gomes de. *O Cachorro dos Mortos*, Guarabira, Pedro Baptista Ed., 1919.

³⁴ Depoimento de um motorista de caminhão, freqüentador habitual de sessões de cantoria entrevistado por Maria Ignez Ayala (op. cit.)

³⁵ Manuel Caboclo e Silva em entrevista a Mauro Barbosa (op. cit.)

A exigência de coerência feita em relação às rimas aplica-se também à constituição do enredo. Não basta construir os versos de maneira adequada, é necessário que o texto como um todo possua unidade. No caso de narrativas, em que há uma grande quantidade de personagens, movimentando-se por diferentes locais e situações, pode tornar-se difícil manter a linearidade da narrativa. Nestes casos, os poetas costumam inserir uma estrofe alertando o leitor de que haverá modificações no fio narrativo. No famoso *Romance de Pierre de Magalona*, de Firmino Teixeira do Amaral, o autor se vê em dificuldades pois os protagonistas, que viajavam juntos, perdem-se um do outro. Cada qual a sua maneira tenta reencontrar o parceiro, portanto o autor deve acompanhar as aventuras de Pierre e de Magalona de maneira independente. A transição do enfoque de um para o outro é sempre antecedida por uma estrofe explicativa:

Deixamos aqui Pierre
 cativo do imperador
 vamos falar na princesa
 aquela mimosa flor
 que ficou lá no deserto
 dormindo sem seu amor

Na tentativa de garantir a clareza e a coerência são construídas, algumas vezes, estrofes iniciais em que o poeta apresenta uma sinopse da história. Os primeiros grupos de versos fornecem uma síntese do enredo, descrevendo sucintamente os personagens, destacando os principais episódios e, em alguns casos, dando a conhecer o final da história. Este roteiro facilitará a compreensão por parte do público e ajudará o poeta na tarefa de manter-se dentro da oração. As primeiras estrofes têm também a função de identificar o eixo temático em que o folheto está inserido - por exemplo, história de luta, de amor, de cangaceiros -, complementando as informações fornecidas pelo título.

A teoria poética aqui apresentada tem a função de nortear o trabalho de criação dos poetas, mas também atua como critério de distinção entre bons e maus autores, folhetos bem sucedidos e imperfeitos. Há uma forma preestabelecida a ser respeitada para que o texto se enquadre na "estrutura oficial do cordel", para usar uma expressão do próprio Rodolfo, anteriormente citada. Esta forma permite distinguir o que é ou não um folheto. Não se reconhece um texto em prosa como integrante da literatura de folhetos, mesmo que ele venha a ser impresso com as características tipográficas de um folheto. Caso os princípios da rima, métrica e da oração não sejam seguidos, a narrativa não é excluída do universo desta literatura, entretanto, será considerada, pelo público e pelos autores, mal realizado.

Apesar do rigor formal inerente à composição de folhetos, não há qualquer restrição temática: o poeta pode escrever sobre o que lhe interessar abrangendo tanto fatos reais, jornalísticos, quanto criações ficcionais. Embora a seleção temática seja livre, também percebem-se diferenças notáveis em relação ao cordel português.

Como já vimos, os cordéis enviados ao Brasil contém narrativas, nas quais se apresenta o confronto moral entre um herói e um vilão. Os personagens são retirados das altas esferas sociais, as histórias desenrolam-se junto à nobreza, sem que haja espaço para a tematização do cotidiano, dos problemas ou dos desejos das classes desfavorecidas. Quando um ou outro pobre ocupa algum papel na narrativa há uma perfeita comunhão de interesses entre ele o grupo de nobres com o qual convive. Os cordéis lusitanos que chegaram ao Brasil retratam um universo "supra-social", em que as distinções de classe não são relevantes, os problemas não dizem respeito à sobrevivência e sim à manutenção de comportamentos moralmente adequados. Neste universo não cabe qualquer crítica social, já que há valores claramente delimitados, unindo pobres e ricos na busca da justiça e da bondade - com certeza, atingidas no final.

Mais uma vez, "no Brasil é diferente". A começar pelas cantorias orais dos séculos XIX e XX, percebe-se que, dentre as narrativas, merecem destaque as que relatam a vida de bois fugitivos, em relação às quais também não é possível estabelecer qualquer vinculação com Portugal. Importa perceber que, já nas primeiras composições, a realidade nordestina se impõe como tema preferencial - o mundo do trabalho, das festas, as relações sociais são matéria poética privilegiada. O mesmo ocorre em relação aos ABC's e às glosas, que, freqüentemente, comentam acontecimentos sociais de relevo. Desde seu início esta produção já estava fortemente calcada na realidade social na qual se inseriam os poetas e seu público.

Esta situação não se altera substancialmente com o início das publicações. Mais da metade dos folhetos impressos nos primeiros anos comporta "poemas de época" ou "de acontecido", que têm como foco central a discussão da realidade nordestina - o cangaceirismo, os impostos, os fiscais, o custo de vida, os baixos salários, as secas, a exploração dos trabalhadores. A crítica social é uma constante. Além destes temas, os folhetos de época tematizam fatos de repercussão nacional, mas, quase sempre, sob o ponto de vista do homem pobre nordestino. Percebe-se que os temas trabalhados nos folhetos do início do século são,

basicamente, ligados à vida da região, sendo o cotidiano nordestino um dado constitutivo da imensa maioria dos folhetos.

Ruth Terra, ao estudar os "folhetos de época" ou "de acontecido", percebe como traço distintivo desta produção a crítica social, a discussão das dificuldades por que passam as classes subalternas. Devido ao forte componente de denúncia das adversidades, a autora denominou este conjunto de textos de "folhetos de queixas gerais":

"neles são descritas e criticadas, muitas vezes de forma satírica, as mazelas que afligiam o povo no campo e na cidade. A disseminação das 'queixas' por todos os textos, introduz a indignação, a lamentação e a importante crítica do cotidiano do período."

O padrão para estas composições não pode ter sido extraído dos folhetos portugueses, já que não há notícia de cordéis "jornalísticos" ou de crítica social que tenham chegado ao Brasil, mesmo porque uma ínfima parte da produção lusitana dedica-se a esta temática.

Os folhetos publicados nas primeiras décadas deste século compreendiam, basicamente, três tipos de composição: reproduções de desafios, poemas de época e romances. Quanto aos dois primeiros não é possível estabelecer relações claras com o cordel português. Resta considerar o último conjunto de textos, que comporta narrativas ficcionais - criadas localmente ou adaptadas a partir de narrativas eruditas ou de histórias tradicionais européias. Parece ser este o grupo de folhetos com maiores possibilidades de contato com a produção lusitana, principalmente porque todos os cordéis que chegaram ao Brasil contêm narrativas.

Efetivamente, há uma série de semelhanças entre eles. Tanto em Portugal quanto no Nordeste, o foco central dos textos é a ação; os personagens são rapidamente apresentados e, logo em seguida, começam a tomar atitudes. O enredo é constituído a partir do encadeamento de ações, ligadas umas às outras pelo nexos causal. Não há reflexões ou introspecção psicológica, o que interessa é a maneira como os personagens agem. E, já se sabe, eles agirão sempre de maneira linear; uma vez definida sua conduta, ela será invariavelmente a mesma até o final. Envolvidos com este núcleo de ações há alguns poucos personagens centrais, sendo rara a existência de personagens secundários.

Há pouca ou nenhuma preocupação com a caracterização de ambientes e cenários - em ambas as literaturas, ocasionalmente se apresenta algum nome de cidade ou país, mas o espaço não será relevante para o desenrolar da narrativa. Também pouco marcado é o tempo, que seguirá apenas as necessidades da trama. Não se sabe, ao certo, em que período histórico as narrativas situam-se, em uma espécie de atemporalidade.

Entretanto, a existência destas recorrências não chega a ser suficiente para pensarmos que os folhetos nordestinos extraíram do cordel português estas características. Aquilo que há de semelhante entre as histórias portuguesas e nordestinas é comum à maior parte das narrativas orais. Muitos destes pontos de contato estão presentes, por exemplo, em contos de fadas, em narrativas orientais, em histórias das *Mil e Uma Noites*, em canções de gesta, em tragédias e epopéias gregas. Ou seja, estas recorrências fazem parte de um repertório mítico encontrável em literaturas de tradição oral de diferentes épocas e diferentes partes do mundo. Assim, estas coincidências não significam, necessariamente, que os folhetos nordestinos tenham adquirido estas características a partir do contato com os cordéis lusitanos.

Walter Ong, analisando procedimentos típicos da oralidade, diz, por exemplo, que os personagens com profundidade psicológica e capazes de tomar atitudes inesperadas são próprios às culturas letradas que conhecem a impressão. As culturas orais trabalham com personagens "planos", que nunca surpreendem e, mais ainda, que se comprazem em satisfazer todas as expectativas. Corroborando a idéia de que alguns tópicos perpassam as produções narrativas de diferentes culturas de tradição oral:

"We Know now that the type 'heavy' (or 'flat') character derives originally from primary oral narrative, which can provide characters of no other kind. The type character serves both to organize the story line itself and to manage the non-narrative elements that occur in narrative. Around Odysseus (...) the lore concerning cleverness can be made use of, around Nestor the lore about wisdom, and so on."³⁶

A situação descrita por Ong encontra eco tanto no cordel português quanto nos folhetos, que abrigam personagens "planos", condensando em si padrões de comportamento - justiça, vilania, coragem, sabedoria. Construídos à maneira de Ulisses e Nestor, há infinitos outros personagens que circulam pelas narrativas produzidas por comunidades pouco ou nada familiarizadas com a escrita. A existência de semelhanças entre estruturas narrativas dos cordéis lusitanos e dos folhetos nordestinos não deve ser vista como indicio de filiação destes últimos em relação àqueles. Importa ressaltar que a literatura de cordel portuguesa não deve ser entendida

³⁶ ONG, Walter. *Orality and Literacy - the technologizing of the word*, London, Methun & Co. Ltda, 1982.

como uma produção oral e sim como adaptação de textos diversos atendendo a alguns requisitos próprios à oralidade, visando atingir grandes públicos, que, muitas vezes, não são completamente familiarizados com as convenções dos textos escritos. Desta forma, o que há de comum entre folhetos, cordéis, contos de fadas, epopéias gregas, é a utilização alguns padrões de composição oral, como os apresentados acima.

Em Portugal, o elemento estruturador das narrativas parece ser o embate entre o Bem o Mal, sem que seja possível perceber a existência de tópicos determinados, atuando como espinha dorsal dos textos. A tematização da luta entre bons e maus caracteres pode percorrer os mais diferentes caminhos, não havendo uma seqüência de passos que se repetem de história para história. As narrativas são extraídas de fontes variadas, eruditas ou populares, orais ou letradas, contemporâneas ou longínquas. Busca-se agradar o público, oferecendo-lhe temas, situações, tipos de personagem que ele reconhece e que tomam mais tranqüila sua leitura, uma vez que, nem sempre este leitor é completamente familiarizado com as convenções da escrita. Entretanto, não sendo uma produção oral, os autores podem abandonar as fórmulas padronizadas e trilhar caminhos não tradicionais.

Nos folhetos nordestinos, há um encadeamento elementos pré-determinado dos elementos da narrativa, que orienta a composição de inúmeras histórias, conforme o núcleo temático em que elas se insiram. O caráter formular das composições é muito mais marcado, o que se deve às condições de produção desta literatura. O contexto de oralidade em que autores e público se inserem faz com que seja necessário o recurso às fórmulas, que fornecem o roteiro de apoio para a composição e memorização. Em produções orais, toda a estruturação da história deverá ser produzida e armazenada na memória. Para que o poeta não se perca na condução dos fatos, não caia em contradições ao apresentar as ações, não se esqueça de algum personagem ou confunda suas características, ele terá necessidade de um roteiro articulado que organize os elementos fundamentais envolvidos na narrativa. Seu único apoio será a memória.

Mesmo sendo possível identificar semelhanças no nível da estruturação do enredo entre os folhetos nordestinos e o cordel lusitano, há significativas diferenças entre as narrativas. Como já vimos, nos textos lusitanos, a maior parte dos personagens faz parte da nobreza, não havendo qualquer conflito de classes, o que leva à inexistência de críticas sociais, pois retrata-se um mundo harmonioso no que tange às questões materiais. No Nordeste, o já aludido estado de "indignação, lamentação e crítica do cotidiano" contamina as narrativas. A discussão das diferenças econômicas é uma constante, havendo um conjunto de textos para o qual esta questão é o móvel da trama, já que o empecilho para a felicidade de um casal que se ama é a diferença social e a intransigência do pai da moça em aceitar um pobre como genro. A convivência harmoniosa entre dominantes e subalternos - presente no cordel português - dá lugar à tematização de conflitos oriundos do desnível social. Esta questão é tão presente nos folhetos que se imiscui até mesmo em histórias tradicionais que se passam em meio à nobreza. Por exemplo, na versão nordestina da história de D. Genoveva, a comemoração de seu casamento é entremeada de preocupações sociais:

Pediu depois ao marido
que aumentasse o ordenado
de todos os subditos
até do menor criado
e diminuísse o imposto
que estava demasiado

Pediu com lágrimas nos olhos
que amparasse os desvalidos
remisse os atribulados
consolasse os oprimidos
para que ele mais ela,
fossem de Deus escolhidos.³⁷

A tematização destas questões carrega consigo elementos da realidade nordestina, que são matéria privilegiada dos "folhetos de época", como o problema dos baixos salários ou dos impostos. No mesmo folheto, a comemoração do reencontro de Genoveva e seu marido inclui a solução de um dos problemas que afligiam os nordestinos - as taxas e tributos:

³⁷ BARROS, Leandro G. *Martínios de Genoveva*, op. cit.

Cresceram as aclamações
 com um prazer resoluto
 foi enfeitado o castelo
 que ainda estava de luto
 dez anos consecutivos,
 não se pagou mais tributo

Os problemas econômicos interferem, também, na concepção do que sejam os vilões. Nos textos portugueses analisados, não se faz qualquer relação entre riqueza e má conduta; já no nordeste esta associação é freqüente, pois além de os "malvados" serem, muitas vezes, caracterizados a partir de suas posses, não há ninguém muito pobre no papel de malfeitor. Nos cordéis lusitanos, o embate se dá entre indivíduos da mesma classe, enquanto, nos folhetos, os ricos proprietários se opõem, em geral, a jovens valentes, honestos, e pobres. Por analogia, acabam se equiparando maldade e riqueza, integridade e pobreza. A título de exemplo, apresento a história *A Força do Amor*, de Leandro Gomes de Barros, em que o vilão é um rico barão que não deseja ver sua filha casada com Alonso pelo simples fato de ele ser pobre. Discutindo com o pai, Marina diz:

Porque se elle é pobre assim,
 Não tem pai, foi enfeitado,
 É pobre mas tem orgulho
 De dizer sou homem honrado,
 Pode a sorte proteger
 Será elle um potentado

Percebe-se a clara vinculação entre pobreza e honradez - "é pobre mas tem orgulho de dizer sou homem honrado". A riqueza e a virtude não são necessariamente incompatíveis, pois todos os heróis pobres conseguem amealhar grande fortuna no final da história sem que por isso percam seu caráter. Entretanto, muitas vezes, é a perda de todos os bens que reconduz os vilões ao caminho da bondade, como é o caso do pai de Mariana que, ao se ver reduzido à miséria, arrepende-se de seu comportamento:

Eu tinha uma alma de fera
 Só dinheiro conhecia
 Nunca dei uma esmola
 A um pobre que pedia,
 Eu não merecia ver
 Nem mesmo o claro dia.

Revendo seu passado, o barão faz, mais uma vez, uma associação entre ter "alma de fera" e só se preocupar com dinheiro. As dificuldades por que passam as classes subalternas interferem fortemente na composição das narrativas nordestinas, que se voltam para a discussão de situações cotidianas, motivo de preocupação para os autores e seu público. Mesmo que o narrador lance mão do tempo verbal passado, recontando histórias tradicionais vindas da Europa, os elementos da região estarão fortemente marcados no interior da narrativa.

Como se estabelece o padrão nordestino de composição de folhetos

A obrigatoriedade de se utilizar uma forma fixa parece ser uma criação local pois não há, em Portugal, tal uniformidade. A construção desse modelo pode ser acompanhada através do estudo da trajetória do cordel no Brasil, desde os desafios e cantorias orais até o estabelecimento da forma atual, impressa em folhetos. Voltando ao folheto de Rodolfo Cavalcante, vê-se que ele apresenta, à sua maneira, a trajetória de consolidação da literatura de folhetos no nordeste:

No início os Cantadores
 Cantavam com seu Pandeiro
 Com triângulo, com Rabeca
 No Nordeste brasileiro,
 As fazendas se alegravam
 E os ouvintes deliravam
 Nos Salões ou no Terreiro
 (...)

Acontece que os Vates
 Conhecidos de BANCADA³⁸
 Que não eram repentistas
 Escreviam bem rimada
 As disputas que assistiam
 E o seu folheto vendiam
 Cujas obras eram aceitas.

Essa poesia era
 Como folheto vendida
 Daí passavam escrever
 O cotidiano da vida,
 Os casos da região
 Ou história de valentão
 Que não era acontecida

De tudo que acontecia
 No País ia escrevendo...
 Padre Cícero, Lampião,
 Ia o povo tudo lendo.
 Criou hábito no Povo
 De ler um folheto novo
 Para a notícia ir sabendo.

Neste pequeno histórico feito por Rodolfo, percebe-se a vinculação do início da produção de folhetos às cantorias orais. Segundo ele, os primeiros autores, que não eram repentistas, reproduziam os desafios ouvidos sob a forma de folhetos a serem vendidos; começaram a introduzir também os temas regionais, escrevendo sobre "o cotidiano da vida, / os casos da região / ou história de valentão/ (...) Padre Cícero, Lampião, / ia o povo tudo lendo."

Já ficou claro que o critério distintivo, capaz de estabelecer o que é ou não um folheto, liga-se ao aspecto formal. O estilo característico dos folhetos parece ter iniciado seu processo de definição nas sessões de cantoria, muito antes que a impressão fosse possível. As cantorias³⁹ nordestinas do século XIX e início do XX eram recitativos acompanhados ao som de violas ou rabecas em que cantadores batiam-se em desafios e/ou apresentavam composições poéticas - glosas feitas a partir de um mote, descrições da natureza, sátiras, narrativas em versos, etc..

Até o final do século XIX, a forma básica das cantorias eram as quadras setessilábicas com rimas abcb: "antigamente a gente cantava de quatro pés", disse Romaldo da Costa Manduri em entrevista a Leonardo Mota, no início deste século.⁴⁰ O próprio Manduri, octogenário na época, lembra-se de uma porfia entre Francisco Romano e Manuel Carneiro, ainda cantada em quadras:

Romano, num pingo d'água
 Eu quero ver se te afundo
 Diga lá em quatro pés
 As coisas leves do mundo

Sendo coisa aqui da terra
 Pena, papel, algodão
 Sendo coisa do outro mundo
 Alma, fantasma e visão"⁴¹

Sabe-se que Romano morreu em 1891. Desta forma percebe-se que, até o final do século XIX, as quadras ainda eram uma das formas poéticas aceitas nas cantorias. A introdução das sextilhas costuma ser atribuída a Silvino Pirauá de Lima:

"Pirauá aprendeu a cantar no tempo das cantorias em quatro linhas. Talentoso, sentindo falta de espaço nas quadras para a expansão das idéias, introduziu a sextilha e a obrigação de o adversário compor o primeiro verso da resposta

³⁸ Alguns denominam "poetas de bancada" aos poetas populares que não se apresentam em desafios ou fazem improvisos, restringindo-se à composição de folhetos.

³⁹ Segundo Átila de Almeida, em *Notas sobre a Poesia Popular*, no século XIX, as justas poéticas entre cantadores eram denominadas "martelo". A designação "cantoria" data de final do século XIX, e designa o espetáculo que inclui tanto o desafio quanto a apresentação de romances. É nesta acepção que a palavra é empregada aqui. "Peleja" e "Desafio" são termos do início do século XX, não havendo qualquer diferenciação em seu emprego.

⁴⁰ MOTA, Leonardo. *Viroleiros do Norte - poesia e linguagem do sertão cearense*, Rio de Janeiro/Brasília, Editora Cátedra/MEC, 1976.

⁴¹ idem, *ibidem*

rimando com o último deixado pelo contendor - a regra da deixa. (...) É preciso não esquecer que a cantoria explodiu nos termos conhecidos hoje, no final do século passado, depois das inovações introduzidas por Pirauá, de mistura com a preocupação intelectual do grupo do Teixeira"⁴²

Até o início deste século, as quadras ainda apareciam em desafios, juntamente com sextilhas e setilhas, mas foram perdendo seu espaço até que não mais fizessem parte do conjunto de formas possíveis numa cantoria. Outras formas foram sendo incorporadas; as mais comuns são o *martelo* - décimas em redondilhas menores - o *galope a beira-mar* - décimas em decassílabos cujo último verso termina com as palavras "beira-mar" - a *gemedeira* - sextilhas setessilábicas com um "ai, ai, ui", introduzido entre o quinto e o sexto versos. Além destas há numerosas outras possibilidades.⁴³

Foi no espaço das sessões de cantoria que o padrão poético de composição de versos foi sendo definido. No século XIX, tinha-se como forma básica as quadras, que conviviam com os mais variados tipos de estrofes, compostas por versos de número irregular e com rimas também irregulares. Entretanto, já desde estas primeiras composições, cada estrofe continha uma unidade de sentido completa, ou seja, acrescentavam-se quantos versos fossem necessários para completar o tratamento de um aspecto. Quando se diz que Pirauá "sentia falta de espaço nas quadras para expansão das idéias", é disto que se trata: cada aspecto do tema abordado deveria ter seu desenvolvimento completo em quatro versos. Com a introdução das sextilhas, tal tarefa torna-se mais fácil. O verso de setessilábico também parece ser o que mais se aproxima ao ritmo do português falado - faz-se, na fala coloquial, uma pausa a cada sete sílabas, aproximadamente. Basta que se veja a grande quantidade de comentários do público que se transformam em motes a serem glosados pelos cantadores.

Percebe-se que os poetas populares abriram mão da "liberdade" estrófica e métrica em favor da regularidade. Isto se deve à necessidade de memorização dos poemas, pois a regularidade é um auxiliar mnemônico poderoso. Assim, a existência de um padrão fixo para a estrutura estrófica, rímica e métrica atua como um arcabouço organizador da composição, cabendo ao poeta preenchê-lo. Do ponto de vista de uma composição não escrita, é mais operacional preencher uma estrutura já conhecida do que criar "livremente". O mesmo ocorre em relação ao público que será capaz de compreender e memorizar com mais facilidade composições em que ele encontre recorrências e repetições. Por exemplo, saber que o quarto verso terminará da mesma maneira que o segundo e o sexto permite prever, minimamente, o que será dito e auxiliará na recordação de uma história já conhecida. A repetição fornece marcas, "pistas", sobre o caminho a ser seguido pela composição, principalmente se for sabido que o assunto será esgotado naquela estrofe e que não haverá aglutinação de aspectos diferentes numa mesma unidade.

Provavelmente, estas questões contribuíram para a consolidação das sextilhas setessilábicas como padrão da literatura de cordel. Pouco restou das composições feitas fora deste padrão o que permite supor que sua memorização oferecesse maior dificuldade. Numa cultura oral, o que não é facilmente memorizável tende a desaparecer.

A partir do final do século XIX, o universo poético das cantorias passa a ser publicado em forma de folhetos, surgindo um intercâmbio entre as apresentações orais e os textos impressos: histórias publicadas em folhetos são decoradas pelos cantadores e passam a ser apresentadas nas sessões de cantorias; composições orais ganham forma impressa.

Repetindo ainda uma vez: o critério definidor do que seja um folheto, prende-se ao aspecto formal. Só é possível compreender o estabelecimento deste padrão se acompanharmos a trajetória das cantorias orais, ou seja, os poetas populares nordestinos elaboraram um padrão poético para suas composições no **espaço oral** das cantorias. Seria inviável pensar na criação desta forma a partir da **leitura dos textos escritos** vindos de Portugal.

Dentre dezenas de cordéis enviados regularmente ao Brasil e reeditados fartamente pelas editoras cariocas e paulistas, os poetas nordestinos do início do século XX escolheram três narrativas: a *História da Donzela Teodora*, a *História da Imperatriz Porcina* e a *História da Princesa Magalona e do Cavaleiro Pierres*. São narrativas cujos enredos conformam-se a algumas estruturas da oralidade, entretanto, os poetas sentiram necessidade de adaptá-las para o padrão de composição dos folhetos - muito provavelmente porque percebiam que faltavam ainda alguns ajustes formais para que estas histórias pudessem ser fruídas por comunidades marcadas pela oralidade.

O contato com os cordéis portugueses pode ter "engrossado o caldo", aumentado o repertório de situações, temas, personagens, condizentes com os padrões de composição oral,

⁴² ALMEIDA, Átila e ALVES SOBRINHO, José. *Dicionário Bio-bibliográfico de Repentistas e Poetas de Bancada*, Editora Universitária, João Pessoa, 1978.

⁴³ Para um tratamento detalhado da questão, veja-se a *Poética Popular do Nordeste*, de Sebastião Nunes Batista, Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro, 1982.

mas parece difícil supor que o padrão poético dos folhetos nordestinos seja fruto do contato com os textos escritos em prosa, que compõem a literatura de cordel lusitana.

Por que, então, se postula uma origem portuguesa para a literatura de folhetos

A idéia da filiação entre as duas literaturas parte mais de pressupostos do que de uma investigação sobre o assunto. O pressuposto que normalmente embasa esta hipótese é o da colonização cultural do país. A história da literatura erudita brasileira vincula-se fortemente aos movimentos europeus. É em países da Europa que se inauguram movimentos literários como o Romantismo, o Simbolismo, o Realismo; anos mais tarde, as elites nacionais começam a seguir tais tendências, sempre de olho nos textos literários e teóricos europeus. À historiografia literária cumpre estabelecer as linhagens, identificar as aproximações e distanciamentos em relação à produção "original", pressupondo um desenvolvimento único, linear e homogêneo, estabelecendo uma genealogia de grandes autores e grandes obras. Ria Lemaire, em seu texto "Repensando a História Literária",⁴⁴ identifica claramente este movimento:

"A Genealogia e História Literária criam a ilusão de uma só história, de uma única tradição. Este mito é reforçado continuamente em cada descrição genealógica, e em cada versão da história literária."

Apropriando-se deste modelo de historiografia literária, os folcloristas e críticos dedicados ao estudo das tradições populares, buscam identificar as produções culturais brasileiras a similares europeus. Entretanto, nem toda manifestação cultural ocorrida no Brasil pode ser explicada a partir deste princípio. Uma visão eurocêntrica, menos ou mais presente, faz com que só se consiga conceber a criação de novas formas - sejam elas literárias, políticas, de comportamento, ou outras quaisquer - partindo dos grandes centros europeus. Homens pobres, com pouca ou nenhuma instrução formal, vivendo fora dos grandes centros intelectuais, não podem ter sido capazes de criar uma forma poética; ela tem que ser fruto de cópia, de adaptação de um modelo preestabelecido. Confunde-se poder político e econômico com capacidade criadora.

Entretanto, a produção de folhetos nordestinos parece ser uma criação local que independe de um similar composto na "metrópole", sendo fruto de um trabalho de constituição, depuração e aperfeiçoamento de formas e temas realizado pelos poetas nordestinos, primeiramente no âmbito das cantorias orais e, posteriormente, no interior do conjunto de publicações.

Se há identidades materiais entre folhetos e cordéis é provavelmente porque, frente a dificuldades sociais e econômicas semelhantes, encontram-se soluções semelhantes. Publicar pequenas brochuras, em papel barato, veiculando conteúdos de interesse da comunidade parece ser a melhor solução quando não se possui recursos para edição, aquisição e compreensão de livros compostos segundo o padrão da elite.

Talvez o recurso a uma comparação possa ser elucidativo. Várias culturas, de diversas partes do mundo, incluem entre seus hábitos culinários algum tipo de cozido: na Espanha, a *paella*; na França, a *cassoulet*; na Itália, o *bollito*; no Brasil, a *feijoada*. Em sua origem, todos fazem parte do cardápio dos pobres; parece uma boa solução cozinhar grãos, verduras e pedaços de carnes pouco nobres, para conseguir um prato econômico, nutritivo e saboroso. Entretanto, cada um deles possui suas especificidades e não é necessário postular uma origem ancestral para todas estas receitas. Há feijões pretos e carne de porco em diversas partes do mundo, mas a idéia de combiná-los, segundo uma preparação específica, é peculiar ao Brasil.

Da mesma maneira, compõem-se versos e contam-se histórias em todas as partes do mundo, mas a forma específica das composições nordestinas foi trabalhada e constituída no Nordeste do Brasil, a partir do trabalho de alguns homens pobres e talentosos.

⁴⁴ LEMAIRE, Ria. "Repensando a História Literária" in: *Historiography of Women's Cultural Traditions*, trad. Heloisa Buarque de Holanda, Dordrecht, Holanda / USA, foris Publications, 1987.

ABREU, Márcia
Universidade Estadual de Campinas - Brasil
Cangaceiros: história ou ficção?

Em minha comunicação, pretendo analisar folhetos de literatura de cordel nordestina, que abordem a figura dos cangaceiros. Selecionei aqueles que foram produzidos no começo do século, período de apogeu do cangaço organizado. Tratava-se de tema de grande apelo popular, que freqüentava tanto os jornais da época, quanto os chamados "folhetos de época" - aqueles em que os poetas registravam os acontecimentos sócio-político-econômicos de repercussão no período.

Ao representar os fatos, o poeta podia ater-se à notícia, fazendo uma espécie de reportagem. Entretanto, o procedimento mais comum é o de operar adaptações, pela introdução de elementos novos que fazem com que os folhetos se afastem, em grande medida, da apresentação de dados históricos.

Meu objetivo é discutir o trabalho de reelaboração de fatos históricos no interior da literatura de cordel.

AGUIAR, Flávio W.
Universidade de São Paulo - Brasil
Poesia e tradução: dois pássaros num só

O tema desta comunicação é a tradução para o português do Brasil que fiz do livro de Gaston Miron, *L'home rapaillé*. O título da comunicação prende-se ao fato curioso de, ao longo do trabalho, ter deparado com ave natural do Canadá que, em português, tinha nome de origem tupi. Após alguma pesquisa ornitológica, descobri que, na verdade, tratava-se da mesma ave, que migrava entre um hemisfério e outro conforme as estações. Esta imagem apresenta-se como metáfora do próprio processo de tradução. A partir daí, procura-se organizar uma reflexão sobre os grandes elementos da poesia face à tradução, e desta como atividade poética. De um modo geral, expõe-se a problemática da poesia em países de passado colonial, como é o caso do Brasil e do Canadá de expressão francesa. Na poesia contemporânea, predomina sua concepção como atividade de um fim em si mesma. No entanto, nestes países carrega ela a cicatriz de nascença de ser empenhada, ou seja, de ter no primeiro plano seu traço de construção de uma cultura, de uma nação, e do embate ideológico que neste processo se trava. Como um fim em si mesma, a poesia pede uma tradução a mais fiel possível a seu jogo de imagens interno, levando-se em conta todos os estratos em que esse jogo se constrói. Entretanto, numa tradução que busque essa fidelidade interna não se pode deixar de levar em conta o empenho particular dos poemas traduzidos, trazendo à baila, portanto, um polêmico processo de escolha de palavras, de imagens, de sintaxe. Como traduzir, ou melhor, como levar

EP

a

**ESTUDOS
PORTUGUESES E
AFRICANOS**

**NÚMERO 3
1.º SEMESTRE
DE 1984**

SUMÁRIO

9 Entrevista com Agustina Bessa-Luís

15 Inéditos de Angola

ESTUDOS

31 Alguns aspectos do sistema verbal do crioulo português de Zeguinchor

Tania Alkmim

55 Os olhos azuis de Caeiro

Paulo de Tarso Jardim

67 Análise fonética do ritmo em poesia

Luís Carlos Cagliari

97 Da literatura de cordel portuguesa

Márcia Abreu

105 As dissonâncias nos sonetos de Bocage

Maria Helena Cunha

121 Balada bem bofada

Marlise Vaz Bridi Ambrogi

129 Um mover de olhos

Zé Pedro Antunes

147 A identidade de um certo olhar infantil

Maria Lúcia Dal Farra

SOARES BARBOSA, Jerônimo, *Gramática Filosófica da Língua Portuguesa*, Lisboa, 1803.

TAVARES, Hênio, *Teoria Literária*, Ed. Bernardo Alvares SA, Belo Horizonte, 3a. ed. 1967.

Este trabalho contou com a colaboração do CNPq (proc. 30.1450/78 XH 07).

EPA - Estudos Portugueses e Africanos
Número 3, 1984
Páginas 97 - 103

Da literatura de cordel portuguesa

Márcia Abreu

"Todos os versos son da Estátua Equestre
E todos os famosos entremezes
Que no Arsonal do vago caminhante
Se vendem a cavalo num barbante."¹

Um cego sentado no adro de uma Igreja vendia pequenos folhetos de uma ou duas folhas de papel de inferior qualidade, dobradas em quatro. A composição e a impressão eram grosseiras. Nas ruas e debaixo das arcadas viam-se mais folhetos dependurados em barbantes. Os sapateiros e artífices deliciavam-se com o pregão dos vendedores.

Na porta de um teatro alguém vendia autos, farsas, pequenas novelas, contos fantásticos, moralizantes ou de fundo vagamente histórico, metrificados e rimados. Em geral, textos estrangeiros adaptados à imagina

Márcia Abreu é aluna do curso de Graduação em Letras do IEL - UNICAMP

ção e sensibilidade popular portuguesa bem como às condições daquele local. É assim que temas antiquíssimos já conhecidos na Europa culta antes do século XVI tornaram-se familiares ao povo português a partir dos séculos XVI e XVII, consagrando-se no século XVIII. É do século XVI Baltazar Dias, poeta cego do tempo de D. Sebastião, autor popular por excelência, cujas folhas volantes, autos e trovas ainda eram apreciados no século XVIII. Entretanto, este tipo de literatura entra em declínio quando o gosto do povo português foi desviado para os sermões, milagres e vidas de santos, sendo a produção de cordel dificultada pelo Índices Expurgatórios de 1581 e 1624, padecendo também a invasão e concorrência dos escritos espanhóis.

No século XVIII, no entanto, há uma retomada na produção desta literatura, ao que parece incentivada pela Irmandade do Menino Jesus dos Homens Cegos, que possuía a exclusividade na "venda de folhinhas, histórias, autos e livros usados." Em 1820 uma resolução do Desembargo do Paço ainda mantinha este privilégio da Irmandade, que se compunha exclusivamente de cegos. Como as finalidades desta instituição fossem didáticas, os folhetos deveriam estar de acordo com a religião e com os costumes estabelecidos.

Nesta época, os assuntos dos folhetos cobriam uma larga escala. Os preferidos eram os "casos acontecidos", locais ou não "em 1886, José Leite de Vasconcelos em O Povo Português nos seus costumes, crenças

e tradições, mencionava folhetos sobre a vida de José do Telhado e de João Brandão, criminosos célebres, sobre a Guerra de Espanha sobre a Mulher-Homem, que fazem parte de "categoria" dos "casos acontecidos" e que, segundo ele, despertavam grande curiosidade e interesse), autos dos escritores quinhentistas e novelas de cavalaria. A produção popular deste período parece ter sido essencialmente picaresca.²

O conto popular não faz parte deste tipo de literatura, mas seus temas são, se não idênticos, pelo menos análogos, com implicações e influências recíprocas. Alguns destes temas são muito antigos, têm origem principalmente francesa e espanhola e chegaram a Portugal basicamente através da Espanha, já que os povos destes dois países mantinham estreitas relações, principalmente ao longo da fronteira. José Leite de Vasconcelos diz também que "apesar de Portugal ser, na língua, na raça, nos instintos e até certo ponto na geografia um país perfeitamente distinto da Espanha e apesar das guerras que desde os primórdios da monarquia houve entre as duas nações peninsulares, temos sempre mantido relações domésticas com os espanhóis. Onde o fato se verifica bem é nas fronteiras. Os povos da fronteira transmontana falam corretamente o castelhano do mesmo modo que os de lá falam o português. O mesmo se dá no Alentejo."³ Refere também o intercâmbio populacional entre os dois países devido ao comércio, ao trabalho, às festas e romarias.

Assim sendo encontram-se composições es

critas metade em português e metade em espanhol e outras, naquela língua, com várias palavras em castelhano. A Verdadeira História de Imperador Carlos Magno, por exemplo, descende da tradução espanhola (do original francês) de Carlos Magno, impressa em Sevilha em 1525. No princípio do século XVII já corria impresso em Portugal a Formosa Magalona, influência do romance cavallheiresco francês sobre a península, que foi vertida para a Espanha e que de lá passou para Portugal. Acredita-se que é bem possível que já no princípio do século XVI esta composição fosse conhecida em Portugal e que o original tivesse sido composto antes do século XIV.

Praticamente o mesmo ocorreu com a Verdadeira História da Donzela Theodora, cuja origem encontra-se no oriente e que já corria na Espanha em fins do século XV, chegando a Portugal através da tradução de Carlos Ferreira, publicada em 1735. Tem-se o mesmo com relação à Verdadeira História do Grande Roberto Duque de Normandia e Imperador de Roma, que é uma transposição para o português da história francesa, de Robert, le Diable, anterior ao século XIV, e que aparece na Espanha no início do século XVI, sendo mais tardia em Portugal onde só surge no século XVIII.

Logicamente, a literatura de cordel portuguesa não é constituída apenas por folhetos cuja origem encontra-se fora de Portugal, mas é interessante notar que obras mais significativas ou que tiveram maior repercussão são estrangeiras. A literatura de cordel portu

sa baseia-se grandemente em traduções e adaptações, não só de autores estrangeiros mas também de nacionais - é o caso de Gil Vicente, que teve vários de seus autos transformados em literatura de cordel.

Além disso, como não poderia deixar de ser, existe a criação original. Baltazar Dias, de quem já falamos anteriormente, foi o mais popular dos autores de cordel e escreveu os conhecidos folhetos A Tragédia do Marquês de Mântua, A Obra da Famosa História do Príncipe Cláudio, o Auto de Santo Aleixo, o Auto de Santa Bárbara e o folheto Malícia das Mulheres, que eram, ainda no século XIX, lidos, apreciados e reeditados. Além de Baltazar Dias, Ribeiro Chiado, Nicolau da Silva e António José da Silva eram muito considerados. Estes autores produziram ao mesmo tempo teatro de cordel. São obras impressas em folheto como os da literatura de cordel comum, mas contêm uma peça de teatro. Algumas vezes trata-se apenas da transcrição de peças que estavam sendo apresentadas; em outros folhetos, há uma adaptação acrescida de comentários e explicações.

O principal ponto de venda do teatro de cordel eram as portas das casas onde os espetáculos estavam sendo apresentados. Há ainda autores que escreviam com a intenção de publicar suas peças através do cordel. Dentre eles encontramos Nicolau Luis, que ficou como um dos dramaturgos mais representativos deste tipo de teatro e que começou traduzindo e adaptando obras espanholas e italianas, cujos manuscritos vendia aos cegos. Os famosos

folhetos Os Maridos Peraltas e as Mulheres Sagazes, O Criado de si Mesmo e Belisário são de sua autoria. Mais representativo ainda é Antônio José da Silva, autor de Guerras do Alecrim e da Manjerona e A Esópaida.

Nos princípios do século XIX encontramos Rodrigues Maio (O Doutor Sovina e O Aprendiz de Ladrão) e Ricardo José Fortuna (As Astúcias de Zanguizarra) que podem ainda ser considerados autores de teatro de cordel.

Segundo Albino Forjaz Sampaio, "depois do século XIX o teatro popular apaga-se. Perde em primeiro lugar o aspecto tipográfico que o seriava. Depois extra via-se no formato e promiscui-se por fim com a folhetada incômoda que todos os dias aparecendo vai. Sai então ou da tipografia que foi de Lino da Silva Godinho ou da Im pressão de Eugênio Augusto (...) Em 1808 ponde um pouco já para o fim. O teatro popular morrerá. O país atraves sava uma crise agônica. Teatro e cômicos estavam positi vamente pela hora da morte."⁴

Junte-se a isso a declaração do mesmo au tor em seu livro Subsídios para a história do teatro por tuguês - teatro de cordel de 1920, onde se diz que "es tes opúsculos de fácil deterioração comprados por indivi duos de poucas posses tornam-se extremamente raros, prin cipalmente os do século XVI e XVII, julgando-se até al guns deles como inteiramente perdidos" José Leite de Vas concelos, Teófilo Braga e muitos outros estudiosos de li teratura de cordel fizeram observações no mesmo sentido, afirmando que a literatura de cordel portuguesa morreu.

Mas, ainda agora, numa pequena cidade do interior de Portugal, em uma festa popular, um cego can ta: é guiado por uma velha e forte negra que vende folhe tos de cordel. Como antes, o povo se delicia...⁵

NOTAS

1. in: Teófilo Braga: O Povo Português nos seus costumes, crenças e tradições. Lisboa, Livraria Ferreira Edito ra, 1886, Livro 3.
2. Esta divisão em três períodos - século XVI, XVII, e XVIII foi elaborada por Teófilo Braga no seu livro O Povo Português nos seus costumes, crenças e tradições, op. cit., pág. 1
3. O Romanceiros Portuguêss, Livraria Ferreira, Lisboa, 1958, 2 vol.
4. Sampaio, Albino Forjaz: Teatro de Cordel, sem local, sem editora, 1922.
5. Como nos foi narrado por Antônio José Saraiva, que pre senciou a cena há alguns anos atrás.

LEO

sa

**ESTUDOS
PORTUGUESES E
AFRICANOS**

**NUMERO 5
1.º SEMESTRE
DE 1985**

INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM

Coordenador de Publicações: João Wanderley Geraldi

EPA - ESTUDOS PORTUGUESES E AFRICANOS
(revista semestral)

Diretor

Maria Lúcia Dal Farra

Capa

Carlos Alberto Yasoshima

Datilografia

João Alexandre

Núcleo de Estudos de Cultura e Expressão Portuguesa
(NECEPO) do Instituto de Estudos da Linguagem (IEL)
da Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP
Caixa Postal 6.045
13.100 - Campinas - Estado de São Paulo - BRASIL

PEDE-SE PERMUTA

EPA - ESTUDOS PORTUGUESES E AFRICANOS
(Conselho Editorial)

Alcir Pêcora
Alexandre Eulálio
Haqira Osakabe
João Wanderley Geraldi
Maria Lúcia Dal Farra

DE COMO A LITERATURA DE CORDEL PORTUGUESA SE TORNOU BRASILEIRA

Márcia Abreu (Unicamp)

É difícil precisar quando a literatura de cordel emigrou para o Nordeste brasileiro. Segundo Câmara Cascudo, no seu Cinco Livros do Povo, em 1600 foram enviados vinte resmas de "Pierres e Magalonas" e em 1605 doze livros da "donzela Theodora". Laurence Hallewell encontrou a História de Roberto o Diabo na "notícia do catálogo de livros que se acham à venda em casa de Manuel Antônio da Silva Serva (...) Rio de Janeiro, 1811"¹.

No "Romance d'A Pedra do Reino" de Ariano Suassuna há uma referência a um folheto sebastianista que, em 1836, já andava impresso pelo sertão pernambucano.

Segundo Roberto Emerson Câmara Benjamim², "é fato provado a comercialização de folhetos portugueses e é viável mesmo de outras nacionalidades no Brasil do século XIX (...) Portugueses, ingleses, franceses e italianos imigraram ou viajaram pelo interior do Nordeste (...) Impressos diversos circularam pelo sertão, vindos da Europa, como a célebre "novena do mês das Almas, com aprovação eclesiástica do Bispo do Porto" (...) A Livraria Garnier comercializava no Rio de Janeiro folhetos portugueses impressos na cidade francesa do Havre e a Livraria de Antônio Gonçalves Guimarães folhetos impressos em sua própria tipografia, alguns editados por volta de 1865".

Os folhetos que aqui chegavam eram escritos, geralmente, em prosa e algumas vezes na forma de quadras. Durante quase todo o século XIX as cantorias e estórias realizadas no Brasil eram feitas em "obras de quatro pés", isto é, estrofes de quatro versos heptassílabos. A conversão deste estilo foi feita basicamente por via oral. Vejamos um exemplo de um desafio em quadras:

"Me responda esta pergunta
Que eu nunca fiz a ninguém
Em cima daquela serra
Quantos pés de capim tem?

Se o sol não estragou
E nem o gado comeu
Em cima daquela serra
Tem o capim que nasceu"³

Em 1900, Cabeceira e Caetano ainda cantavam na forma de quadras, como vemos no final deste desafio travado pelos dois:

"Cabeceira: Seu capitão João de Melo
Dê licença sem demora
E veja eu rasgar um negro
Na cachorro da espora!
Caetano: Senhores que estão na casa
Do capitão João de Melo
Venham ver como é que um negro
Estraçalha um amarelo!"⁴

Além da quadra havia, na época, o Mourão de cinco e o de sete pés (versos), que é uma cantoria em forma de diálogo onde os poetas se alternam, dizendo cada um deles um ou mais versos.

Outro gênero utilizado no passado era a glosa, composição de heptassílabos tratados de dois modos diferentes, conforme o mote tivesse dois versos ou quatro. No primeiro caso o primeiro pé de mote figurava como quarto verso da glosa e o segundo como o último. Esta modalidade ainda hoje é utilizada, com pequenas modificações. No segundo caso, quando o mote é de quatro pés, faziam-se quatro décimas, terminada cada uma por um dos versos do mote. Hoje em dia já não se encontra esta forma.

No final do século, Romano Teixeira e Silvino Pirauã acrescentaram dois pés às quadras e criaram a sextilha, gênero ainda muito usado tanto no improvisado quanto nos folhetos de cordel.

Foi também Silvino Pirauã quem introduziu a obrigação de, nos desafios, o adversário compor o primeiro verso da resposta rimando com o último deixado pelo contentor e foi um dos primeiros a compor romances escritos e a imprimi-los.

Segundo Atila Almeida e José Alves Sobrinho⁵, "a cantoria explodiu nos termos conhecidos hoje, no final do século passado, depois das inovações introduzidas por Pirauã, de mistura com a preocupação intelectual do grupo Teixeira."

Tem-se ainda atribuído a Pirauã a idéia de rimar as histórias tradicionais.

Também Leandro Gomes de Barros foi pioneiro na composição de romances escritos, sendo talvez o primeiro a escrevê-los e publicá-los regularmente.

Através da contribuição de Leandro Gomes de Barros e de Francisco das Chagas Batista, a literatura popular em verso assumiu a nacionalidade brasileira. Estes dois poetas, além de rimarem as histórias tradicionais, inventaram folhetos originais e colocaram o sertão como tema de suas composições registrando os fatos mais notáveis da região. Criaram uma literatura que atingia o homem nordestino devido à sua linguagem e ao seu modo de encarar o mundo, levando em conta a realidade, o sistema de valores, a moral e as crenças do povo a que se destinava esta literatura.

Não se sabe ao certo quando foram introduzidas as estrofas de sete versos mas sabe-se que Chagas Batista já fazia uso desta forma. A décima também aparece, mas com frequência bem menor.

É importante lembrar também João Martins de Athayde e João Melchíades, que consolidaram definitivamente este tipo de literatura, que entre a década de 30 e 40 já se encontrava fortemente radicada no gosto do povo. Nesta época o cordel é fortalecido pela entrada de elementos de grande apelo popular como os cangaceiros e o Padre Cícero.

A década de 40 e 50 foi muito favorável ao cordel pelo interesse das camadas populares pela vida política do país. Vê-se isso pelo sucesso de venda e pelas altíssimas tiragens dos folhetos ligados a Getúlio Vargas. Não eram só os folhetos políticos que faziam sucesso nesta época; o romance A Louca do Jardim vendia a cada lida trezentos exemplares e a tipografia de José Bernardo da Silva tirava, no mínimo, doze mil folhetos por dia.⁶

Entre 60 e 70 registra-se uma séria crise no cordel, sendo que muitos especialistas chegaram a apregoar seu fim. Isto se deveu a diversos fatores, um deles foi a inflação nacional que aumentou o custo dos folhetos e diminuiu o poder aquisitivo do público; outro fator foi a censura e, principalmente a auto-censura que se impôs o poeta, limitando muitíssimo sua produção, especialmente no que se refere aos folhetos de "casos acontecidos" que sempre atraíram a atenção do público; há ainda a concorrência de novas modas que distanciaram um pouco a atenção dos jovens da literatura de cordel, apesar de ser sempre grande seu número nas rodas de leitura de folhetos. Pensou-se que a televisão pudesse ter contribuído para esta crise mas parece que ela não atinge a maioria da população tanto pela linguagem que utiliza quanto pelos assuntos que veicula. Além disso ela tem servido de inspiração aos poetas populares já que estes frequentemente vertem para a linguagem e para o gosto do povo novelas e outras apresentações televisivas.

Na década de 70 a literatura de cordel recebe um novo impulso - o interesse de intelectuais por este tipo de produção. Mas continua ainda o problema de ordem econômica já que os poetas não adotaram ainda métodos que poderiam baratear a produção e voltar a atingir grandes camadas da população. Assim, devido aos altos custos da produção somente poetas conhecidos e renomados conseguem imprimir e vender suas histórias, ficando os poetas pobres sem meios de divulgar suas obras.

O Encontro de uma Donzela Brasileira com uma Portuguesa

Como já dissemos anteriormente só nos foi possível obter folhetos de cordel portugueses em meados de janeiro, assim sendo ainda não pudemos estudá-los e analisá-los adequadamente. Mesmo assim, desejamos tecer algumas considerações iniciais acerca da Verdadeira História da Donzela Teodora em que se trata de sua grande

formosura e sabedoria, de autor desconhecido, 10^a edição, Livraria Barateira, Lisboa, 1945 e da História da Donzela Teodora, de João Martins de Athayde, escrita entre 1880 e 1959, edição de Juazeiro, 5/8/1978.

Dentre os primeiros exemplares de literatura de cordel que chegaram ao Brasil certamente havia folhetos como estes, ou seja, folhetos que veiculavam histórias tradicionais. Certamente também, estavam escritos em prosa. A primeira e grande contribuição brasileira para a literatura de cordel foi transformá-los em verso. E esta foi também a principal preocupação de João Martins de Athayde neste folheto, como ele mesmo diz:

"Caro leitor, escrevi
tudo que no livro achei
sô fiz rimar a história
nada aqui acrescentei
da história grande dela
muitas coisas consultei"

Realmente o autor "nada aqui acrescentou", ou quase nada. É impressionante a similaridade das duas obras. A história portuguesa começa assim: "No reino de Tunis houve um mercador, natural da Hungria"; a brasileira, após a primeira estrofe - característica da literatura de cordel - onde o autor apresenta a história que vai contar, temos o seguinte: "Houve no reino de Tunis um grande negociante / era natural da Hungria / e negociava ambulante".

Se nos três primeiros versos temos uma coincidência, inclusive ao nível das palavras, no quarto há como que uma tradução para a nossa linguagem - o mercador é aquele que "negocia ambulante".

O verso seguinte diz que o negociante era uma "alma pura e constante". No folheto português não se encontra uma descrição moral do mercador, e mesmo da donzela diz-se muito pouco; o autor se concentra mais na trama e menos nas personagens. Já na versão brasileira há uma "valorização" destas mesmas personagens. Por exemplo, acerca da donzela fala-se somente o seguinte no cordel lusitano: "Ela se dedicou tanto à virtude e ao estudo que excedeu a todos os homens e mulheres que naquele tempo existiam, tanto em filosofia, como em música e outras artes". Vejamos o que dela diz João Martins de Athayde:

"(...)
em pouco tempo ela soube
o que ninguém mais sabia

Mandou ensinar primeiro
música e filosofia
ela sem mestre aprendeu

metafísica e astrologia
descreve com distinção
história e anatomia

Ela que já era um ente
nascida por excelência
como que tivesse vindo
das entranhas da ciência
tinha por pai o saber
e por mãe a inteligência

Em pouco tempo ela tinha
tão grande adiantamento
que sô Salomão teria
um igual conhecimento
cantava música e tocava
a qualquer um instrumento

Estudou e conhecia
as sete artes liberais
conhecia a natureza
de todos os vegetais
descrevia muito bem
a casta dos animais

Descrevia os 12 signos
de que é composto o ano
da cabeça até os pés
conhecia o corpo humano
e dava definição
de tudo do oceano

Admirou todo mundo
o saber dessa Donzela
tudo que era de ciência
podia se encontrar nela
o professor que ensinou-a
depois aprendeu com ela"

Toda esta preocupação em caracterizar o melhor possível os personagens talvez seja uma tentativa de aproximá-los mais do público, de fazer com que o povo

se identifique com eles. Para que esta identificação pudesse se processar era necessário também adequar alguns detalhes da história à moral ou aos costumes da região e da época. No folheto português não há menção alguma ao fato de o mercador possuir ou não uma esposa. É possível que aos olhos nordestinos parecesse estranho um homem vivendo só junto a uma donzela. Houve assim a necessidade de "encaixar" uma esposa na narrativa:

"Sô via em torno de si
o vil manto da marzela
em casa sô lhe restavam
a mulher e a Donzela
então chamou Teodora
e pediu um parecer dela"

Outro momento onde se sente um sabor brasileiro é no debate da donzela com os sábios. Na história portuguesa ela é extremamente humilde e a todo momento pede a proteção dos Céus e licença ao Rei para responder. João Martins de Athayde faz do debate um verdadeiro desafio entre cantadores - Teodora e os sábios provocam-se, ameaçam-se mutuamente com a derrota e tentam humilhar o adversário. A título de exemplo vejamos o que diz o primeiro sábio:

"Donzela, estais preparada
para responder-me tudo
sem titubear em nada?
se não estiver seja franca
se não sai envergonhada"

Na história portuguesa a mesma passagem (pergunta inicial do primeiro sábio) não é tão calorosa, não permite um maior envolvimento do público, não faz com que as pessoas tomem partidos. Ele apenas diz: "-Tu, donzela, responder-me-ás ao que te perguntar?"

E a donzela responde, mas de maneira extremamente difícil e científica. Suas respostas são áruas e técnicas, tecendo considerações que escapam ao entendimento e ao gosto popular.

Mas o nordestino - e o povo em geral, poderíamos dizer - gosta de nomes complicados e esquisitos, como o próprio Graciliano Ramos⁷ lembra a respeito do famoso debate de Inácio da Catingueira com Romano do Teixeira. Ele diz: "O branco possuía um vocabulário de que não alcançava direito a significação e lhe prejudicava certamente o estro, mas isto o elevava no conceito público."

Athayde consegue conciliar as duas coisas transformando as respostas da donzela em um horóscopo comum - a que o povo está tão acostumado - e mantém o nome dos signos em Latim. Casam-se assim a erudição e o entendimento.

Ainda em relação à linguagem é interessante notar que ela se mantém mista, com alguns termos se abasileirando e outros mantendo-se lusitanos. Por exemplo, no folheto português temos a expressão "dobra de ouro" - comum em Portugal - que se mantém exatamente da mesma forma na obra de Athayde. Já as expressões "vestido" e "panos interiores" são substituídos no cordel brasileiro por "fraque, colete e camisa" e "ceroulas".

Mas, enfim, o que mais impressiona é a similaridade dos dois folhetos; realmente foi "tirado tudo direito da história grande dela" (Teodora), como diz João Martins de Athayde, no início da narrativa. Vemos assim que nesta fase a literatura de cordel brasileira já havia dado um passo em direção à sua distinção da literatura lusitana - a versificação - mas, ao mesmo tempo, mantinha-se ainda muito presa a ela.

NOTAS

1. apud. BORGES, Neuma Fachine. "Literatura de Cordel: origens, temas e formas de expressão." Jornal Literário. Lisboa.
2. "Breve Notícia de Antecedentes Franceses e Ingleses da Literatura de Cordel Nordeste" Separata da Revista Tempo Universitário, V. 6, nº 1, 1980.
3. in. Almeida, Atila Augusto F. de e Sobrinho, José Alves. Dicionário Bio-Bibliográfico de repentistas e poetas de bancada, Ed. Universitária, João Pessoa, 1978.
4. idem, ibidem.
5. ob cit pág. 11
6. apud MEYER, Marlyse. Autores de Cordel. Literatura Comentada. Abril Educação, São Paulo, 1980.
7. apud. Batista, Sebastião Nunes. Poética Popular do Nordeste. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro, 1982.

MEMÓRIAS DE UM SACERDOTE
MEMÓRIAS DE UM SACERDOTE



(orgs.) JESUS ANTONIO DURIGAN
MÁRIA BERNADETE MARQUES ABAURRE
YARA FRATESCHI VIEIRA



EDITORA DA UNICAMP

A magia da mudança

VESTIBULAR UNICAMP: LÍNGUA E LITERATURA

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA CENTRAL – UNICAMP

M272 A magia da mudança vestibular Unicamp : língua e literatura /
(orgs.) Jesus Antonio Durigan, Maria Bernadete Marques Abaurre,
Yara Frateschi Vieira — Campinas: Editora da UNICAMP, 1987.
(Coleção Momento)

1. Língua portuguesa – Redação (vestibular). 2. Literatura
portuguesa (vestibular). 3. Vestibular – Mudança – Ensino superior.
I. Durigan, Jesus Antonio. II. Abaurre, Maria Bernadete Marques.
III. Vieira, Yara Frateschi. IV. Título.

19. CDD – 469.5
– 869
– 378.166 2

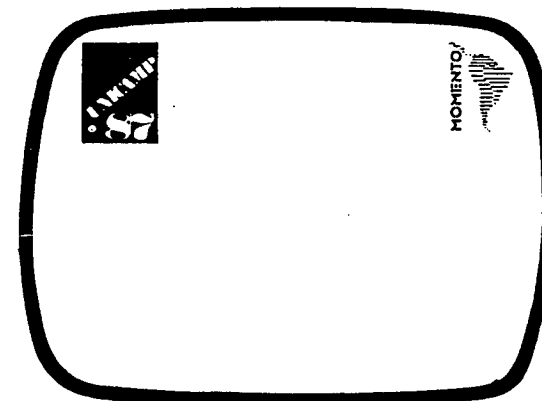
Índices para catálogo sistemático:

1. Língua portuguesa : Redação (vestibular)	469.5
2. Redação (vestibular) : Língua portuguesa	469.5
3. Literatura portuguesa (vestibular)	869
4. Vestibular : Mudança : Ensino superior	378.166 2

Assistente Editorial: Etoile de Castro Shaw
Edição-de-Texto / Revisão: Maria Elena da Luz Azevedo
Produtor Gráfico: Milton M. Ishino
Editor de Arte: Carlos R. Lamari
Capa-Lay-out / Arte final: Lamari
Composição: Elaine Cristina Estanislau

A magia da mudança

VESTIBULAR UNICAMP: LÍNGUA E LITERATURA



(orgs.) JESUS ANTONIO DURIGAN
MARIA BERNADETE MARQUES ABAURRE
YARA FRATESCHI VIEIRA



EDITORA DA UNICAMP

© 1987 – Jesus Antonio Durigan, Maria Bernadete Marques Abaurre e
Yara Frateschi Vieira – 1ª edição: 1987

**EDITORA DA UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
(UNICAMP)**

Reitor: Paulo Renato Costa Souza
Coordenador Geral da Universidade: Carlos Vogt

CONSELHO EDITORIAL:

Aécio Pereira Chagas, Alfredo Miguel Ozorio de Almeida, Atílio José
Giarola, Aryon Dall'igna Rodrigues (Presidente), Eduardo Roberto
Junqueira Guimarães, Hermógenes de Freitas Leitão Filho, Jayme
Antunes Maciel Junior, Michael MacDonald Hall, Ubiratan D'Ambrosio.

DIRETOR EXECUTIVO:

Eduardo Roberto Junqueira Guimarães



EDITORA DA UNICAMP

Rua Cecílio Feltrin, 253
Cidade Universitária – Barão Geraldo
Fone(0192) 39.1301 (ramais 2585 e 3412)
13.083 – Campinas – SP

ISBN: 85 - 268 - 0103 - 1
Impresso no Brasil / Printed in Brazil

APRESENTAÇÃO

Este trabalho apresenta o resultado da pesquisa realizada por uma equipe de alunos de Pós-Graduação do Instituto de Estudos da Linguagem, sobre os exames vestibulares prestados por candidatos à Unicamp em 1987. A análise incidiu sobre a redação, realizada na primeira fase, e sobre as respostas às 16 questões de Comunicação e Expressão da segunda.

O objetivo da pesquisa era verificar de que forma os candidatos tinham respondido a uma proposta nova de vestibular, como foi a da Unicamp neste ano, e identificar alguns dos problemas mais relevantes encontrados nas respostas dadas ao que se solicitava. Esperava-se que os resultados da análise fornecessem subsídios não só à Comissão de Vestibulares da Unicamp, mas também, e principalmente, aos professores de 2º Grau e aos próprios candidatos.

Considerando que um estudo dessa natureza só teria interesse se fosse feito logo em seguida ao exame vestibular, e que identificar alguns problemas julgados mais importantes era no caso mais realista do que tentar uma análise exaustiva das provas, a Comissão organizadora, em conjunto com o grupo de investigadores, decidiu dividir o trabalho por pequenas equipes, segundo os assuntos, e delimitar rigorosamente o trabalho a ser desenvolvido. Assim, formaram-se oito grupos: três trabalhando com os temas da redação, três com as questões de língua e dois com as de literatura. Cada grupo examinou um número de provas considerado representativo (por exemplo, trezentas redações de cada tema); selecionando-se as provas também segundo um critério de representatividade quanto a notas obtidas (das mais altas às mais baixas) e quanto às áreas de opção dos candidatos.

Os grupos trabalharam de forma autônoma, porém organizada. Foram realizadas reuniões gerais e individuais, por grupo, para montar o esquema geral do trabalho, tornar claros os seus objetivos, identificar os seus interlocutores privilegiados, explicitar as perspectivas a partir das quais os dados seriam analisados e definir a extensão média dos trabalhos. No entanto, os grupos ficaram independentes para desenvolver o trabalho segundo os seus próprios critérios de organização e apresentação do material, razão pela qual cada artigo é assinado pelos seus autores, cabendo-lhes o mérito e a responsabilidade pelo trabalho apresentado. Embora se tenha procurado manter uma certa organicidade no conjunto, os textos individuais são antes de mais nada o produto de uma opção feita por cada grupo. Assim, as equipes encarregadas de trabalhar com a narrativa e com as questões de sinonímia e pontuação optaram por uma reflexão específica, que torna esses textos distintos, quanto ao conteúdo, à terminologia e aos seus possíveis interlocutores, dos demais constantes neste volume. A Comissão organizadora desempenhou o papel de interlocutor dos grupos e da equipe como um todo.

À equipe de investigadores, desejamos apresentar os nossos agradecimentos pelo entusiasmo e pela responsabilidade com que se dedicou à tarefa proposta, nesse período que, se não se caracterizou sempre por unânime concordância, constituiu ocasião de debates esclarecedores para ambas as partes.

Queremos agradecer ainda ao PEIP (Programa Especial de Incentivo à Pesquisa) e à Pró-Reitoria de Graduação da Unicamp pelo apoio que tornou possível a realização deste trabalho.

Prof. Dr. Jesus Antonio Durigan
Profa. Dra. Maria Bernadete Marques Abaurre
Profa. Dra. Yara Frateschi Vieira

SUMÁRIO

A dissertação no vestibular	11
Sobre a história do contador de histórias	31
A construção do texto argumentativo	45
Falar e escrever são a mesma coisa?	61
Sinonímia e pontuação	73
Leitura e interpretação	89
Ler ou não ler: eis a questão!	105
A literatura portuguesa no segundo grau ou D. Sebastião e a milionária americana em um país perdido	131

A DISSERTAÇÃO NO VESTIBULAR

Um discurso de ninguém

Regina H. de Almeida Durigan
Sandra Márcia Pereira
Márcia Azevedo de Abreu

Antes de qualquer consideração sobre redações no vestibular é necessário que explicitemos nosso ponto de vista sobre o que entendemos por um texto bem sucedido. A produção de um texto escrito implica operações mais complexas que a simples busca das palavras. Produzir um texto é conseguir articular a linguagem de maneira coesa e adequada, é colocar-se como sujeito responsável pelo enunciado que produziu.

A luta que os alunos enfrentam com relação à produção de textos escritos é muito especial. Em geral, eles não apresentam dificuldades em se expressar através da fala coloquial. Os problemas começam a surgir quando este aluno tem necessidade de se expressar formalmente e se agravam no momento de produzir um texto escrito. Nesta última situação ele deve ter claro que há diferenças marcantes entre falar e escrever.

Na linguagem oral o falante tem claro com quem fala e em que contexto. O conhecimento da situação facilita a produção oral. Nela o interlocutor, presente fisicamente, é ativo, tendo possibilidade de intervir, de pedir esclarecimentos, ou até de mudar o curso da conversação. O falante pode ainda recorrer a recursos que não são propriamente lingüísticos, como gestos ou expressões faciais. Na linguagem escrita a falta destes elementos extratextuais precisa ser suprimida pelo texto que se deve organizar de forma a garantir a sua inteligibilidade.

Escrever não é apenas traduzir a fala em sinais gráficos. O fato de um texto escrito não ser satisfatório não significa que seu produtor tenha dificuldades quanto ao manejo da linguagem cotidiana e sim que ele não domina os recursos específicos da modalidade escrita.

A escrita tem normas próprias, tais como regras de ortografia – que, evidentemente, não é marcada na fala – de pontuação, de concordância, de uso de tempos verbais. Entretanto, a simples utilização de tais regras e de outros recursos da norma culta não garante o sucesso de um texto escrito. Não basta, também, saber que escrever é diferente de falar. É necessário preocupar-se com a constituição de um discurso, entendido aqui como um ato de linguagem que representa uma interação entre o produtor do texto e o seu receptor, além disso, é preciso ter em mente a figura do interlocutor e a finalidade para a qual o texto foi produzido.

Para que esse discurso seja bem sucedido deve constituir um todo significativo e não fragmentos isolados justapostos. No interior de um texto devem existir elementos que estabeleçam uma ligação entre as partes, isto é, elos significativos que confirmem coesão ao discurso. Considera-se coeso o texto em que as partes referem-se mutuamente, só fazendo sentido quando consideradas em relação umas com as outras.

O fato de o ato de escrever ser um momento em que aquele que escreve se vê sozinho frente ao papel, tendo em mente apenas uma imagem de um possível interlocutor, faz com que haja necessidade de uma maior preocupação em relação à coesão. Em geral, o aluno não sabe até que ponto deve explicitar o que tenta dizer para que se faça compreender. Entretanto, o “fazer-se compreender” é um ponto central em qualquer texto escrito; a coesão deve colaborar nesse sentido, facilitando o estabelecimento de uma relação entre os interlocutores do texto. O que se busca não é um texto fechado em si mesmo, impenetrável a qualquer leitura e sim algo que possa servir como veículo de interação entre os interlocutores.

Há ainda mais uma questão em que se deve pensar na consideração das especificidades da modalidade escrita – a argumentação. É através dela que o locutor defende seu ponto de vista. A argumentação contribui na criação de um jogo entre quem escreve o texto e um possível leitor, já que aquele discute com este, procurando mostrar-lhe que tipo de idéias o levaram a determinado posicionamento. Dito de outra maneira, ao escrever um texto o locutor estabelece relações a partir do tema que se propôs a discutir e tira conclusões, procurando convencer o receptor ou conseguir sua adesão ao texto.

Não se pode traçar uma distinção absoluta entre coesão e argumentação: a coesão garante a existência de uma relação entre as partes do texto que tomadas como um todo deve constituir um ato de argumentação. As duas noções contribuem para constituição de um conjunto significativo capaz de estabelecer uma relação entre o sujeito que escreve e seu virtual interlocutor.

É próprio da linguagem seu caráter de interlocução. A escrita não foge a este princípio, ela também busca estabelecer uma relação entre sujeitos. O texto deve ser suficiente para caracterizar seu produtor enquanto um

agente, um sujeito daquela produção, ao mesmo tempo em que confere identidade ao seu interlocutor. O texto, enquanto uma totalidade revestida de significados, acaba sendo um jogo entre sujeitos, entre locutor e interlocutor.

Esta fundamentação teórica aplica-se a qualquer tipo de produção escrita. Pensemos agora num tipo muito peculiar de produção, as dissertações no vestibular. De acordo com o que foi proposto no Vestibular Unicamp / 87, as redações deveriam ser feitas com base numa coletânea fornecida aos vestibulandos, que se constituía por fragmentos de textos extraídos de jornal sobre a instalação de usinas nucleares no Brasil. Esses fragmentos deveriam ser utilizados, além de outras informações que o aluno possuísse sobre o assunto. Já que o texto solicitado era do tipo dissertativo, havia necessidade de o aluno definir sua posição, bem como de uma argumentação que a fundamentasse; argumentação esta que deveria ser organizada de forma a conduzir a conclusões apropriadas. Na dissertação deveriam aparecer ainda referências aos textos da coletânea.

Muitas das redações efetivamente atenderam aos pressupostos até aqui expostos, constituindo, desta maneira, textos bem sucedidos. Por outro lado, a maioria das dissertações apresentou problemas.

Nossa intenção não é fazer um diagnóstico exaustivo dos problemas surgidos nas redações, pois achamos mais produtivo discutir as ocorrências que acarretaram dificuldade para a compreensão do que foi escrito, o que pode implicar uma incapacidade do aluno em se expressar adequadamente num texto escrito. Pensaremos sobre os problemas que levaram as dissertações ao fracasso, discutindo a operacionalização efetiva dos princípios anteriormente apresentados. Só trataremos de questões relativas ao desrespeito da gramática normativa à medida em que interfiram na inteligibilidade do texto. Parece-nos mais relevante discutir a capacidade de expressão através da escrita, da efetivação de uma interação entre os interlocutores, do que analisar erros e acertos a nível gramatical.

Aos troncos e barrancos
ou de como o aluno pega o *bode* andando

Os critérios que nortearam a correção das redações do vestibular Unicamp / 87 abrangeram as seguintes questões: adequação, coerência e coesão. Discutiremos o desempenho dos alunos a partir destes pressupostos.

Um texto adequado seria aquele que atendesse ao tema proposto, no caso específico da dissertação, o texto que discutisse a questão da instalação de usinas nucleares no Brasil. Redações que se ligassem apenas com o título, sem utilizar os elementos da coletânea, que deveriam ser parte integrante dos textos produzidos, não estariam de acordo com a proposta que dizia:

Na coletânea abaixo, você encontrará alguns textos que apresentam fatos, dados e opiniões a respeito da instalação de usinas nucleares no Brasil. Leia-os, selecione os aspectos que lhe parecerem mais relevantes, e use-os, bem como outras informações ou noções de que você dispuser, para redigir uma dissertação, isto é, um texto em que se exponham e comentem, de forma coerente, alguns dos argumentos envolvidos na polêmica sobre o assunto.

A partir disso o aluno deveria perceber que, como foi dito acima, havia necessidade de utilizar aspectos que estivessem discutidos nos fragmentos da coletânea. Isto não implica que o aluno tivesse que se limitar ao seu uso e sim que se servisse também de informações e dados próprios. Esperava-se que vestibulando manejasse os argumentos de forma coesa e coerente no interior de seu texto. Além disso, sua produção deveria ser do tipo dissertativo, o que era pedido na proposta de forma bastante explícita, inclusive fornecendo elementos que caracterizam esse tipo de produção. Dessa forma, mesmo o aluno que não conhecesse as características de um texto dissertativo, teria condições de produzi-lo adequadamente se soubesse ler bem.

Contudo, a grande maioria não foi capaz sequer de ler e interpretar o que foi pedido. Alguns redigiram textos cujo único ponto de contato com a proposta era o título de suas redações, não utilizando de forma alguma a coletânea. Outros apenas a parafrazearam:

Ex. 01

No Brasil já estão instaladas duas usinas nucleares: a de Itaipu e de Angra 1.

O presidente de Furnas pretendia colocar em funcionamento a usina de Angra ainda este mês, mas como não tem chovido e o gasto de Itaipu, isso ficará atrasado

As usinas só fornecem a energia elétrica com a água e como está racionalizando aqui no sudeste está parada.

*Essa usina consiste de 12 turbinas que por processo trazidos da água, transformará em energia.*¹

Neste momento vamos nos deter somente na questão de utilização da coletânea, pois os outros problemas que este trecho apresenta serão discutidos em outro ponto desse trabalho. Por questões metodológicas discutiremos apenas alguns aspectos dos textos transcritos. O conjunto do trabalho se encarregará de dar conta de todos os problemas, sem que retomemos pontos já discutidos cada vez que se repitam nas redações citadas, o que fica a cargo do leitor interessado.

Essa redação consistia apenas numa tentativa de aproximação da

¹ As transcrições são reproduções fiéis dos textos produzidos pelos alunos.

coletânea, não havendo um único parágrafo que fugisse a isto. No trecho em análise, o aluno procurou utilizar dois dos fragmentos que transcrevemos a seguir:

'A usina nuclear Angra 1 está no estágio pré-operacional e faltam poucos dias para entrar em funcionamento', disse ontem João Camilo Penna, presidente de Furnas, Centrais Elétricas. (...) Camilo Penna disse que pretende colocar Angra 1 em operação normal ainda este mês, mas que isso depende de uma decisão governamental. Segundo ele, a suspensão pelo Tribunal Federal de Recurso, anteontem, da execução da liminar contra o funcionamento de Angra 1, embora desejável, não era indispensável para que pudéssemos, legalmente, operar a usina, mas deixou Furnas e o governo bem mais à vontade para tomar a decisão'. Hoje (11/10/86), Angra completa 278 dias parada. (Folha de São Paulo, 11/10/86)

O presidente de Furnas disse que a empresa tem um prejuízo diário de US\$ 200 000 (Cz\$ 2,76 milhões) com a paralisação da usina, quantia gasta na compra de 450 megawatts contínuos de Itaipu. (...) Camilo Penna disse ainda que o não funcionamento de Angra 1 acarretaria um risco entre 15% e 20% de probabilidade de racionamento de energia elétrica na região sudeste, entre novembro deste ano e do próximo, caso este venha a ser um ano seco. Com Angra em funcionamento, este risco cai para uma probabilidade entre 10% e 15%. Na região sudeste, 93% da energia elétrica tem origem hidráulica, ficando as usinas térmicas, como as de carvão ou nucleares, responsáveis pelos outros 7%. O sistema Furnas, segundo Camilo Penna, é responsável por 50% da energia desta região, incluindo sua cota de Itaipu. (Folha de São Paulo, 11/10/86)

Percebe-se que o aluno se utilizou de elementos dos dois fragmentos erroneamente, parafrazeando-os e concatenando-os de uma forma inconveniente, quando o que se esperava era que ele fosse capaz de articulá-los em sua própria discussão do problema. Partindo do princípio de que Angra e Itaipu são usinas nucleares – o que não é dito nos fragmentos, que apenas associam a figura de Camilo Penna tanto à Angra quanto à Itaipu – ele elaborou seu texto confundido as informações, demonstrando seu não entendimento da coletânea. Além disso, apresenta grande dificuldade em organizar estas informações, comprometendo assim a clareza de seu texto, pois através da leitura da redação não se sabe se o aluno considera que a falta de chuva impede o funcionamento de uma usina nuclear ou se pensa que há necessidade de empregar a energia nuclear em períodos secos para suprir a não-produção das hidroelétricas – o que, efetivamente, é dito no segundo fragmento citado. Resta ainda uma dúvida sobre o que ele entende por usina nuclear, apesar de ter tentado defini-la ("essa usina consiste de 12 turbinas que por processo trazidos da água, transformará em energia"). Esta expli-

cação é pertinente a uma hidroelétrica, mas o que ele pretendia caracterizar era uma usina nuclear. Assim, não se sabe se ele crê que usinas hidroelétricas e nucleares não passam de sinônimos. Por não ter sido capaz de entender o que leu, o aluno tentou trabalhar com os elementos que ele conseguiu identificar no interior dos fragmentos – usina nuclear, hidroelétrica, seca, racionamento, Itaipu e Angra.

Houve ainda outros usos inadequados da coletânea, como por exemplo, o emprego de trechos dela extraídos de forma desvinculada das demais partes da redação.

Ex. 02

(. . .) *Chegará um dia em que o mundo inteiro terá que viver em redomas de vidro para se proteger do ar químico e das radiações nucleares, isto é, se chegarem a sobreviver.*

A usina nuclear de Angra 1, ainda desativada, teve muitos problemas e só causou prejuízos ao país. Todo dinheiro gasto poderia ser usado para resolver os muitos problemas essenciais ao país, como a fome, a habitação, o menor abandonado, e muitos outros que já estamos cansados de saber.

Uma usina nuclear requer muito dinheiro, muito trabalho e apresenta muitas falhas, em todo os países onde são instaladas demonstram problemas.

Neste caso específico o aluno oscila entre os temas que deseja discutir. A princípio, aborda o problema, a nível mundial, em tom profético, prevenindo uma catástrofe iminente, desvinculado da questão da instalação de usinas nucleares no Brasil. Em seguida, na preocupação de utilizar algo da coletânea, insere Angra 1 de maneira abrupta, ainda sem fazer menção ao problema de sua instalação. Percebe-se que o segundo parágrafo não possui uma relação estreita com o anterior. A primeira frase deste parágrafo liga-se ao que vem a seguir de maneira pouco adequada, pois o aluno desiste de falar de Angra para citar problemas enfrentados pelo país, eximindo-se de discutir essas questões que elegera como importantes, já que retoma o tema da usina nuclear, só que não mais em relação ao Brasil.

Veja-se apenas mais um pequeno exemplo do uso inadequado da coletânea. Trata-se de uma redação cuja primeira frase é uma citação de um trecho de um dos fragmentos:

Ex. 03

. . . 'à preservação da natureza e à defesa da qualidade de vida . . . ' como relata um dos textos da Folha de São Paulo, nos mostra um dos sonhos da população brasileira a respeito da manutenção de nossas paisagens, que ao ser implantada no-

vas formas de tecnologia pelo governo, cabe a nós respondermos ser utópico ou não?

Esta pequena citação extraída de um dos fragmentos da coletânea é utilizada na redação fora de seu contexto, comprometendo a utilização desta informação, uma vez que se toma quase impossível saber a que o trecho se referia originalmente. Na coletânea o que aparece é o seguinte:

De parte todas as questões ligadas à preservação da natureza e à defesa da qualidade de vida, esse fato (a construção de usinas nucleares no Brasil) preocupa por duas razões básicas. Primeiro: uma decisão como essa não pode caber a um grupo de burocratas, por mais esclarecidos que sejam; nem mesmo caberá a políticos. Na medida em que interfere na vida de cada um, de todos nós, essa decisão tem que ser objeto de concessão mais ampla. (. . .) É indispensável que a Constituinte defina os mecanismos pelos quais a participação da população seja operacionalizada. Segundo: é preciso moldar um novo estilo para as ações do governo, que devem inspirar credibilidade, garantindo a todo cidadão o direito fundamental de acesso à informação. Até porque o próprio processo de democratização do país passa pela definição dos instrumentos pelos quais esse direito efetivo. (Folha de São Paulo, 19/10/86).

Vê-se que o texto foi mutilado, pois o aluno retirou dele uma parte fundamental – “De parte todas as questões ligadas . . .”² –, alterando seu sentido. Fica claro que ele não entendeu o que fez pois mantém a crase que compromete qualquer tentativa de inteligência da citação pois ela remete ao que vem antes e que não aparece citado. Além disso o aluno interpreta inadequadamente o que aparece no fragmento dizendo que “um dos textos da Folha de São Paulo, nos mostra um dos sonhos da população brasileira a respeito da manutenção de nossas paisagens.” Entretanto, se o texto fala de algum “sonho” dos brasileiros, o que ele aponta é o desejo de “participação da população” e o de “acesso à informação”.

Se lembrarmos da proposta da redação, perceberemos que o texto pedido deveria ser de tipo *dissertativo*. Entretanto, muitas redações não atenderam à proposta – independentemente da utilização ou não da coletânea –, pois os alunos não elaboraram seus textos de modo a discutir argumentos sobre a polêmica em torno da instalação de usinas nucleares no Brasil de forma coerente.

A maioria dos que apresentaram dificuldades em redigir uma dissertação acabaram fazendo um *relato*, uma enumeração de fatos e dados acerca

² O grifo é nosso

de usinas nucleares ou uma divagação ao redor do tema. Um bom exemplo são redações – bastante numerosas – que consistiam num panorama histórico da vida deste país:

Ex. 04

Tudo começou a mais ou menos 490 anos atrás que nossos europeus investiram na descoberta de novas terras (...). E agora estamos aqui há 486 anos depois, tendo que se movimentar para proibir a caça às baleias, para não poluírem os rios e os mares, para proibir uma usina nuclear na Juréia, que é uma das poucas áreas do estado de São Paulo que há 100 % de vida natural, enfim, todos esses fatos não deveriam nem ao menos serem comentados, estarem fora de cogitação, mas isso é o chamado progresso nacional, progresso no sentido capitalista da palavra, pois progresso na verdade deveria ser viver dignamente, ou seja, respirar o verdadeiro ar, beber a verdadeira água, andar com segurança, ter um ensino e saúde bem adequados à todos os níveis, e este assunto pode se entender ainda mais, pois se você acha que o capitalismo, não só na forma de governo, mas principalmente na cabeça das pessoas não contribui para tudo isso está enganado, sempre quando for em primeiro lugar o capital será sempre em primeiro lugar o interesse individual de cada um sem ao menos pensar no que pode acontecer ao próximo.

Esta passagem, bem como todos os outros trechos citados, não é um caso único e isolado e sim um caso representativo de grande número de redações. Nesta redação, da qual citamos apenas um fragmento, o aluno preocupou-se em relatar, de maneira exaustiva, acontecimentos da história do Brasil talvez numa tentativa de contextualizar o problema da instalação de usinas nucleares no país. No entanto, este problema acaba ficando perdido e mal discutido no interior do aglomerado de fatos apresentados que não possuem uma relação argumentativa entre si, tendo como elemento norteador apenas a seqüência histórica dos acontecimentos. Não haveria qualquer problema em contextualizar uma questão sobre a qual se quer discutir mas este contexto não pode roubar espaço à questão central. Além disso esta contextualização não pode ser um alibi que exima o autor do texto de discutir sua posição. Fatos e dados podem servir como argumentos desde que estejam ligados ao problema que se decidiu discutir, fundamentando a posição tomada pelo autor. A argumentação deve ser concatenada de forma a tentar conduzir aquele que lê as conclusões estabelecidas por quem escreveu.

Desta maneira "proibir caça à baleia", não poluir "rios e mares", "proibir uma usina nuclear" são elementos que se articulados adequadamente podem constituir uma dissertação, o que não pode acontecer é achar que

"esses fatos não deveriam nem ao menos serem comentados, estarem fora de cogitação" e serem inseridos no corpo do texto.

O leitor deste trabalho já deve estar inquieto vendo nas redações transcritas tantos problemas de desacato à norma culta que não mereceram nenhum comentário. Não há necessidade de pânico. Neste item que estamos analisando, além da adequação ao tema proposto, aos elementos fornecidos pela coletânea, ao tipo de texto solicitado – que foram discutidos até aqui – há também a adequação à modalidade escrita em língua padrão.

Esperava-se que o vestibulando fosse capaz de exprimir-se de acordo com a norma escrita culta revelando domínio da gramática, do sistema ortográfico e dos recursos de pontuação.

É preciso deixar claro que há desrespeitos à norma culta escrita que acarretam problemas para a compreensão efetiva do que se lê enquanto que há outros que não a prejudicam demasiadamente. Por exemplo, na ocorrência (1), o aluno comete um erro de ortografia ao escrever *atrasado* ao invés de *atrasado*. Este tipo de equívoco não perturba a compreensão do enunciado pois no contexto da frase fica evidente o significado do termo. Entretanto, num outro exemplo – "mas, para se abrir uma usina nuclear, não é tão simples, pois se *ouver* algum defeito (...)" – o emprego do verbo *haver* sem *h* apesar de também não dar margem a dúvidas quanto ao seu significado, demonstra uma falta de intimidade com a língua escrita, inclusive porque esta palavra aparece empregada num dos trechos da coletânea ("houve realmente um vazamento na usina"), mostrando que o aluno não foi capaz sequer de copiar uma palavra recém lida e ao seu alcance.

No que se refere à pontuação, sua utilização errônea acarreta mais facilmente problemas quanto ao entendimento do que foi escrito. O emprego incorreto dos sinais de pontuação revela um desconhecimento das normas básicas da escrita, pois pontuar é utilizar sinais gráficos que não existem na fala. Manipular a escrita não é, como já dissemos, reproduzir a fala, mas dominar as regras específicas que a organizam. Voltemos a um trecho da ocorrência (4):

(...) E agora estamos aqui há 486 anos depois, tendo que se movimentar para proibir a caça às baleias, para não poluírem os rios e os mares, para proibir uma usina nuclear na Juréia, que é uma das poucas áreas do estado de São Paulo que há 100 % de vida natural, enfim, todos esses fatos não deveriam nem ao menos serem comentados, estarem fora de cogitação, mas isso é o chamado progresso nacional, progresso no sentido capitalista da palavra, pois progresso na verdade deveria ser viver dignamente, ou seja, respirar o verdadeiro ar, beber a verdadeira água, andar com segurança, ter um ensino e saúde bem adequados à todos os níveis, e este assunto pode se es-

tender ainda mais, pois se você acha que o capitalismo, não só na forma de governo, mas principalmente na cabeça das pessoas não contribui para tudo isso está enganado, sempre quando for em primeiro lugar o capital será sempre em primeiro lugar o interesse individual de cada um sem ao menos pensar no que pode acontecer ao próximo.

Neste trecho uma palavra puxa outra, uma idéia lembra outra, dando margem a que assuntos os mais variados apareçam lado a lado. Veja: progresso lembra capitalismo que lembra vida indigna, que por oposição lembra respirar ar puro, andar com segurança, ensino e saúde adequados que faz voltar a capitalismo e assim sucessivamente. Num contexto de oralidade, recursos como pausas, gestos, intervenção do interlocutor, podem auxiliar a compreensão de um enunciado deste tipo, por outro lado, num texto escrito, a ausência destes recursos deve ser suprida pelo próprio texto que precisa se articular de forma a garantir a constituição de um todo significativo compreensível para o leitor.

Ao elaborar um texto como o transcrito acima é possível que o aluno imagine que escrever bem envolva fazer períodos longos, usar orações intercaladas e muitos conectivos. Esta talvez seja a imagem de escrita veiculada pela escola. Vimos que o aluno lança mão de uma grande variedade vocabular, procurando termos que, provavelmente considera os mais complexos. Esta representação está interferindo na produção do aluno pois ele encara a escrita como uma tarefa que deve ser cumprida da forma mais sofisticada possível, utilizando-se de expressões pretensamente eruditas. Escrever seria tentar se aproximar de modelos prévios o que exclui qualquer tipo de personalidade na produção de um texto.

Na correção do vestibular considerava-se além da adequação, dois outros itens: coerência e coesão. Preferimos tratá-los ao mesmo tempo por serem dois princípios muito imbricados, tanto que o *Novo Dicionário da Língua Portuguesa* define coesão como sendo: "conexão, nexo, coerência" e ao definir coerência diz: "relação harmônica, conexão, nexo, lógica.". Entretanto é possível traçar uma distinção, quando se faz um uso técnico dos dois conceitos.

Um texto é coeso quando não é uma mera justaposição de orações que não possuem uma referência entre si. Assim, podemos dizer que existe coesão entre dois elementos quando um deles, para ser entendido exige a consideração do outro. Na constituição de um texto devem haver ligações entre suas partes e estas devem ter uma dependência entre si com vistas à constituição de um todo significativo. A coesão se dá a partir da utilização adequada de conectivos e de elementos formais capazes de estabelecer vínculos entre termos, orações ou períodos de um texto.

Os elementos de coesão devem contribuir para uma argumentação

coerente, para a elaboração de um texto que seja eficiente junto aos seus possíveis interlocutores. Não basta que o texto faça sentido apenas para seu produtor; quem escreve deve estar preocupado em fazer-se entender pelo leitor. Assim, considera-se um texto eficiente aquele que constitui um todo significativo capaz de servir como veículo de interação entre locutor e interlocutor.

Problemas de coesão acabam interferindo na coerência, estabelecida a nível de idéias e argumentos, que devem ser organizados de forma a deles se extraírem conclusões apropriadas. O que confere coerência as idéias e argumentos é a capacidade de empregar adequadamente os elementos de coesão encarregados de relacionar termos ou segmentos na construção de um texto. Resumindo, a coesão diz respeito ao uso correto de conectivos, de recursos formais da linguagem, ao passo que a coerência diz respeito ao tecido das idéias e argumentos. Se aquele que escreve uma dissertação não utiliza corretamente os recursos de coesão, a coerência poderá ficar comprometida. Desta forma percebe-se a íntima relação entre estes dois conceitos.

Vejamos um exemplo:

Ex. 05

(...) Essa explosão (da usina de Chernobil), mesmo não tendo confirmações oficiais, matou várias pessoas, tanto no momento da explosão como depois, com os efeitos da radiação. E ainda muitas e muitas pessoas vão morrer por causa desses efeitos radioativos e muitas crianças nascerão mutiladas ou excepcionais.

Porém, o que vemos hoje no Brasil é uma aumento muito grande, a cada ano que passa, do consumo de energia, principalmente neste ano com a implantação do plano Cruzado.

Este trecho foi extraído de uma redação em que se nota um bom domínio de norma culta por parte do aluno. O texto não apresenta erros de ortografia, pontuação ou de interferência da oralidade, no entanto o emprego inadequado do conectivo "porém" acarreta uma falta de coesão entre os dois parágrafos e, por conseguinte, a coerência dos argumentos acaba comprometida. A conjunção adversativa "porém" deve estabelecer uma relação em que um dos elementos nega o que foi estabelecido pelo outro. Assim, o uso adequado do "porém", no texto citado, pressuporia argumentos do tipo: "porém nem sempre as usinas explodem", ou então, "porém ainda se pensa da instalação de usinas nucleares no Brasil".

A explosão ocorrida em Chernobyl, tomada como fato isolado, não tem uma relação de complementaridade nem de contraste com o aumento de consumo de energia no Brasil ou sequer com a implantação do Plano Cruzado. Esta relação está sendo estabelecida por um segmento que não apa-

rece de forma explícita no corpo do texto e que pode até ser subentendida. Para que o trecho se tornasse coeso e coerente este segmento deveria ter aparecido claramente na redação. A idéia que se encontra ausente parece ser a seguinte: "porém" ainda se pensa na instalação de usinas nucleares no Brasil pois há "um aumento muito grande a cada ano que passa, do consumo de energia, principalmente neste ano com a implantação do Plano Cruzado."

Assim, o problema surge da falta de explicitação da relação entre as idéias, o que fez com que este trecho parecesse uma simples seqüência de fatos, pois o que a conjunção adversativa quer negar não se efetiva no texto.

O que acabamos de discutir é um problema de uso inadequado de um conectivo, dificuldade bastante comum entre os alunos que realizaram esta prova de redação.

Há ainda outros procedimentos que acarretaram a falta de coesão e/ou de coerência. Vejamos um novo exemplo. Trata-se de uma redação que começa da seguinte maneira:

Ex. 06

População informada, participante?

Será isto real?

Claro está, segundo este artigo, que a população não participa nas decisões do governo.

A que artigo o autor desta redação se refere? O texto segue sem que isto seja explicado. Podemos inferir que se trata de um dos fragmentos da coletânea, mas o aluno não poderia pressupor que esta fizesse parte de seu próprio texto. Segundo a proposta, a coletânea deveria ser um ponto de partida para a reflexão do aluno, além do que um texto tem que se dar os meios para que seja compreensível sem que seja necessário recorrer a outras fontes de informação. Desta forma, o uso do dêitico *este* está inadequado, pois um dêitico pressupõe uma referência a um outro termo explicitado no corpo do texto. Neste caso, a referência só se realiza fora da redação. Um dêitico empregado adequadamente pode ser um fator bastante eficiente no estabelecimento da coesão pois ele retoma o que já foi dito ou anuncia o que está por vir funcionando como um elo de ligação entre as partes, que assim passam a fazer sentido apenas quando tomadas em relação umas às outras.

Pode-se perceber que esse aluno não domina os recursos específicos da escrita pois pressupõe que qualquer interlocutor partilhe de seu universo de conhecimento, no caso a coletânea. O uso do *este*, no trecho acima, seria possível, por exemplo, num contexto de oralidade, em que o interlocutor estivesse presente fisicamente e que o tema de discussão fosse o trecho da coletânea, conhecido pelos dois.

Há, ainda, outros procedimentos que interferem na coesão textual. Veja-se o exemplo:

Ex. 07

Ninguém tem o direito de outorgar os objetivos de alguém. Se eles "acham" que a melhor solução é reativar a usina de Angra, não será eles, mas sim nós que concordaremos com isso, porque o povo é a massa e enquanto desumanos tentam tirar o direito de manifestarmos. Fico pensando no futuro que nunca está por vir, nas crianças que jamais conhecerão este mundo podre que está para se dissolver em uma neblina que tenho certeza que nunca acabará, simplesmente por que acredito no meu futuro e não passarei pelo mesmo caminho duas vezes, sou otimista e sempre irei vencer.

Neste trecho volta a aparecer um problema com relação ao uso do dêitico. O pronome *eles* não está recuperando qualquer termo que tenha aparecido no texto. Entretanto, é possível supor, com algum esforço, que o aluno quis se referir àqueles que desejam "reativar a usina de Angra". Se nos recordarmos do terceiro fragmento da coletânea, veremos que a reativação da usina é associada a "um grupo de burocratas" que não permitiu a expressão popular. Este raciocínio é reproduzido na redação, de forma tortuosa, no trecho: "se eles 'acham' que a melhor solução é reativar a usina de Angra não será eles, mas sim nós que concordaremos com isto (. . .)" Segue-se um conectivo (porque) que ocupa a função de um elo que introduziria uma oração na qual apareceria a explicação ou a causa da oração anterior. Entretanto, o que vemos é um segmento redundante e vazio de significado, pois dizer que o povo é a massa não acrescenta nenhuma informação. Desta forma compromete-se a coesão e argumentação, pois o aluno preencheu uma estrutura argumentativa de maneira inadequada: o uso de 'porque' garantiria a coesão se o que viesse a seguir tivesse uma relação explicativa ou causal com a oração anterior, se fosse um argumento e não apenas uma redundância. O conectivo 'porque' reaparece mais adiante na redação, outra vez, de forma inadequada quando relaciona o "futuro que nunca está por vir" com o fato de o autor acreditar no seu futuro, ser "otimista" e achar que sempre irá "vencer". Assim, cria-se um problema de incoerência, já que duas idéias opostas – uma de catástrofe apocalíptica e outra de esperança e crença numa vida melhor – são ligadas por uma conjunção explicativa ou causal.

Na tentativa de estabelecer vínculos entre as orações, algumas vezes, o aluno acaba produzindo seqüências incompletas ou desconectadas entre si. É o caso do trecho: "Se eles acham que a melhor solução é reativar a usina de Angra, não será eles, mas sim nós que concordaremos com isso,

porque o povo é a massa e enquanto desumanos tentam tirar o direito de manifestarmos."

Orações iniciadas por conjunções proporcionais, tal como *enquanto*, que serve como elo de ligação entre duas idéias ocorridas simultaneamente, não serão adequadas se uma das idéias não for apresentada. No trecho citado, resta ao leitor descobrir o que ocorre "enquanto desumanos tentam tirar o direito de manifestarmos". Essa seqüência não se resolveu no texto, ficando assim incompleto o período.

A partir destas últimas considerações acerca das ocorrências (5), (6) e (7) deve ter ficado claro que, como já dissemos, a coesão se estabelece a partir do uso correto de conectivos, de elos, de termos que tenham capacidade de estabelecer uma ligação entre as partes; enquanto que a coerência se estabelece a nível das idéias e argumentos.

Tentamos deixar claro até este momento que nossa preocupação central é com a constituição do texto como um todo significativo. Procuramos contextualizar os exemplos citados sem fragmentar em demasia cada trecho analisado. Acreditamos oportuno reproduzir ao menos uma redação inteira para que se possa discutir de que maneira problemas de adequação, coerência e coesão interferem na constituição de um todo significativo que garanta a interação entre os sujeitos envolvidos na produção e recepção do texto:

Ex. 08

A que ponto poderíamos discutir o desenvolvimento nuclear atual?

Na minha condição de simples vestibulando, devo confessar que sou contrário a qualquer tipo de atividade deste tipo.

Por exemplo, poderíamos, ou melhor dizendo, posso citar o caso indiano. Enquanto esse país chora ao mundo toda sua pobreza, ao mesmo tempo tem em seu território uma enorme usina nuclear, de fabricação americana, comprada nos anos setenta por Vossa Excelência Indira Gandhi.

No caso brasileiro, dinheiro gasto com tais investimentos, poderia ser aplicado na alfabetização de nosso povo. Povo sofrido e brasileiro acima de tudo. Nós, que para a América Latina representamos, segundo o M.E.C., cinquenta por cento de toda a analfabetização, sem contar aqueles que mal sabem assinar o nome deveríamos por um ponto final em tal problema.

Ora, meu Deus! Estão às claras os incidentes ocorridos na União Soviética, no qual o povo não mereceu absolutamente nada de conseqüências e estão sofrendo não sabemos o quanto . . . E amanhã? Não poderia ser a nossa vez com Angra I, Angra II? Não interessa em qual Angra fosse, a única

conseqüência é que poderíamos pagar com o resto de nossas vidas, ou senão com das próprias.

Esta redação não apresenta erros graves quanto à acentuação, ortografia e pontuação. Entretanto, não se pode dizer que se trata de um texto bem sucedido. Analisemos esta produção retomando pontos já discutidos e apresentando outros pertinentes a esta redação específica.

Logo na primeira frase vemos que o aluno está pressupondo que seu virtual leitor conheça o assunto a ser trabalhado, bem como a coletânea de textos pois introduz sua redação com uma pergunta que se remete aos fragmentos, - "A que ponto poderíamos discutir o desenvolvimento nuclear atual?". Além disso, tenta aproximar-se do que talvez considere um bom texto, sofisticando sua produção, afastando-se de sua própria linguagem e buscando apropriar-se de um discurso alheio, que certamente considera como superior. No segundo parágrafo declara sua 'condição de simples vestibulando' que deve 'confessar' sua opinião. Percebe-se claramente a imagem que este aluno tem de si mesmo, a de alguém incapaz, inferior a um padrão por ele mesmo estabelecido como se pode notar a partir da análise do primeiro parágrafo. Ainda nesta mesma frase vê-se o uso inadequado de termos - "sou contrário a qualquer tipo de atividade deste tipo" - que deveriam se ligar a alguma idéia apresentada no texto e que, no entanto, não aparece explicitada, tornando-os vazios de significado. Talvez a referência esteja dada na coletânea ou na cabeça do próprio autor. Isso dificulta a interação entre o produtor e um possível receptor do texto já que este último fica impossibilitado de realizar as referências.

No terceiro parágrafo, a tentativa de aproximação da norma culta estabelecida no início da redação se explicita na oscilação entre usar o plural majestático, de uma impessoalidade culta e lançar mão da primeira pessoa do singular, voltando à posição humilde de um "simples vestibulando". Do segundo para o terceiro parágrafo ocorre uma ruptura pois este último apresenta um "exemplo" - "o caso indiano" - de algo que sequer foi mencionado. A omissão do elo que ligaria os dois segmentos ocasionou uma falta de coesão acarretando uma incoerência. No mesmo parágrafo há ainda outra referência implícita, pois "esse país" refere-se à Índia, que aparece no texto embutida no "caso indiano". No mesmo período, o aluno volta a tentar reproduzir um discurso erudito, empregando o termo "Vossa Excelência", embora inadequadamente tendo em vista a situação de produção.

No quarto parágrafo, o aluno, na tentativa de produzir um discurso argumentativo, utiliza-se de um chavão - "Povo sofrido e brasileiro acima de tudo" - que apenas ocupa o lugar de um argumento, apenas preenche uma estrutura, sem entretanto, efetivar-se enquanto tal.

O chavão não serve como argumento por ser uma idéia já muito conhecida e repetida numa fórmula cristalizada, perdendo seu significado jus-

tamente porque seu sentido se esgota em seu reconhecimento. É bastante improvável que um leitor reflita sobre seus componentes particulares. Esta frase – “Povo sofrido e brasileiro acima de tudo” – parece estranha pois não se reconhece imediatamente o lugar-comum que está sendo reproduzido. Na verdade, trata-se de uma justaposição do estereótipo de “brasileiro” como “povo sofrido” e da idéia de amor à pátria veiculada em chavões do tipo “Brasil, Ame-o ou Deixe-o”.

Prosseguindo a análise do mesmo parágrafo, pode-se constatar que o aluno se preocupa em demonstrar sua cultura, seu conhecimento acumulado quando apresenta cifras e invoca uma autoridade (M.E.C.) que supostamente conferiria legitimidade ao dado mencionado. Este pretensso argumento não se relaciona com as idéias anteriores ou posteriores. Parece um artifício empregado com a finalidade impressionar o examinador da redação que para ele deve ser alguém preocupado em avaliar apenas a quantidade de informações por ele acumuladas e não em reconhecer sua capacidade de expressão num texto escrito. Portanto, sua intenção não é estabelecer uma interação com um virtual leitor e sim ser aprovado no exame vestibular.

No último parágrafo exacerbam-se os procedimentos até aqui apontados. A oscilação entre tentar adotar uma escrita formal e culta e a oralidade fica ainda mais clara. O parágrafo se inicia com uma imprecisão típica da fala – ‘Ora, meu Deus’ – seguida de uma frase em que o aluno novamente lança mão de termos e expressões considerados eruditos – ‘as claras’, ‘incidentes’, ‘absolutamente nada’, ‘não sabemos quanto’. Nesta mesma linha, seguem-se perguntas retóricas, sem função no corpo do texto. Ele tenta preencher sua redação utilizando-se de elementos vazios de significado e, em alguns momentos até redundante, como por exemplo, na última parte onde se diz que “poderíamos pagar com o resto de nossas vidas, ou senão com das próprias”.

Todos estes procedimentos empregados eximem o produtor do texto de tomar uma posição em relação ao tema e discuti-la com vistas a interagir com o seu interlocutor. O texto acaba sendo um conjunto de divagações cuja referência encontra-se apenas no universo do autor.

Evidentemente todos os aspectos que analisamos isoladamente estão imbricados, estabelecem entre si uma relação de dependência. Assim, um problema de coesão, por exemplo, interfere na coerência e até na argumentação. Isto significa dizer que os mecanismos lingüísticos discutidos ao longo do trabalho participam integralmente na elaboração de um todo significativo capaz de garantir uma interação com um virtual interlocutor. Como vimos, o aluno não consegue manipular adequadamente esses mecanismos, o que prejudica a constituição de um texto inteligível que sirva como um veículo de interação.

Os alunos, em geral, quando se vêem diante de uma proposta de redação, não imaginam que poderiam criar um espaço para expor suas idéias,

discutir um tema, refletir, estabelecer um diálogo com a pessoa que possivelmente leia seu texto. Entretanto, a imagem de escrita comumente passada pela escola não abrange estes aspectos. Aprende-se que escrever é apropriar-se de modelos pré-estabelecidos, dominar um vocabulário sofisticado – que não é o do aluno –, mostrar que foi capaz de decorar regras de gramática. Dessa maneira seus textos resultam em uma justaposição desconectada de idéias e frases feitas.

Da mesma forma, quando se vêem diante de um texto escrito, os alunos não imaginam que poderiam interagir com ele, questionando-o, descobrindo experiências alheias, partilhando do conhecimento do autor. Isso foi visto, nesta análise, pela maneira como eles se utilizaram da coletânea. Em muitos casos não conseguiram perceber que os dois primeiros fragmentos se opunham, a nível das idéias, com os três últimos. Nas redações, argumentos originalmente opostos, apareciam como idéias complementares. Outras vezes, liam a coletânea, preocupados apenas em retirar pequenos trechos dos fragmentos e incorporá-los a seus textos de forma descontextualizada.

Aparentemente, o que ocasiona este tipo de abordagem do texto é a imagem de escrita como algo sacralizado, que não se pode questionar. Ao se apropriar da coletânea, o aluno acreditava estar legitimando sua produção, invocando a autoridade de um texto impresso e não partindo dele para elaborar sua própria reflexão.

A falta de preocupação do vestibulando em fazer de seu texto um espaço de intersubjetividades, ou seja, um espaço em que um *eu* interage com um *tu*, constitui-se como um dos pontos centrais ao entendimento das razões que levaram tantas redações ao fracasso. O aluno evita se posicionar, ser sujeito de seu discurso, lançando mão de uma linguagem artificial, reproduzindo modelos consagrados para se ausentar de uma responsabilidade para com seu próprio texto e para com seu leitor. Por não se constituir como sujeito de sua produção, o aluno acaba se transformando num *outro*, reproduzindo um discurso alheio, um discurso de ninguém.

EPD

Estudos

**ESTUDOS
PORTUGUESES E
AFRICANOS**

**NUMERO 9
1º SEMESTRE
DE 1987**

INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM

Diretor: Eduardo Roberto Junqueira Guimarães

Coordenador de Publicações: João Wanderley Geraldi

Estudos Portugueses e Africanos
Conselho Editorial

Alcir Pécora

Alexandre Eulálio

Haqira Osakabe

Maria Lúcia Dal Farra

Tânia Maria Alkmin

Yara Frateschi Vieira

E S T U D O S

Capa

Carlos Alberto Yasoshima

Datilografia

Luís Antonio dos Santos

Núcleo de Estudos de Cultura de Expressão Portuguesa
(NECEPO) do Instituto de Estudos da Linguagem (IEL)
da Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP
Caixa Postal 6045
13.081 - Campinas - Estado de São Paulo - BRASIL

PEDE-SE PERMUTA

CINCO SÉCULOS NO BARBANTE - a história da literatura de cordel em Portugal

Márcia Abreu (UNICAMP)

"Todos os versos leu da Estátua
Equestre
E todos os farosos entrezezes
Que no Arsenal ao vago caminhante
Se vendem a cavalo num barbante."
Nicolau Tolentino

O primeiro problema que se apresenta a quem deseje estudar o cordel português é conseguir descobrir o que é "literatura de cordel portuguesa", ou seja, conseguir defini-la. Parece evidente que "de cordel" não esclarece nada acerca do tipo de literatura e diz respeito apenas à maneira como os folhetos eram expostos ao público - "a cavalo num barbante" como diz Nicolau Tolentino em O Bilhar. Muitos autores apelam para o formato em suas definições, dizendo que a literatura de cordel é aquela escrita em folhetos de 12 por 15 centímetros com 16 ou 32 páginas. Este critério também não ajuda muito, por ser imponderável definir um tipo de literatura com base em suas dimensões tipográficas, e, ainda, por ter sido editada com este número de páginas e formato a "Biblioteca Internacional", "collecção de obras primas de todas as literaturas antigas e modernas", que são antologias de Goethe, Camões, Zola, entre outros, que nunca se pretenderam autores de cordel. Além disso, a Livraria Barateira, tradicional editora de cordel em Portugal, publicou neste formato a "Collecção Doméstica" cujos folhetos trazem as mais diversas receitas culinárias.

M. Viegas Guerreiro, em seu Guia de Recolha de Literatura Popular¹ tenta a seguinte definição:

"Textos como os que aqui (em seu livro) se apresentam, peças de teatro, almanaques (repertórios), horóscopos, várias histórias de amor e outras narrativas de índole popular, com e sem autor correr impressos em folhas volantes e folhetos e adquirem-se em feiras, romarias e alfarrabistas. (...) São vendidos por cegos tocadores e cantadores".

Sintoraticamente, a caracterização é feita lançando-se mão unicamente de elementos extrínsecos à obra - sobre os quais há um mínimo de constância e consenso. Através dos dados que Guerreiro levanta, pode-se notar o imenso rol de possibilidades que esta literatura carrega, que vai desde horóscopos até peças de teatro. Vê-se também que pela insuficiência de definição surge a necessidade de apresentar exemplos - "textos como os que aqui se apresentam" - que possam dar uma orientação um pouco mais segura a quem deseje saber o que é esta literatura.

Albino Forjaz de Sampaio² chega a dizer que o teatro de cordel não se constitui enquanto um "gênero de teatro" sendo apenas um "designação bibliográfica".

O autor que melhor percebe as dificuldades que envolvem uma definição de literatura de cordel é Arnaldo Saraiva³ que alerta para a impossibilidade de fazer coincidir o conceito de "literatura popular" com o de "cordel". Ressalta que o conceito de popular e o de povo prestam-se a todo tipo de imprecisões e demagogias. Literatura popular é aquela feita e consumida por homens do povo ou a que veicula uma temática popular (ou populista)? E o que se entende por homens do povo?

Estas indagações passam pela problemática distinção entre erudito e popular bem como pela questão do nacional e do popular - temas, sem dúvida fundamentais. Entretanto o âmbito deste artigo não permite uma discussão de maior fôlego sobre esta problemática.

Saraiva lança um novo conceito, o de "literatura marginal/izada" que é aquela ignorada, esquecida, censurada pelos poderes literários, culturais ou políticos devido a questões de linguagem ou de produção e circulação no mercado. Esta marginalização, segundo o autor pode ser um índice de que se trata

"efetivamente de uma literatura que exprime com frequência o ponto de vista popular das classes trabalhadoras e que propõe a subversão dos valores estéticos (e políticos, econômicos, morais) pelo menos em certo momento"

É bastante interessante a proposta de Arnaldo Saraiva de incluir esta literatura dentro do conjunto de produção marginalizada pelos poderes dominantes quer sejam eles literários, culturais ou políticos; entretanto, ter isto em mente não faz com que alguém seja capaz de identificar dentre um grupo de obras marginais (ou marginalizadas) aquelas que sejam literatura de cordel. Cabe ainda ressaltar que não é precisa a afirmação do autor segundo a qual a literatura de cordel - por ser parte de uma literatura marginalizada - "propõe a subversão dos valores estéticos (e políticos, econômicos, morais) dominantes". Este tipo de literatura é extremamente conservadora e avessa a mudanças, havendo ainda, dentre os títulos mais apreciados e vendidos uma temática bastante moralista e mesmo a crítica de costumes passa pelo viés da moralização. Isto não exclui momentos de subversão, o que fez inclusive com que a censura tanto eclesiástica como política, perseguisse por muito tempo a literatura de cordel.

Se para os críticos literários definir o cordel é tarefa quase impossível-

vel, para os seus compradores, vendedores, editores, ou seja, para o universo de pessoas que se relacionam com ele sem preocupações de estudo ou análise, este problema parece não se colocar já que entre eles jamais vi qualquer dificuldade em saber o que é ou não literatura de cordel. Em geral pautam-se pelo formato - dimensão, número de páginas, tipo de impressão da capa - mas negam que as receitas culinárias anteriormente mencionadas façam parte da literatura de cordel, o que implica numa seleção temática. Há, portanto, um consenso sobre o que compõe esta literatura, sendo que ainda não se conseguiu uma definição, em termos de crítica literária, que seja satisfatória.

Parece-me mais interessante neste momento, ao invés de propor uma nova definição, discutir esta produção literária a partir de um breve histórico da literatura de cordel portuguesa, o que talvez possa lançar alguma luz ao problema.

CINCO SÉCULOS DE CORDEL

Se se desejar buscar as origens desta literatura será necessário retroceder, segundo alguns estudiosos, até as cantigas medievais. Já outros vinculam o surgimento do cordel português à chamada "escola vicentina". É difícil pensar que o cordel tenha se iniciado a partir de Gil Vicente, pois se assim fosse como se explicaria a existência de uma literatura semelhante por toda a Europa já no século XVI?

Entretanto pode-se tomar a "escola vicentina" como um marco no histórico do cordel. Agrupam-se sob esta designação os autores que se mantiveram fiéis às formas tradicionais do auto vicentino, não absorvendo a estética clássica. Mantêm o uso do verso setessilábico tradicional, a imprecisão de lugar e de tempo na estrutura e técnicas dramáticas usadas, a exploração de "tipos vicentinos" como o escudeiro, ou a alcoviteira e a intrusão de figuras bíblicas. Os mais populares representantes desta escola foram Afonso Alvares, Antônio Ribeiro Chiado, Antônio Prestes e Baltasar Dias. Os continuadores de Gil Vicente não tiveram o mesmo público que teve o mestre: aqueles apresentavam suas peças nos coros ou pátios de comédias para o povo simples e sem instrução, que buscava principalmente comédias e mistérios religiosos. Muito se tem falado sobre a escola vicentina, mas, em geral há um mal disfarçado preconceito acerca dela.

Fidelino de Figueiredo⁴ considera que os continuadores de Gil Vicente tomaram a forma dramática do auto e imobilizaram-na, limitando-se a uma "servil imitação" e à concentração nos temas burlescos, cômicos e nos mistérios. Para ele as formas de teatro adotadas pelos continuadores - pastoral dramática, mistérios religiosos, teatro de cavalaria e algum teatro de costumes - não são próprias para perdurarem; "contêm já em si o próprio fator da morte". Chega a dizer que

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

Nesta análise nota-se uma evidente desvalorização da literatura popular, que chega a considerar mortas todas as suas manifestações, sem que se discuta mais seriamente quais são seus "defeitos" ou no que consiste sua "grossaria e insignificância estética". Vale lembrar, que ainda no século XX, Baltasar Dias - um dos integrantes da referida escola - é lido, representado e admirado pelas aldeias portuguesas. Seria isto a morte a que alude Fidelino de Figueiredo?

Carolina de Michaélis⁵ segue a mesma linha de Figueiredo em sua interpretação dizendo que os continuadores da obra de Gil Vicente imobilizaram as formas, cultivando apenas uma das mais singelas: o quadro de costumes num só ato, sem divisão cênica. Aponta também uma ineficácia a nível lingüístico, dizendo que reduziram a variada linguagem dos personagens dramáticos vicentinos ao falar "coresinho do vulgo", abusando da "graça plebéia" e dos "chistes grosseiros". A variedade métrica de Gil Vicente reduziu-se à redondilha (maior ou menor), em quadras ou em estrofes de cinco a onze versos. Ainda segundo a autora, estas características fizeram com que o auto fosse

"afundando na insignificância e no anonimato da literatura vulgar. Fidelino de Figueiredo emprega o termo popular; eu prefiro chamá-la literatura de cordel, baseando-me no seu feitio nada artístico, nada beletrístico, e no fato de diversos autos dos sucessores do cego da Madeira, do mulato de Évora, do anônimo do Dia do Juízo, etc fazerem parte ainda hoje das Livrarias do Povo, constituídas por folhas volantes, sem capa, nem mesmo cosidas, que comportadas de matéria impressa expõem sobre cordelinhos nas esquinas de praças por onde passa o vulgo; e de vez em quando são inscenadas (sic) em teatrinhos improvisados de aldeia por gente do povo".

Cabe aqui colocar que, evidentemente, nenhum autor da escola vicentina jamais superou o mestre e é talvez, por uma tentativa de compará-los a ele que os críticos só consigam ver "defeitos" naquelas obras. Toma-se a "grande literatura" ou a "literatura erudita" como a boa literatura e como ideal a ser atingido, o que faz com que tudo o que se diferencie dela seja considerado inferior e insatisfatório. Contudo, muitos destes defeitos, quando vistos sob uma outra ótica, mostram-se bastante eficientes. Por exemplo, a questão da linguagem levantada por Carolina de Michaélis, não tem que ser considerada necessariamente um empobrecimento. Ao deixar de lado toda a variedade lingüística dos personagens de Gil Vicente e optar por escrever as peças de acordo com o falar do "vulgo" os autores conseguem uma proximidade muito maior do público - o próprio vulgo - que identifica nas obras a sua linguagem, a sua maneira de expressão, o que permite não só uma melhor compreensão mas também a identificação com as personagens. As produções dos autores da escola vicentina - ao menos dos que passaram para a literatura de cordel - revelam e discutem as preocupações e o modo de vida do povo, que aos olhos de alguns críticos parecem "grosseiras", "pitorescas" ou mesmo "insignificantes". Não se consegue ver esta literatura como algo

distinto daquela dita culta e sim como algo inferior, imperfeito, que foi incapaz de atingir o modelo, o perfeito, o acabado-que é a "grande literatura".

Contudo, nenhum destes críticos jamais explicou como aquelas obras sobreviveram junto ao público por cinco séculos, um público muitas vezes semi-analfabeto e pouco familiarizado com a tradição literária. As poucas interpretações que foram tentadas são muitas vezes ingênuas:

"de todos os poetas dramáticos portugueses é este (Baltasar Dias) o mais conhecido e amado pelo povo, tinha o segredo com que fazia entender-se pela grande e ingênuo alma da multidão - era cego"⁶

Neste pequeno trecho, Teófilo Braga detecta questões importantes acerca de Baltasar Dias: apesar de ter vivido no século XVI é o "mais conhecido e amado pelo povo" mesmo na época em que Teófilo Braga escreveu este texto (1870) e "tinha o segredo com que fazia entender-se pela grande e ingênuo alma da multidão" - mas sua explicação para estes fatos é inconsistente pois atribui seu sucesso única e exclusivamente à apelação sentimental de um defeito físico.

Vale a pena ver mais de perto a figura de Baltasar Dias.

O CEGO DA ILHA DA MADEIRA

"E se quizeres saber
Sua maldade notória
Escutai-me esta história
Quero agora quero dizer
Que he para ter na memória"⁷

Baltasar Dias

Baltasar Dias foi o maior poeta popular do século XVI e pode ser considerado o marco inicial da literatura de cordel portuguesa. Em 1537 obteve uma "carta de privilégio para a impressão de livros"⁸ concedida por D. João III. Este é o primeiro documento oficial que faz menção à literatura de cordel.

Na carta vê-se que, naquela época, Baltasar Dias já havia publicado algumas de suas obras depois de submetê-las à censura e que com sua venda conseguia sobreviver o que faz pressupor um consumo relativamente grande deste tipo de literatura. Reforça esta idéia da lucratividade das vendas uma referência que aparece na carta a um pedido de Baltasar Dias para que "outra nenhuma pessoa as venda sem sua licença". É interessante também a explicitação de obrigatoriedade de autorização para a impressão de "obras que toquem em coisa de nossa santa fé", deixando as profanas aparentemente de lado. Entretanto, muitas de suas obras não religiosas foram proibidas pela censura.

Baltasar Dias foi o introdutor dos romances do ciclo carolíneo em Portugal, o que não implica em dizer que estes não fossem já conhecidos entre os portu-

gueses mas em versões castelhanas e francesas. É considerado ainda o "nacionalizador dos romances europeus" por ter introduzido em Portugal os temas do conde de Alarcos, do Marquês de Mântua, da Imperatriz Porcina e do Príncipe Claudiano.

Não se sabe ao certo quantas obras ele publicou; chegaram até nossos dias apenas oito delas: Auto do Nascimento, Auto de Santa Catarina, Auto de Santo Aleixo, História da Imperatriz Porcina, Tragédia do Marquês de Mântua, Malícia das Mulheres, Conselho para bem casar e Auto do Príncipe Claudiano.⁹

Adotou nestas obras o verso de oito pés da redondilha popular e a forma estrófica da quintilha, ou seja, são todas em verso apesar de a carta de D. João III dizer que ele escrevia "assim em prosa como em metro". Não há também qualquer notícia de obras em prosa nos Índices Expurgatórios onde se proibem trabalhos de Baltasar Dias, todos em verso, e alguns desaparecidos. Grande parte da responsabilidade por estes desaparecimentos cabe à censura que não só proibia reimpressões mas exigia a destruição dos exemplares existentes. Entretanto esta não é uma explicação suficiente pois há obras que foram proibidas nos Índices e que circulam até hoje, como por exemplo, o Auto de Santo Aleixo, que teve sua supressão decretada pelo Index de 1624.¹⁰ As obras que sobreviveram apesar da censura são ainda muito apreciadas pelo público e talvez resida neste ponto o segredo desta sobrevivência. Diz Luis Francisco Rebelo¹¹ que os autos hagiográficos de Baltasar Dias eram representados em 1967 (época em que escreveu o livro) apesar de terem sofrido algumas modificações. Explica esta permanência ao longo dos séculos pela "forma ingênua e direta da transposição cênica, isenta de preocupações estéticas ou quaisquer outras semelhantes", que permite a fácil identificação com os valores do público, proveniente de um estrato social que, para Rebelo, mantém em grande parte características acentuadamente feudais.

O autor parece ter razão ao dizer que os temas das obras de Baltasar Dias interessam e preocupam as pessoas pois ele trata dos problemas do amor e da fidelidade, da devoção religiosa e dos costumes sociais, que em certa medida transcendem o tempo. Aliada a isto, a forma direta da transposição cênica garante seu sucesso já que o público pode compreender com facilidade o texto e identificar-se com as personagens e seus problemas. Entretanto não acredito que se possa dizer que as obras estejam "isentas de preocupações estéticas ou quaisquer semelhantes". Talvez não se encontrem as mesmas "preocupações estéticas" que dominavam a literatura erudita da época mas é difícil pensar uma obra de arte que não possua qualquer noção de estética subjacente.

Este tipo de crítica é bastante recorrente e indica uma postura frente à gente do povo de negar sua capacidade de produção, de criação - o que passa muito pelo viés do político - vendo-os sempre como incapazes, ignorantes, infantis, pois são olhados a partir da perspectiva do culto, do dominante.

"ESCUZADO E FIQUE SUPPRIMIDO" - A Censura Eclesiástica

Não se pode deixar de lado, num histórico da literatura de cordel portuguesa, o papel da censura eclesiástica. A Igreja só correu a preocupar-se com as

obras literárias e com sua eventual falta de moralidade depois de o Concílio Tridentino estar em atividade. Há três Índices portugueses - em 1581, 1585 e 1624 - sendo que os cortes vão se acumulando ao longo deles, ou seja, o de 1624 contém todos os expurgos dos de 1581 e 1585 e mais alguns. Os primeiros folhetos de cordel a serem expurgados foram a História de Roberto do Diabo (1581) e a Donzela Teodora (1624). Vê-se que a proibição não foi muito eficaz, já que até hoje é possível encontrar estas obras que são lidas e apreciadas. Mas, como coloca Carolina de Michaélis¹²

"importa sabermos que as folhas volantes, baratinhas, taxadas em oito ou dez réis, ou pouco mais, estavam sujeitas à censura como a restante matéria impressa, quer espalhassem cartilhas e orações, quer romances, coplas e trovas, quer églogas, quer autos novamente feitos".

Com certeza a Mesa Censória não deveria ver com bons olhos a falta de "delicadeza" e o uso de termos "vulgares" em orações, nem as menções pouco reverentes a eclesiásticos, figuras bíblicas e coisas sagradas.

Há grandes divergências quanto ao papel da censura e mesmo quanto aos títulos proibidos. Alguns atribuem à censura a responsabilidade pelo declínio do cordel. T. Braga¹³ garante que o drama foi a forma verdadeiramente nacional da literatura portuguesa tendo este definhado devido à ação da censura que inibiu numerosos autores de darem vazão ao seu talento, exterminando o "imenso repertório de quinhentos". Fidelino de Figueiredo¹⁴ aponta para o mesmo caminho de Teófilo Braga dizendo que a "severa polícia espiritual" exercida pela Inquisição "correu uma cortina sobre os vastos horizontes do mundo profano e da heterodoxia limitando por longo tempo e inexoravelmente o campo de criação à matéria religiosa, a estreitamente afim ou intimamente de acordo com ela."

Já Carolina de Michaélis¹⁵ opõe-se a este tipo de interpretação dizendo que o declínio do teatro português da escola vicentina deve-se à falta de invenção dramática e à "incapacidade dos poetas de dar movimento evolutivo à arte e técnica indeterminada do iniciador".

As duas posições divergem em relação ao motivo do declínio do teatro de cordel português, mas ambas concordam em que houve este declínio. Entretanto, também isto é questionável já que pouquíssimas das obras expurgadas realmente desapareceram e inúmeros dos textos escritos no século XVI circulam até hoje, havendo também várias referências a representações contemporâneas destas peças. Assim, parece que a simpatia popular conseguiu vencer a censura eclesiástica, continuando a imprimir, consumir, representar obras proibidas. Estes dados opõem-se às declarações de Carolina Michaélis que vê uma completa incapacidade dos autores para a produção de literatura dramática, apontando-lhes infinitos defeitos que se baseiam unicamente numa crítica de valor, segundo a qual a literatura erudita é a que deve ser considerada "boa" e outros tipos de produção literária, "insignificantes".

Não se pode esquecer que a censura não lançava mão apenas dos Índices

Expurgatórios mas também exigia que todos os que desejassem imprimir ou mesmo reimprimir uma obra deveriam apresentá-la para exame. Há, no Arquivo Nacional da Torre do Tombo um rol de folhetos que passaram pelas mãos da censura. A maior parte delas é manuscrita pois tencionavam uma primeira impressão, mas há também casos de pedido de licença para reimpressão. Mesmo quando a obra recebia um parecer favorável era necessário um segundo exame da mesma depois de impressa, ou nos dizeres dos censores: "imprima-se e torne".

É bastante difícil descobrir uma lógica que norteie as autorizações ou exclusões. A História da Caroxinha (sic), por exemplo, foi suprimida enquanto que a Collecção de Anedotas moderníssimas e engraçadas, onde há equívocos singulares e replicas mais judiciosas, recebeu autorização. Há, ainda, casos de divergências entre os próprios censores, como por exemplo, no folheto manuscrito Descuberta de um Segredo onde há um parecer que diz: "Imprima-se e torne. Lisboa, 8 outubro de 1806" seguido de um adendo, com outra caligrafia: "aliás, escuzado e fique suprimido. dito dia (Manuscrito existente na Torre do Tombo, RMC 2374).

Vê-se que a ação da censura foi muito mais nefasta que a simples edição de Índices Expurgatórios; esta obrigação de subreter cada texto ao seu crivo tem um efeito muito mais drástico sobre a criação pois o autor tem sempre em mente que sua obra será esquadrihada sem que ele consiga sequer saber ao certo o que pode dizer ou não.

DE COMO O CORDEL CHEGOU AO SÉCULO XX

Até o presente momento o século XVI foi o mais discutido neste trabalho mas a literatura de cordel portuguesa não se limita a ele, pelo contrário, estende-se até o século XX.

Para Teófilo Braga¹⁶ o século XVI representa a primeira época desta literatura, época esta que ele considera como a mais fecunda, que revela o vigor do povo português. Neste período os escritores conseguiram comunicar-se com o povo e suas obras ficaram de tal forma radicadas no gosto popular que grande parte dos livros de cordel ainda hoje lidos foi escrita na última metade do século décimo sexto.

O autor delimita ainda outras duas épocas. A segunda, que abrange o século XVII apresenta menos fecundidade. Segundo T. Braga isto se deve à concorrência de escritores espanhóis e ascéticos que desviaram o gosto do povo para os sermões, milagres e vidas de santos. Restaram pouquíssimos folhetos desta época e só chegaram ao século XVIII o Fidalgo Aprendiz de Francisco Manuel de Mello, as coplas anônimas da Menina Formosa, o Auto do Colóquio dos Pastores, de Frei Antônio da Estrela e o Tratado dos Passos de Frei Rodrigo de Deus.

A terceira época é marcada pela criação da Confraria do Menino Jesus, no século XVIII, que obteve o privilégio exclusivo da venda dos folhetos pelos cegos. Chegaram aos nossos dias inúmeros folhetos desta época. Os anos mil e setecentos parecem ser responsáveis pelo auge da produção de literatura de cordel; não só conservaram-se os folhetos dos autores antigos como também surgiram novos escritores.

No mesmo livro acima citado, Teófilo Braga apresenta duas relações dos livros de cordel mais vendidos no século XVIII: uma, de 1732, encontrada no folheto Escudo apologético contraposto aos golpes do descuido crítico; a outra reside num catálogo dos folhetos que se vendiam em 1783 no "logar" de João Henrique. Apesar de haver meio século entre as duas relações, é muito grande a similaridade dos títulos, ou seja, os folhetos apreciados no início e no final do século são praticamente os mesmos, por exemplo o Auto de Santo Aleixo, de Santa Catarina, de Santa Bárbara, do Dia do Juízo, a História da Princesa Magalona, do Marques de Mantua e da Imperatriz Porcina.

Teófilo Braga apresenta ainda um catálogo de meados do século XIX da Livraria Popular do Porto, onde se vê a persistência de folhetos de três séculos anteriores. Este autor considera esta época como a última fase de sobrevivência da literatura de cordel - "depois da vulgarização dos jornais extingue-se a literatura das três épocas que esboçamos."¹⁷ Reside neste ponto o maior engano em que incorreu não só T. Braga mas todos os outros estudiosos de literatura de cordel portuguesa de renome que consideram esta literatura como coisa morta e desaparecida.

Entretanto ainda hoje vende-se literatura de cordel em Portugal; não é muito fácil encontrá-la mas há pontos de venda na Avenida da Liberdade, na Praça do Comércio debaixo dos arcos e junto ao Ministério da Justiça. Os ambulantes vendem a literatura de cordel junto com calendários que fazem forte concorrência a ela pois atualmente a grande moda em Lisboa é colecioná-los!

A maior responsável pela sobrevivência do cordel em Portugal é a Livraria Barateira que, a partir de 1915 começou a editar, reeditar e vender este tipo de literatura. Entrevistei D. Branca Ferreira do Nascimento Ramos, responsável pela livraria há pelo menos meio século. Segundo ela ainda hoje há muita procura, mas o que se vende atualmente é o resto de estoque editado na década de 30, quando, devido à perseguição da PIDE - a polícia política do governo Salazar - foram forçados a parar de editar os folhetos, já que praticamente todos eram apreendidos. Por algum tempo ainda tentaram continuar editando e vendendo cordel mas o prejuízo era muito grande pois a polícia confiscava toda a tiragem e proibia inclusive os versos cantados pelos cegos nas ruas e a venda de cordel em locais públicos. Segundo D. Branca, os folhetos mais apreciados na década de 30 eram os "maliciosos", "maldosos" e destes já não resta praticamente nenhum exemplar. Os títulos mais procurados eram O genro que matou a sogra a dentada, O gato que foi ao bife, O gato em bolandas, O galego que trocou a mulher por uma vaca, O que o primo fez à prima na noite do casamento, Confissões do Vicente Marujo e O pipi da prima.

Pouco se sabe sobre os autores pois quase todos os folhetos são anônimos, mas um autor de grande sucesso do período foi Júlio Guimarães, já falecido, que escrevia tanto em prosa quanto em verso, maliciando sempre os principais acontecimentos da época - casamentos porposos, festas, crimes... D. Branca diz que ele era mais ou menos como um jornal, contava as notícias só que à sua maneira, acrescentando dados que trouxessem um toque de "malícia" à história. Escrevia muito, mas quase todos

os seus folhetos eram censurados não restando cópias deles.

Consegui junto à Associação dos Editores e Livreiros Portugueses a "Relação das obras cuja circulação esteve proibida em Portugal durante o regime Salazar/Marcelo Caetano, de harmonia com as indicações que foram fornecidas pelas direcções dos serviços de Censura e Direcção Geral de Informação", publicada em junho de 1974. Nela aparecem aproximadamente 4060 obras proibidas, sendo que em relação às editoras a que mais vezes aparece é justamente a Livraria Barateira (há que se ressaltar que muitas vezes só se menciona o título e o autor, mas dentre as editoras apontadas a mais perseguida é a Barateira). Tudo que se relaciona com sexo, humor, família e política consta da relação, que proíbe 58 títulos da Livraria Barateira, além de toda a "Coleção Económica" que compreende folhetos como a História da Donzela Teodora, História da Imperatriz Porcina ou mesmo a História da Gata Borralheira.

Este tipo de folheto, que D. Branca chama de "histórico", ainda pode ser encontrado com facilidade nos pontos de venda de cordel em Lisboa e pelo interior. Os vendedores são abastecidos pela Barateira que escondeu todos os folhetos que pôde e depois de 1974, com o fim do regime salazarista, começou a vendê-los novamente.

É interessante cotejar os títulos vendidos por esta Livraria com as relações de folhetos mais apreciados nos séculos XVIII e XIX que citamos acima pois, mais uma vez, é grande a coincidência.

Entretanto este estoque está acabando e depois de 40 anos de ditadura e repressão parece não haver mais autores interessados em escrever literatura de cordel. Contudo, se há um público disposto a ler as histórias e uma conjuntura social que não impede este tipo de manifestação talvez surja (ou haja) alguém interessado em escrever novos folhetos de cordel. Mas não me atrevo a vaticínios...

NOTAS

1. GUERREIRO, M. Viegas. Guia de Recolha de Literatura Popular, Lisboa, Ministério da Educação e Investigação Científica, 1976
2. SAMPAIO, Albino F. Teatro de Cordel, (S. ed.), (s.1), 1922.
3. SARAIVA, Arnaldo. Literatura Marginalizada, Porto, Rocha Artes Gráficas, 1975.
4. FIGUEIREDO, Fidelino. História da Literatura Clássica (1502-1580), Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1917.
5. VASCONCELOS, Carolina M. Autos Portugueses de Gil Vicente y de la Escuela Vicentina, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1922.

6. BRAGA, Teófilo. História do Teatro Português - século XVI, Porto, Imp. Portuguesa Editora, 1870.
7. DIAS, Baltasar, Malícia das Mulheres, Porto, Oficina de Antonio Alvarez Ribeiro, 1790.
8. Manuscrito existente na Torre do Tombo, livro 23, folha 17.
9. Alberto Figueira Gomes em seu livro Poesia e Dramaturgia Populares no século XVI - Baltasar Dias (Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Lisboa, 1983), dá notícia de cinco outras obras, desaparecidas: Trovas de arte mayor sobre a morte de D. João de Castro, Auto da Feira da Ladra, Glosa nuevamente hecha por Baltasar Dias con el romance que dije: Retrayda la Infanta, Auto del Rey Salaman e Auto Breve da Paixão.
10. GOMES, Alberto Figueira. Poesia e Dramaturgia Populares no século XVI - Baltasar Dias, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1983.
11. REBELO, Luis Francisco. História do Teatro Português, Publicações Europa-América, 1967, (s.1.)
12. Op. Cit. nota 5.
13. BRAGA, Teófilo. Floresta de Vários Romances, Porto, Typographia da Livraria Nacional, 1868.
14. Op. Cit. nota 4.
15. Op. Cit. nota 5.
16. BRAGA, Teófilo. O Povo Português nos seus Costumes, Crenças e Tradições, Lisboa, Livraria Ferreira Editora, 1885, vol. 2.
17. Idem, ibidem.

AUTO DE S.^{TO} ALEIXO.



OBRA NOVAMENTE FEITA, DA VIDA
do Bemaventurado Santo Aleixo, filho de Eu-
femiano Senador de Roma.

FEITA POR
BALTHEZAR DIAS.

LISEOA OCCIDENT. Na Off.c. de Antonio Pediczo Galrao.
Com todas as licenças necessarias, e Privilegio Real. 1738.

**Estudos Portugueses
e Africanos**
1º Semestre de 1994
Nº 22

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

Reitor: José Martins Filho
Coordenador Geral da Universidade: André Villalobos

INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM

Diretor: Rodolfo Ilari
Diretor Associado: Francisco Foot Hardman

SETOR DE PUBLICAÇÕES

Coordenador: Paulo Franchetti

EQUIPE EDITORIAL (SP-IEL)

Composição: Esmeraldo Santos
Capa: J. Noboro Onhuma/J.A. Duek
Arte Final: J.A. Duek

ESTUDOS PORTUGUESES E AFRICANOS

Diretor: Alexandre Soares Carneiro
Secretária: Teresa Candolo

Conselho Editorial: Alcir Pécora

Haqira Osakabe
Luiz Carlos da Silva Dantas
Márcia Azevedo de Abreu
Paulo Franchetti
Tânia Maria Alkmin
Vilma Arêas

Consultores: Maria Helena Nery Garcez (USP)
Arnaldo Saraiva (Univ. do Porto)
Naomi Hoki Moniz (Georgetown Univ.)
Yara Frateschi Vieira (SUNY Albany)
João Adolfo Hansen (USP)

ESTUDOS PORTUGUESES E AFRICANOS é uma publicação semestral do Núcleo de Estudos de Culturas de Expressão Portuguesa (NECEPO) do Instituto de Estudos da Linguagem da UNICAMP. A revista aceita colaboração de pesquisadores de outras Instituições, publicando estudos em português, espanhol, inglês ou francês. Os trabalhos, acompanhados de resumos, serão submetidos ao Conselho Editorial. Para remessa de originais, aquisição de números avulsos e assinaturas, dirigir-se a

UNICAMP/IEL
Setor de Publicações
Caixa Postal 6045
13081-970 - Campinas - SP - BRASIL

PEDE-SE PERMUTA

Est.Port.Afric., Campinas, (23):1-79, Jan./Jun. 1994

SUMÁRIO

MÁRCIA ABREU <i>A Vida de Santo Aleixo</i>	5
MARGARIDA VIEIRA MENDES Gil Vicente Speculum Principis	21
BEATRIZ BERRINI Presença de Gonçalves Dias no Portugal Oitocentista	31
LUCIA MARIA MOUTINHO RIBEIRO "Dinossauro Excelentíssimo" de José Cardoso Pires	49
PAULO FERNANDO DA MOTTA DE OLIVEIRA <i>A Águia: Portugal e seu destino durante a Primeira República</i>	57
LAURA CAVALCANTE PADILHA Literatura Angolana e Diálogo Inter-Artístico	65
NOTAS, RESENHAS E COMENTÁRIOS	
BEATRIZ BERRINI <i>Dicionário de Eça de Queiroz</i>	75
PETAR PETROV <i>O Anjo Ancorado - Uma Escrita Exigente</i>	77

A VIDA DE SANTO ALEIXO
contada pelo cego que o povo mais amou

MÁRCIA ABREU
UNICAMP

Ao longo das primeiras décadas do século XVI, um poeta cego, natural da ilha da Madeira, compôs autos, tragédias, romances e trovas, que lhe conferiram o título de “o mais conhecido e ainda hoje amado pelo povo”¹. Apesar de ter sido apreciado pelas classes populares portuguesas por quase quinhentos anos, pouco se sabe sobre este poeta chamado Baltasar Dias².

Contemporâneo de Gil Vicente, é tido como membro da “escola vicentina”. Apesar de a existência de uma “escola” ter sido objeto de polêmica entre a crítica especializada³, parece possível reconhecer convergências entre procedimentos empregados por Gil Vicente e por autores seiscentistas como Afonso Álvares, Antonio Ribeiro Chiado ou Baltasar Dias. O mais relevante ponto de contato é o fato de terem permanecido refratários à estética clássica. Preferiam escrever em versos de cinco ou sete sílabas, em estrofes de quatro a onze versos, com predominância das quintilhas e décimas sobre as demais. Não fazendo parte de suas preocupações atender ao princípio da unidade de tempo, espaço ou ação, compunham peças que tematizavam toda uma vida, passada no Oriente e no Ocidente, como é o caso do **Auto de Santo Aleixo**, de Baltasar Dias, que adiante analisaremos.

¹ BRAGA, Teófilo. **História da Literatura Portuguesa - escola de Gil Vicente e o desenvolvimento do teatro nacional**, Porto, Liv. Chardron, 1898.

² Pode-se obter alguma informação sobre Baltasar Dias em dois livros de Alberto Figueira Gomes: **Baltasar Dias - Autos, Romances e Trovas** (Lisboa, Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1985) e **Poesia e Dramaturgia Populares no Século XVI - Baltasar Dias** (Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1983), bem como em minha tese de doutorado: **Cordel Português / Folhetos Nordestinos: confrontos - um estudo histórico-comparativo** (Campinas, UNICAMP, 1993).

³ Cf. BRAGA, T. (*op. cit.*) e SARAIVA, A. J. **Gil Vicente e o fim do teatro medieval**, Lisboa, Publicações Europa América, 1965.

Se é praticamente nulo o conhecimento que se tem sobre a vida do cego da ilha da Madeira, muito pouco se sabe também sobre o conjunto de sua obra. Em 1537, o poeta requereu a D. João III o privilégio de ter exclusividade na impressão e venda de suas próprias obras⁴. O parecer real que lhe concede tal privilégio diz que “ele tem feitas algumas obras assim em prosa como em metro as quais foram já vistas e aprovadas e algumas delas imprimidas segundo podemos ver por um público instrumento que perante mim apresentou”. Apesar de serem mencionadas obras “assim em prosa como em metro”, chegaram aos nossos dias apenas oito de seus textos, todos em verso.

Dois deles são sátiras, em que o autor critica a sociedade da época, dando especial ênfase ao comportamento das mulheres, intituladas **Conselho Para Bem Casar e Malícia das Mulheres**. Baltasar Dias é também o autor de adaptações de romances europeus, que corriam em Portugal em edições castelhanas e francesas, conhecidos como **Tragédia do Marquês de Mântua**, **Auto do Príncipe Claudiano** e **História da Imperatriz Porcina**. Conservaram-se, ainda, três autos de sua autoria, o **Auto do Nascimento de Nosso Senhor Jesus Cristo**, o **Auto de Santa Catarina** e o **Auto de Santo Aleixo**.

Concentraremos nossa atenção sobre este último, um dos mais apreciados e interessantes textos do autor, do qual se conhecem dezoito edições, impressas a partir de 1613. É bastante provável que esta não seja a data da primeira publicação, uma vez que o poeta viveu no início do século XVI e tinha como única fonte de renda a venda de seus textos impressos⁵. Possivelmente, houve desaparecimento de edições, não só pela força do tempo, mas também pela ação da Censura, que, em 1624, decretou grandes cortes no texto da peça.

Este auto narra a vida de Santo Aleixo, já bem conhecida na Europa, na época de sua publicação por Baltasar Dias. A lenda, que parece ter se originado na Síria, está registrada nos **Acta Sanctorum** do dia 17 de julho. Conhece-se também uma **Canção de Aleixo**, transmitida no século XI, por vários manuscritos em francês arcaico⁶. Sequer em Portugal o auto de Baltasar Dias é o único a narrar a

⁴ O documento, pertencente ao acervo da Torre do Tombo (livro 23, folha 17), está reproduzido integralmente em minha tese de Doutorado (*op. cit.*).

⁵ Diz a “Carta de Privilégio para Impressão de Livros”, concedida por D. João III a Baltasar Dias: “ (...) ele tem feitas algumas obras assim em prosa como em metro as quais foram já vistas e aprovadas e algumas delas imprimidas segundo podemos ver um público instrumento que perante mim apresentou e por quanto ele quer ora mandar imprimir as ditas obras que tem feitas e outras que espera de fazer por ser homem pobre e não ter outra indústria para viver por o carecimento de sua vista se não vender as ditas obras (...)”.

⁶ Cf. AUBERBACH, E. *Mimesis*, São Paulo, Ed. Perspectiva, 1987.

história de Aleixo; segundo André Crabbé Rocha, existe uma **Vida de Santo Aleixo**, conservada em um manuscrito alcobacense, além de uma versão em prosa, registrada no **Livro da Virtuosa Bemfeitoria** do Infante D. Pedro⁷. Apesar da profusão de versões disponíveis, Baltasar Dias parece ter sabido trabalhar o tema de forma a atingir a sensibilidade de seu público, compondo um clássico da literatura popular portuguesa.

A peça tem início quando o Imperador de Roma, preocupado com a ausência de um sucessor para o trono, pede a Eufemiano, pai de Aleixo e senador romano, que concorde em casá-lo com sua única filha, Sabina. O Imperador tece longas considerações acerca das inconstâncias do destino, no mesmo sentido das preocupações camonianas expressas no conhecido soneto “Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades”. Diz o Imperador:

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

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

⁷ ROCHA, A. C. **Auto de Santo Aleixo de Baltasar Dias**, Coimbra Editora, 1952.

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

e parte para Jerusalém a fim de visitar os lugares santos.

Já fora de Roma, encontra um pobre rezando. Além de uma oração, a fala deste homem anuncia os desejos do próprio Alcixo (“Riqueza não hei mister,/ porque eu pobre nasci/ e pobre hei-de morrer;/ não quero, Senhor, de Ti/ senão poder-me sofrer.”). O filho do senador propõe que troquem suas roupas, como que incorporando a pregação que acabara de ouvir, despojando-se, concretamente, de sua vida anterior.

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

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

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

Depois deste episódio, a cena retorna para onde está Alcixo, que reza a Deus para que o livre da tentação. Neste momento, aparece-lhe o Diabo “em figura

de pobre”⁸, trazendo novas de Roma. “Se há novas que contar / peço-vos que mas digais”, pede-lhe Alcixo. O Diabo conta-lhe, então, sobre um moço “que Alcixo tinha por nome” que por seu casamento iria herdar “todo o universo mundo”, mas que fugira na noite de núpcias. Além de perder a herança, o jovem havia precipitado o império em guerras que, certamente, surgiriam no momento da sucessão, pondera o Diabo. Ele diz também que Alcixo “dará conta a Deus / (...) / quando for nos altos Céus, / por essa causa que os seus / hajam fim tão desastrado.” E não acabam aí os efeitos da atitude de Alcixo: o Diabo o culpa também pela sorte de Sabina, que, ao ver-se abandonada,

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

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

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

“Aqui se vai o Diabo e fica espantado Alcixo”. Mais duas vezes o Demônio vai tentar o penitente. Na primeira delas, aparece “em figura de caminhante”, e novamente conta a Alcixo sua própria história, enfatizando desta vez a questão da riqueza (pois “todo pobre é desonrado / e ninguém é acatado / senão aquele que tem”) e da castidade:

Disse Deus: pela mulher
deixará o homem o pai
e quantas cousas tiver

⁸ É curioso imaginar como seria encenada a rubrica: “Vem o Diabo, para tentar, em figura de pobre”. Como seria caracterizado um “diabo em figura de pobre”? Um demônio, com chifres e rabo, vestido de pobre? Os sinais empregados para que o público identificasse aquele pobre como sendo o diabo não são referidos no texto.

irmãos, amigos e haver
e assim também sua mãe.
Disse mais: multiplicai,
crescei e enchei e a Terra
fazei filhos e casai.
o que contra isso vai
muito gravemente erra.

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

Pela terceira vez, o maligno procura Aleixo, desta feita “em figura de Cortesão”. Novamente questiona os votos do penitente tecendo considerações sobre a situação do mundo onde só os ricos são respeitados e conta-lhe, uma vez mais, a história de um certo jovem que abandonou a esposa na noite de núpcias, fazendo com que ela se tornasse uma mulher de amores fáceis. Apesar de a história ser a mesma, agora o Diabo tem um novo trunfo: um anel que fora dado a Sabina por Aleixo na noite do casamento — o Diabo, com suas artimanhas, havia conseguido que a própria filha do Imperador lhe desse o anel. Neste momento, Aleixo perturba-se, mas ainda é o demo que fala por ele:

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

O Diabo percebe que o penitente está prestes a voltar atrás, a abandonar suas convicções e mudar o curso de sua vida. Propõe que troquem suas roupas, num retorno simbólico ao momento em que Aleixo deu suas vestes ao pobre — note-se que o Diabo vem, neste momento, em figura de cortesão, ou seja, representando a posição que Aleixo ocupava quando principiou sua peregrinação. Mas ele não tem chance de decidir ou responder às questões feitas pelo maligno pois, rapidamente,

surge um Anjo que lhe ordena: “Está da parte de Deus” e conta-lhe que as três pessoas com quem se encontrara eram o Diabo, tentando afastá-lo da salvação. Entretanto, só esta explicação não bastaria pois o que realmente tocara Aleixo fora a possível infidelidade de Sabina; portanto o Anjo lhe diz:

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

Tudo isso ocorre sem que Aleixo pronuncie uma única palavra. Ele segue para Jerusalém, a fim de visitar os lugares santos. Apesar de esta visita ser o motivo desencadeador de toda a trama, apenas três estrofes são reservadas a este aspecto: Aleixo “como que visita os santos lugares” e apressa-se em dizer que “por da vanglória fugir / quero-me a Roma tornar / que já tardo em não ir”.

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

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

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

Não sabes que o Redentor
que não quer do pecador
senão só arrependimento?

Se Deus perdoou a Adão
e quantos lhe não feito ofensa,
foi mais pela contrição
de contínuo coração
que não já pela pendenza.

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

Um Anjo aparece para o Papa e o encaminha a casa de Eufemiano onde está acontecendo algo de sobrenatural: uma claridade estranha ilumina o pátio e os sinos batem sozinhos. O Papa, quatro cardeais, o Imperador, a Imperatriz, o Senador, sua esposa e Sabina dirigem-se ao local de onde provém a luz. Ali percebem que se trata do peregrino que havia morrido segurando uma carta. Todos tentam pegar o manuscrito mas a mão do morto mantém-se fechada até mesmo para o Papa — nas versões tradicionais, a carta é entregue ao Pontífice. Baltasar Dias, introduzindo uma significativa modificação, faz com que Aleixo entregue o papel apenas quando Sabina dele se aproxima. Ela entrega a carta ao Papa que a lê, revelando que aquele pobre penitente era, na verdade, Aleixo, o que lança todos em profunda dor e grandes lastimações. O Papa decide “com grande honra o enterrar”. “E fenece a obra, em louvor de Deus”.

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

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

Apesar de ser legítimo atender a este apelo — afinal é Deus quem os está autorizando através da instituição do casamento — Aleixo está vinculado a uma outra ordem, que o faz abandonar todos os privilégios a que tem direito — riqueza, poder e prazer. Aquilo que lhe é mais custoso negar parece ser o apelo sexual; na câmara nupcial chama Sabina de “esposa de Jesus Cristo”, colocando-se na mesma posição do Filho de Deus uma vez que ela é, verdadeiramente, *sua esposa*. Declara ali sua intenção de ir visitar os lugares santos, abandonando-a na noite do casamento e encarnando o papel do penitente.

Passa a defender, então, ideais espirituais do homem medieval: castidade, penitência, renúncia à riqueza, ao luxo e à vida fácil que sua condição de nobre lhe asseguraria. Não é pouco o que ele abandona, o que torna ainda maior seu ato. Uma vez tomada sua decisão, uma vez percebido o caminho que conduz à salvação, Aleixo não hesitará, apesar de existirem poderosas tentações buscando desviá-lo da trajetória estabelecida. A hesitação, a dúvida sobre a correção do caminho escolhido, serão trazidas à baila pelo Diabo.

Ao contrário de Gil Vicente, que coloca em suas peças múltiplos demônios, Baltasar Dias apresenta um único e curioso Diabo que se desdobra em três: um pobre, um caminhante e um cortesão. Ele é diferente de todos os demais personagens; enquanto estes estão certos sobre suas posições e as defendem intransigentemente, ele traz a dúvida, o questionamento. Nenhum dos personagens é visto refletindo sobre suas próprias atitudes. Dentre eles, destaca-se Aleixo, que assume as mais sérias posições e enfrenta as mais pesadas provações sem esboçar qualquer reflexão sobre seus atos ou sobre as conseqüências advindas de suas atitudes. Ele adota a pobreza sem questionar a riqueza; a abstinência sem questionar o luxo e o esbanjamento da casa paterna. Submete-se aos dogmas e lições da Igreja Católica sem pensar. Seu mundo é fechado e pequeno. Nele só há uma questão fundamental — seguir ou não o caminho de Deus — e a resposta a esta questão já foi dada previamente; cabe ao homem apenas confirmá-la.

A dúvida, a hesitação, a reflexão, ausentes do comportamento humano, encontram espaço na figura do Diabo. Questões interiores são exteriorizadas para que possam ser discutidas. Em um mundo onde tudo está fixo, onde não há zonas nebulosas entre o bem e mal, Baltasar Dias consegue apontar incoerências e dúvidas em relação à ideologia religiosa vigente pela boca do Demônio.

Em sua primeira aparição, o Diabo aponta os problemas práticos que poderão advir em função da atitude de Aleixo. Por ocasião da morte do Imperador, o império será lançado em guerras devido à falta de sucessor, o que teria sido evitado se Aleixo tivesse permanecido em Roma, ao lado de sua esposa. Surge, então, a primeira contradição na opção de Aleixo: ele deseja servir e agradar a Deus e, portanto, assume uma vida de penitente mas isso causará, provavelmente, muitas

mortes. O que, afinal, agrada a Deus, a renúncia e o abandono ou uma atitude responsável que permita a manutenção da vida e da ordem? Parece ser o que o Diabo tenciona perguntar. Este, entretanto, não responde às interpelações:

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

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

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

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

Este “homem mesquinho” não é outro senão o próprio Aleixo, que sendo “mui grande senhor / de grande riqueza e estado” negou-se a “fazer caridade”, aliviando a dura existência dos pobres — o que, ironicamente, o Diabo diz que faria. Nova contradição aflora: o que Deus quer? que se ajude ao próximo ou que se renuncie à riqueza?

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

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

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

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

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

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

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

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

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

A peça transcorre e termina em impasse. Se, por um lado, Aleixo dedica sua vida a cumprir os ditames da religiosidade oficial, por outro, entrega seu mais alto bem, oferece seu maior reconhecimento, a Sabina, entregando-lhe sua cartabiografia, valorizando assim, simbolicamente, o poder sexual do corpo. Nas versões tradicionais, o Papa é o contemplado, o que confirmaria a opção religiosa. Uma vida de asceta que termina com a afirmação do poder e da importância das forças sexuais.

A versão de Baltasar Dias para o **Auto de Santo Aleixo** discute também uma questão que interessa particularmente aos portugueses, carregando consigo fortes ecos sebastianistas. Muito provavelmente, o texto foi escrito antes da anexação de Portugal à Espanha, entretanto é possível que o poeta tenha vivido os dramáticos acontecimentos que envolveram a vida e, talvez, até mesmo a morte de D. Sebastião e deve ter sentido a extraordinária penetração do sentimento

sebastianista junto ao povo. Sabe-se que a “crença sebastica” é anterior à existência do próprio D. Sebastião, tendo se iniciado em 1540 com as trovas do sapateiro Bandarra que falavam na vinda de uma espécie de salvador que iria redimir os problemas portugueses e instaurar um período de igualdade e felicidade. A vida de D. Sebastião e, principalmente, as condições em que se deu sua morte fizeram com que as interpretações das trovas identificassem no Rei o salvador. O apelo deste mito junto às camadas populares não termina com o fim de D. Sebastião, ao contrário, permace até a entrada do século XIX quando se percebe a força do sebastianismo como oposição às invasões francesas. No correr daquele século, o sebastianismo esvai-se enquanto crença na vinda de um salvador, entretanto permanece como tema literário e cultural, envolvendo autores tão importantes quanto Teixeira de Pascoaes ou Fernando Pessoa.

Desta forma, pode-se pensar que um dos pólos de atração do **Auto de Santo Aleixo**, que o fez apreciado ao longo dos séculos, tenha sido sua carga sebastianista. Muitas são as convergências entre as duas histórias.

Por ocasião de seu nascimento, D. Sebastião é chamado *O Desejado* pois seu avô, D. João III, então Rei de Portugal, já estava velho sem que houvesse um sucessor para o reino. A mesma situação está dada quando se acerta o casamento de Aleixo e Sabina. Na casa do Imperador, assim como em Portugal, são dadas graças aos céus pela dádiva recebida:

Praza Deus que esta folgança
por muito tempo a tenhamos
(...)
Deus seja sempre louvado
por lhe dar tal sucessor.

Entretanto, nos dois casos a expectativa é quebrada quando ambos decidem abandonar o Império/Reino pondo em risco a tranqüilidade de todos, partindo sem deixar um sucessor e recolocando o problema inicial. Ambos partem numa aventura, preocupados apenas consigo mesmos, esquecendo-se dos deveres inerentes às suas posições. Aleixo diz a Sabina:

Pois esposa, a mim convém
ir-me de vossa presença
(...)
Seja com vossa licença,
porque quando eu tornar
eu terei tantos prazeres

que sempre possam durar
os quais vos hão-de alentar
mais que todos os haveres.

O que ele promete a esposa — prazeres infindáveis e duradouros após seu regresso — D. Sebastião prometia à nação. O plano do monarca era, ao menos aparentemente, levar o Cristianismo a todas as partes da terra⁹, devolver o prestígio internacional a Portugal e garantir o comércio em África. Entretanto, estes nobres objetivos foram questionados por muitos, que acreditavam ser seu propósito empenhar-se numa aventura de cavaleiro medieval dando vãs esperanças a seu desejo de bater-se em combate tornando-se um herói. É realmente duvidoso o desejo expansionista, porque D. João III, poucos anos antes, havia sido forçado a abandonar Ceuta, Arzila e o Cabo de Guer devido ao excessivo custo de sua manutenção. Mário de Castro¹⁰ questiona a atitude de D. Sebastião, não percebendo qualquer sacrifício em sua atitude e sim apenas vaidade e satisfação pessoal:

Ir à Africa não foi sacrifício, porque nisso se haviam polarizado obstinadamente os seus desejos; sacrifício teria sido casar, para deixar assegurada a continuidade dinástica e com ela a independência nacional que por sua morte ficaria, como os factos tristemente demonstraram, sob a iminência da absorção espanhola.

A crítica de Mário de Castro bem serviria para Aleixo que, além de vangloriar-se, no fim da vida, por ter podido conhecer todos os lugares santos, nunca pensou que talvez agradasse mais a Deus garantindo a paz e a continuidade

⁹ D. Sebastião tinha a preocupação de escrever para si pensamentos de teor moralista, destinados a guiá-lo. Dentre eles há os seguintes: “*Tevey a Deos por fim de todas as minhas cousas, e em todas elas me lembrarey delle*”; “*Trabalharey por dilatar a fé de Cristo, para que se convertão todos os infieis*” (apud. PIRES, Antônio Machado. *D. Sebastião e o Encoberto*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1980). Ainda em criança, escreveu em um missal que os jesuítas lhe deram: “*Padres rezem a Deus para que Ele me faça muito casto e muito zeloso para expandir a Fé a todas as partes do mundo*” (apud. BOXER, C.R. *O Império Colonial Português (1415-1825)*, Lisboa, Edições 70, 1981).

¹⁰ CASTRO, Mário de. *À Margem da Questão Sebástica*, Coimbra, Ed. Universidade Livre, 1925.

do Império Romano, assumindo seu papel de herdeiro e garantindo a sucessão, como é dito no próprio Auto através da fala do Diabo.

Mas tanto Aleixo quanto D. Sebastião tinham o firme propósito de permanecerem virgens e castos. Portanto mantêm-se firmes em suas decisões abandonando o país, lançando a todos na mais profunda incerteza e prostração. No Auto, a insegurança e a tristeza geradas pela decisão de Aleixo são claramente manifestas nas falas de Sabina e Aglais. É interessante que esta fala caiba a mulheres, pois ninguém refletiria melhor a situação de Portugal, abandonado, primeiramente, pelos homens que partiam nas grandes navegações e, depois, abandonado por seu próprio Rei. Já se disse que Portugal era, àquela época, um país de velhos e mulheres. Assim, ninguém melhor que elas para chorar por si mesmas e pela situação do país:

Ai de mim, triste, coitada,
mais que quantas são nascidas!
Que farei, desconsolada,
mesquinha, desventurada,
mais que todas afligida?
Rompa-se meu coração,
feneça já minha vida
com mortal tribulação!
Venha minha perdição,
pois minha vida é perdida.
Cubram-se as nuvens de dó,
escureça o Sol e a Lua,
e as trevas de Faraó
descendam sobre mim só,
mesquinha mais que nenhuma.

Aquilo que poderia ser a fala de toda uma nação é expresso pela boca de Aglais que revela a impotência, o abandono e a insegurança daqueles que ficaram. Seu sofrimento é tamanho que chega a contaminar a natureza — as nuvens, o Sol e a Lua. Todos os textos ditos por Aglais ou por Sabina, a partir do momento que tomam conhecimento da partida de Aleixo, têm por função lamentar a situação a que foram relegadas.

Entretanto, em meio a toda esta tristeza surgem falas de esperança, garantindo que Aleixo — da mesma forma que ocorreu com D. Sebastião — não morrera:

Segundo ouvistes contar
nosso filho não é perdido
que também nós sentiremos
grão pesar em se perder,
pois que nele parte temos,
e mais agora o não vemos
porque o possamos crer,

diz Eufemiano.

Chegam ao Império Romano — bem como ao Reino Português — notícias desencontradas sobre o destino daquele que partiu. O pobre com quem Aleixo trocara as vestes diz tê-lo visto na “Ilha de Oстриa”; Sabina recebe notícias do marido através do Diabo, em figura em pobre, que garante que “Aleixo a virá visitar / o mais cedo que puder” e, finalmente, o próprio Aleixo — incógnito — traz informações à família sobre o desaparecido dizendo que “com ele comi e bebi / dormi em Jerusalém”.

Da mesma forma, muitas notícias desencontradas chegaram a Portugal após o desaparecimento de D. Sebastião. Sobre o Rei de Portugal também se disse que estaria em uma ilha, no meio do Atlântico, escondido por forte nevoeiro; outros diziam que ele expiava sua culpa fazendo penitências como um peregrino errante e havia ainda quem afirmasse que ele estava bem próximo, em Portugal, no convento dos capuchos, envergonhado demais para se apresentar.

Apesar de todas estas semelhanças, o **Auto de Santo Aleixo** parece não estimular a crença na volta de D. Sebastião, como que prevendo a ineficácia da esperança no retorno daquele que partiu. Na peça, Aleixo mantém-se incógnito até a morte, quando a revelação de sua identidade já de nada vale, apenas acrescenta ainda mais angústia ao sofrimento dos que estiveram esperando por ele. Mesmo após tomar conhecimento do fato de que conviveram com um Santo, sabendo que ele morreu satisfeito por ter conseguido realizar seus desejos, não se nota qualquer alegria entre os que o conheceram; pelo contrário, aumentam as tristezas, uma vez que até os homens — que haviam se mantido à margem das lamurias — choram seu infortúnio. A última fala do Imperador parece selar não apenas o destino romano, mas também, e principalmente, o futuro de Portugal:

Império sem sucessor,
como estás desamparado!
Já perdeste toda a flor
quanta a bonança te há dado.
Não cuides de triunfar,
pois perdeste o sucessor
teus triunfos sejam pesar,
tuas alegrias dor.

GIL VICENTE SPECULUM PRINCIPIS*

MARGARIDA VIEIRA MENDES
Universidade de Lisboa

1. No díptico vicentino que se refere a “quando foi levantado por Rei el Rei dom João o terceiro”, encontramos o único equivalente a um espelho de príncipe, presente na obra de Gil Vicente¹. A primeira parte da composição é formada literariamente por um “Romance” de 80 versos, rimando em -al, que relata a celebração desse levantamento, com os seus lances rituais; a segunda parte inclui 20 coplas ou trovas que dramatizam o “beijar da mão” do novo rei, com 202 versos de dizeres atribuídos a nobres que, segundo os cronistas, estiveram presentes nessa cerimônia². É nesta segunda parte ou segundo volante que encontramos o equivalente a um espelho de príncipe, ou seja, aos tratados de educação política dos soberanos. Declara Gil Vicente que usou a sua “fantasia” para imaginar tais falas com conselhos — “pois conselho aqui vos dão” (copla 17) — inventando o que cada um dos grandes recomendaria ao rei acerca da boa governação, no momento em que lhe beijava a mão³.

* Republicação da Separata da **Revista da Faculdade de Letras** da Universidade de Lisboa, n.ºs 13-14, 5.ª série, Dezembro de 1990, pp. 329-335.

¹ Apenas na **Barca da Glória** são tratados tópicos relativos à realeza, mas no reverso negativo das qualidades do rei: o tema das aderências, das lisonjas, da cobiça de riquezas e poder, da guerra e das relações com os súditos (exploração dos pequenos e faltas para com os grandes), e ainda o tema da tirania do imperador. Noutros autos, é dum modo avulso que ocorrem avisos políticos.

² As duas didascálias rezam: “Outro Romance de Gil Vicente que fez quando foi levantado por Rei el Rei dom João o terceiro de gloriosa memória” e “Aqui diz o autor o que cada um dos senhores de Portugal deriam ao beijar da mão” (**Copilaçam de todas as obras de Gil Vicente**, 1562. fls. 255-257).

³ Sobre essa imaginação ou fingimento vd. José Camões, **Aclamação de João III**, col. *Vicente*, Lisboa, Quimera, 1990, onde se encontra a melhor transcrição integral do texto vicentino (romance e trovas com dizeres). A. E. Beau chamou a essa “exortação” uma “ficção poética de homenagem” (“A realeza na poesia medieval e renascentista portuguesa”, **Boletim de Filologia**, XVI, 3-4, 1957, p. 215).

Leitura:

TEORIA & PRÁTICA

ANO 13
DEZEMBRO / 1994
NÚMERO 24

ISSN 0102 - 387X
REVISTA SEMESTRAL DA ASSOCIAÇÃO DE LEITURA DO BRASIL



ALB
associação
de leitura do
Brasil

MERCADO ABERTO

CONSELHO EDITORIAL:

Márcia Azevedo de Abreu (Presidente)
Lilian Lopes Martin da Silva, João Wanderley Geraldi, Raquel Salek Fiad, Maria Laura T. Mayrink-Sabinson, Milton José de Almeida, Maria do Rosário Magnani, Ezequiel Theodoro da Silva.

CONSELHO EDITORIAL EXTERNO:

Elias José, Fábio Lucas, Francisca Neuma Fachine Borges, Haqira Osakabe, José Paulo Paes, Lígia Chiappini, Lívia Suassuna, Magda Soares, Maria Bernadete Abaurre, Marisa Lajolo, Nilma Gonçalves Lacerda, Regina Zilberman, Sônia Kramer.

APOIO

Faculdade de Educação/UNICAMP
Projeto *Memória de Letras*/Centro de Documentação Alexandre Eulálio – Instituto de Estudos da Linguagem – UNICAMP

PROJETO GRÁFICO**COMPOSIÇÃO E REVISÃO**

Editora Mercado Aberto Ltda.
Rua da Conceição, 185 - Fone (051) 221 4022
90030-030 – Porto Alegre – RS
CGC: 89.404.149/0001-40
Insc. 096/0580212

MERCADO  ABERTO

CAPA

Projeto *Memória de Letras* (vertente *Leituras Populares*) – Centro de Documentação Alexandre Eulálio – Instituto de Estudos da Linguagem – UNICAMP
Fotógrafo responsável: Celso Palermo

ILUSTRAÇÕES:

Xilogravuras de Francorli, Naldo, Cícero Vieira, Walderedo Gonçalves e Abraão Batista reproduzidas por Celso Palermo

JORNALISTA RESPONSÁVEL

Antonio Hohlfeldt/CRB 3098

Leitura: Teoria & Prática solicita colaborações, mas reserva-se o direito de publicar ou não as matérias enviadas para a redação. Os artigos assinados serão de responsabilidade dos seus autores. Os originais de artigos (relatos de pesquisa ou experiência, estudos teóricos, resumos de pesquisas, dissertações e teses na área de leitura) deverão ter no máximo 30 laudas e os comentários, resenhas e notícias não mais de 10 laudas.

ASSOCIAÇÃO DE LEITURA DO BRASIL**DIRETORIA – Biênio 94/95**

Presidente: Luis Percival Leme Britto
Vice-presidente: Márcia Azevedo de Abreu
1º Secretário: Nina Rodrigues Esteves
2º Secretário: Lídia Felizatte
1º Tesoureiro: Marlene Ramos Gomes
2º Tesoureiro: Wilton José Marques

Obs.: Além da Diretoria, a ALB conta com um Colegiado Nacional de Representantes

REDAÇÃO

Leitura: Teoria & Prática
Associação de Leitura do Brasil
Faculdade de Educação UNICAMP
Cidade Universitária "Dr. Zeferino Vaz"
13081 Campinas, SP – Brasil
Fone (0192) 39 7592



Leitura:

TEORIA & PRÁTICA

ISSN 0102 – 387X

REVISTA SEMESTRAL DA ASSOCIAÇÃO DE LEITURA DO BRASIL

EDITORIAL	2
ESTUDOS	
• Conquistar ou construir a escrita?	
– Wilmar da Rocha D'Angelis	3
• “A letra dá vida mas também pode matá”	
– Inês Signorini	20
• “Quem não lê e não escreve, da vida pouco desfruta, porém. . .”	
– Márcia Abreu	28
• Por uma leitura estética do cotidiano ou a ética do olhar	
– Solange Jobim e Souza	35
REPRESENTAÇÕES DE LEITURA	
• Manoel Caboclo em entrevista a Gilmar de Carvalho	47
• Matrizes da leitura: a expressão xilográfica	
– Gilmar de Carvalho	49
PESQUISA	
• Pontuação: sobre seu ensino e concepção	
– Manoel Luiz Gonçalves Corrêa	52
• A redação como tema de pesquisa – Gláucia Muniz Proença Lara ...	66
• Contribuições ao debate sobre o material didático de Língua Portuguesa – Lívia Suassuna	83
• A leitura de quadrinhos e a produção escrita da criança	
– Helena Feres Hawad	91
• Que sentido se dá à leitura quando se pretende ensinar a ler?	
– Eduardo Calil	97
• O conto popular na Paraíba: um estudo lingüístico-gramatical	
– Maria do Socorro Aragão, Francisca Neuma F. Borges, Geralda Soares Lucena, Cleusa Palmeira Menezes	107
• O cipoal das Letras – Tania Dauter	116
LEITURAS	
• A palavra e a peneira – Risomar Fasanaro	121



Editorial

É com muita satisfação que apresentamos o segundo número da revista **Leitura: teoria & prática** sob a coordenação da diretoria da Associação de Leitura do Brasil, eleita para o biênio 94/95. Nossa alegria advém do fato de termos conseguido realizar, já nesta revista, alguns de nossos projetos. Um deles, anunciado no número 23, era abrigar em nossa revista discussões sobre variados aspectos envolvidos em diferentes práticas da leitura, além da realizada no contexto escolar.

Neste sentido, estamos publicando artigos sobre contos populares, literatura de cordel, concepção de leitura dos não-alfabetizados, aquisição de leitura e escrita entre índios, que apresentam e discutem práticas de leitura realizadas fora do âmbito institucional. Evidentemente, interessa-nos continuar discutindo questões relevantes para o trabalho em sala de aula, trazidas à baila nos artigos sobre pontuação, material didático, redação, entre outros.

No número anterior, tínhamos anunciado também nosso interesse em criar um **Conselho Editorial Externo**, composto por intelectuais de reconhecido mérito, atuando em diferentes regiões do país, que captariam artigos, resenhas, relatos de pesquisa, textos literários que pudessem figurar em nossa publicação, ampliando a penetração e a representatividade de nossa revista. Todos os convidados a compor o Conselho não só aceitaram o convite, como, em alguns casos, já enviaram contribuições para este número. Gostaríamos de agradecer, enfaticamente, o apoio recebido dos atuais membros do Conselho Editorial Externo.

Gostaríamos de agradecer, também, a entusiasmada colaboração de Gilmar de Carvalho, responsável pela recolha das xilogravuras reproduzidas na capa e na seção **Representações de Leitura** e pela elaboração de um belo artigo que busca apresentar e compreender o universo xilográfico.

É, portanto, com alegria e com uma pontinha de orgulho que encaminhamos este número da revista, que, esperamos, possa ser fonte de informação e de formação, alimentando fecundas discussões intelectuais.

“Quem não lê e não escreve, da vida pouco desfruta, porém. . .”¹

Márcia Abreu
Departamento de Teoria Literária
IEL-UNICAMP

Diz-se, freqüentemente, que “o povo não lê”. Esta máxima está de tal forma incorporada ao senso comum sobre escolarização, leitura, alfabetização, que poucas vezes se pára a fim de questionar sua veracidade. Neste artigo, espero revelar o interesse popular pela leitura e apontar possibilidades de pesquisas que investiguem mais a fundo o consumo de literatura não-erudita, bem como pensar sobre práticas de leitura diferentes daquelas realizadas pelas elites.

Pretendo fazer um recorte drástico no interior do vasto conjunto das leituras realizadas pelas classes populares, atendendo-me exclusivamente à investigação dos folhetos de cordel nordestinos. Esta produção cultural é de extremo interesse, uma vez que os folhetos são produzidos por autores pertencentes às camadas populares e têm como público preferencial pessoas da mesma condição social.

Inicialmente pretendo apresentar alguns poucos dados numéricos, que parecem demonstrar, de maneira eloqüente, o interesse que esta literatura tem despertado: folhetos de cordel sobre a morte de

Getúlio Vargas venderam 200.000 exemplares, sobre a renúncia de Jânio Quadros, 70.000 exemplares, romances como *A louca do jardim* venderam, numa só lida, trezentos exemplares; na década de 40, a tipografia de José Bernardo da Silva imprimia, no mínimo, 12.000 folhetos por dia, tendo chegado a imprimir 100.000 exemplares semanais.² Na década de 60, João José da Silva dizia:

“Edição de meus folhetos era de 10.000 exemplares e se esgotava três ou quatro vezes por mês, não minto. Vários de meus folhetos, tirei mais de duzentos milheiros. . .”³

Não só as tiragens são numerosas, como também avolumam-se as reedições. É difícil precisar sua quantidade, uma vez que numerá-las não é uma prática corrente no sistema editorial dos folhetos. Entretanto, é possível supor que histórias como *O Cachorro dos Mortos*, ou a *Donzela Teodora*, ambos de Leandro Gomes de Barros, ou o *Pavão Misterioso*, de João Melchíades Ferreira da Silva, tenham sido reeditadas com freqüência, pois, tendo sido escri-

tas no início deste século, podem ser facilmente encontradas em bancos de folheteiros e em outros postos de venda de folhetos, ainda nos dias de hoje.

Estes poucos dados numéricos parecem suficientes para atestar o interesse das classes populares pela leitura e tornam-se mais eloqüentes se lembrarmos que cada um destes folhetos não é lido apenas por quem o adquire, mas circula por muitas mãos, o que multiplica grandemente o número de receptores destes textos.

Uma vez estabelecido o interesse e o sucesso editorial destes folhetos, resta uma questão: como explicar o surgimento e o extraordinário florescimento de uma literatura *escrita e impressa*, quando se sabe que a grande maioria da população nordestina era analfabeta no início do século – época do início da impressão de folhetos – e continua apresentando índices de analfabetismo bastante elevados?

Uma primeira pista pode estar na formação cultural dos autores. A maior parte deles teve pouca ou nenhuma instrução formal. São autodidatas ou aprenderam a ler com parentes e conhecidos ou através do contacto com folhetos. Sobre esta questão, Manuel Vieira do Paraíso (1882 – 1927), fez alguns interessantes versos, ironizando as dificuldades dos poetas que começam a escrever:

Se eu fosse bem aprendido,
Nos meus estudos firmado,
Sem precisar chaleirismo
Eu estava bem arrumado,
Pois dar o seu a seu dono
É por direito obrigado

Era bastante versar,
Mandar imprimir e vender!
Para mim era um recurso
Que dava para viver.
Porém, era se soubesse!
Mas, no presente, cadê?

Fui botar meu verso em limpo
Para botá-los no prelo
Interessado em vendê-los
Era este meu anelo
Danei o mata-borrão
Que ainda hoje relo.

Então chegou um rapaz
Meu amigo e camarada
Disse-me: Que serviço é este?
De tanta letra apagada?
Disse eu: Não ponho em limpo?
Limpeza muito danada!

Disse-me mais: Pôr em limpo
Não é as letras apagar,
É arrumar as palavras
Tudo posta em seu lugar,
Botar os pontos e as vírgulas
Aonde bem precisar.

Peguei de novo a escrever;
Mas conhecer, isto não!
Era palavra emendada
Sem nenhuma divisão!
Em lugar dum ponto final
Eu botava um travessão.

Depois conheci por mim
Que isto assim não prestava
Disse: que diabo é que faço,
Quando por mim despachava
Em cada palavra, uma vírgula
E um ponto agudo eu botava.

Era cedilha em esse,
No cê, onde carecia,
Eu fazia e não botava;
Porque não me advertia,
Escrevia verso inteiro,
Eu ia ler não podia.

Não acertava por mais
Diligência que tivesse;
Por outra, eu achava bom
Por errado que estivesse
Quem caça o que não perdeu
Quando acha não conhece!

Eu disse: está danado,
Desta forma, assim não!
Já sei que destes versos
Eu não faço profissão.
Com as folhas do caderno,
Mandeí embrulhar sabão.⁴

Percebe-se, logo na primeira estrofe citada, o lamento do autor em relação a sua falta de estudo – “se eu fosse bem aprendido, / nos meus estudos firmado” – e a idéia de que a instrução formal garantiria sucesso profissional – “sem precisar chaleirismo / eu estava bem arrumado”. Um segundo ponto a ressaltar é que sua dificuldade reside em codificar seus versos de acordo com a norma escrita. Ele não se queixa da falta de “dom” ou falta de “inspiração”, tampouco diz sentir dificuldades em relação às exigências formais de composição próprias à literatura de cordel. Seus problemas ocorrem quando, uma vez compostos mentalmente os versos – “fui botar meu verso em limpo / para botá-los no prelo” –, eles devem ser transpostos para a escrita. Ele aflige-se

com pontos, vírgulas, travessões, divisão de palavras e ortografia.

Registre-se, também, o interesse econômico envolvido na escrita de folhetos: na segunda e terceira estrofes citadas, Manuel Vieira diz, duas vezes, que sua intenção era “botar (os) versos em limpo / para botá-los no prelo / interessado em vendê-los”, “para mim era um recurso / que dava para viver”, reforçando a idéia de expressividade das vendas, anteriormente apresentada.

O que interessa reter é o fato de que a *composição* e a *redação* dos folhetos podem ser processos independentes no universo da literatura de cordel. João Martins de Athayde, importante autor de folhetos, resume bem a situação de grande parte dos poetas populares. Em entrevista a Orígenes Lessa, ele disse: “Sou um analfabeto que sempre viveu das letras. . . Cheguei a ter algum recurso, mas tudo saído das letras”.⁵

Bem ou mal, por outro caminho, estes poetas terminam por aprender a ler e a escrever. Sua formação para contador ou para autor de folhetos muitas vezes passa pela leitura de alguns livros, como a Bíblia, o Lunário Perpétuo, História de Carlos Magno, Geografias e Histórias do Brasil, alguns romances eruditos, além da indispensável leitura de folhetos de cordel. Diz Manuel Camilo:

“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. . .”⁶

Trata-se de uma leitura peculiar. Alguns poetas, como Severino Feitosa, dizem que aprenderam a ler *decorando* os textos:

“Naqueles livros, na Bíblia Sagrada, na Bíblia não, ou melhor no Novo e Velho Testamento o meu pai me ensinou as primeiras letras (o cantador tinha, à época 12 anos). E tá de eu ter aprendido naquilo, então eu *decorava* o conteúdo da história. Aí eu. . . quando eu aprendi a ler no Velho Testamento, eu já estava sabendo ler. . . e daquilo ali eu podia pegar então em qualquer um livro que eu lia e então quando a gente entrava em debates assim nas farinhadas eu vencia o meu primo porque eu sabia ler! Ele não sabia, eu sabia.

Entendeu? Entendeu como é que é? Eu já. . . aparecia, porque aquele povo todinho religioso e *eu já dizia cantando* quem era Moisés, eu já dizia quem era Jó (. . .) José do Egito, eu já dizia que José do Egito foi menino muito sofrido e tal e tal. Eu até me comparava com José do Egito e tal. Já falava de Esaú, já falava de Sansão e da traição de Dalila, que *aprendia aquelas lições pra poder aprender as letras. . . E aquilo eu decorava tudinho, lendo*. E aquilo ali eu passava. Aí eu lia Geografia, lia História do Brasil e fui aprendendo a ler.” (grifos meus)⁷

Neste caso, percebe-se que a leitura socorre-se de processos típicos da oralidade, em que a aquisição e preservação dos conhecimentos depende da capacidade de memorização. A leitura é, também, instrumental, pois sua finalidade é fornecer elementos às cantorias; ele lê para cantar melhor, lê para ter uma melhor *performance* oral. Severino Feitosa é

um cantador e não autor de folhetos, mas o mesmo procedimento pode ser encontrado entre aqueles que se dedicam à publicação de histórias.

Um bom exemplo é o caso de Francisco das Chagas Batista (1882 – 1930), um dos maiores poetas de cordel. Ele chegou a cursar a escola noturna, mas por esta ocasião sabia ler e escrever, já tendo publicado diversos folhetos. Foi, durante sua vida, um leitor voraz; lia assiduamente jornais de Pernambuco e da Paraíba, revistas do Rio de Janeiro e de São Paulo, romances de poesias de grandes autores portugueses e brasileiros.⁸ Parte destas suas leituras era, posteriormente, versificada e adaptada para os padrões da literatura de cordel. Chagas foi grande autor de folhetos de época, através dos quais o povo nordestino tomava conhecimentos das notícias que circulavam nos jornais e revistas da época. Além dos folhetos noticiosos, escreveu, também, oito romances de cordel, dos quais quatro são adaptações realizadas a partir de suas leituras: *História da imperatriz Porcina* é versificada a partir do livro homônimo de Balthasar Dias; *O triunfo do amor*, inspirado no romance *Quo Vadis?*; a *História da Escrava Isaura*, no romance de Bernardo Guimarães e a *História de Esmeraldina* tem o mesmo motivo da nona novela da segunda jornada do *Decameron*.

O caso de Chagas Batista parece ilustrar um ponto importante: os poetas de cordel, em alguns casos, atuam como intermediários, mediadores entre o mundo da escrita e o da oralidade. Aprendem a ler e a escrever para aumentar o repertório de informações decoradas, que se-

os, mas
encon-
licam à

aso de
-1930),

el. Ele

a, mas

ver, já

s. Foi,

a assi-

e da

e de

gran-

.⁸ Par-

men-

drões

grande

s dos

heci-

nos

dos

oito

o são

s lei-

ta é

o de

spi-

ória

de

de

da

do

ce

tas

no

n-

m

er-

e-

rão úteis para a apresentação de desafios orais; transformam o produto de suas leituras em histórias adaptadas ao padrão dos folhetos, tornando-as acessíveis a um público pouco familiarizado com a tradição escrita.

A questão acima mencionada da adaptação de diferentes textos para os folhetos coloca um problema interessante. O público parece interessar-se por histórias veiculadas na tradição escrita, mas o desejo de conhecer o enredo parece não ser suficiente para que o público do cordel possa fruir um texto escrito. Assim, é necessário que os poetas o adaptem, conformando-o ao padrão formal da literatura de cordel.⁹

Apesar de os limites deste artigo não permitirem uma exposição detalhada dos princípios que regem a poética do cordel, é fundamental mencionar os princípios básicos de composição, uma vez que parece residir neste ponto a possibilidade de compreensão do sucesso desta literatura junto a um público afastado da tradição escrita.¹⁰

Se há pouca ou nenhuma restrição temática no interior da literatura de cordel, há, por outro lado, uma forte delimitação formal. Uma composição só será incorporada ao universo dos folhetos caso seja produzida em sextilhas setessilábicas com rimas em ABCBDB. Aceitam-se também as septilhas (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. Em primeiro lugar, não se

trata de elaborar sextilhas quaisquer, já que cada estrofe deve ser uma unidade semântica e sintática completa, equivalendo ao que seria um parágrafo nos textos em prosa. Os versos são, em geral, construídos seguindo-se a ordem básica das orações, ou seja, sujeito seguido de verbo, seguido de complemento.

As rimas conduzem a uma pausa longa no final do verso, enquanto a pausa, nos versos não rimados, é curta, intraracional, e ocorrerá sempre nos lugares em que há pausa na fala – basicamente entre sujeito e verbo, verbo e complemento, objeto e advérbio. São considerados mal-construídos, portanto, aqueles versos em que ocorrer um *enjambement*. No dizer de um dos freqüentadores habituais de cantorias, “o bom cantador faz o verso completo com a frase completa. Frase com começo, meio e fim”.¹¹

A rima é de tipo especial, pois, na literatura de cordel, ela não é apenas um enlace sonoro, mas também um enlace semântico. Expedito Sebastião da Silva, autor de folhetos de cordel, explica que deve haver uma relação de necessidade entre as palavras empregadas:

“Não se pode falar de uma menina perdida na Paraíba e depois colocar o Japão só para rimar e voltar a falar na menina. Se a rima e a métrica forem bem feitas a gente decora fácil e dá gosto. Se estiver difícil de decorar pode ver que o folheto está malfeito”.¹²

Expedito ressalta a inserção destas composições em um universo de oralidade fortemente marcada, aferindo sua eficácia e beleza pela facilidade de memorização. Sabe-se que a rima é um poderoso auxiliar mnemônico, principalmente se for feita

de acordo com a teoria acima exposta. As pessoas envolvidas com a compreensão e memorização de um folheto saberão com que som terminará determinado verso e a que grupo semântico pertencerá a palavra rimada.

Há ainda um último critério, envolvido na definição de um bom folheto. Manoel de Almeida Filho, em entrevista concedida a Mauro Barbosa de Almeida, diz que

“o bom folheto é o de qualquer classe quando bem rimado, bem metrificado, bem orado (...) Um ruim folheto é quando realmente se lê e não se entende, mal versado, mal rimado, mal orado, não tem oração, esse para mim é que é o ruim”.¹³

Manoel de Almeida reforça a idéia de que qualquer tema é válido – “o bom folheto é o de qualquer classe” – desde que sejam seguidas as regras formais, fortemente associadas à compreensão – “um ruim folheto é quando realmente se lê e não se entende”. As regras definidas pelos poetas populares, que garantem a beleza e a compreensão dos folhetos, são expressas na fala de Manuel de Almeida Filho: “métrica, rima e oração”. Os dois primeiros critérios já foram discutidos, resta pensar sobre a “oração”. Segundo Manoel Caboclo e Silva,

“A oração do folheto é aquela que a gente conta uma história sem mudar o sentido. Que começa num assunto sem mudar o sentido (...) Ela às vezes fica um pouco difícil porque a gente tem que imprimir personagens, coisas estranhas dentro da história não é (...) pra não sair da oração, é preciso que seja uma história só, só de um sentido só. Sobre determina-



da pessoa, sobre determinado caso".¹⁴

Um bom folheto deve ser coerente e possuir unidade narrativa, ater-se à uma história articulada. Silvino Pereira da Silva diz que

"É preciso um roteiro de história desembaraçada, e que tenha muitos episódios. Desembaraçado é quando não tem muita complicação nos episódios, quando um não confunde com o outro, divididos. Então se forma a história bonita".¹⁵

A grande quantidade de personagens, o desenvolvimento de tramas paralelas, intervenções digressivas do narrador desrespeitam o princípio da oração.

Estes são apenas os princípios básicos de composição de um folheto, mas é possível perceber que, mesmo depois de impressos, guardam fortes vínculos com a oralidade, ou seja, o registro gráfico não implica acesso completo ao universo da escrita, que, como se sabe, possui convenções e recursos próprios, em grande medida distintos daqueles característicos da oralidade.¹⁶ A fixação na forma impressa não põe fim ao caráter oral destas composições. O pensamento e a expressão orais não desaparecem tão logo alguém acostumado a eles começa a redigir; escrevem-se palavras que se imagina dizendo em voz alta em algum espaço de oralidade.

A permanência desta forte presença oral não se restringe, obviamente, ao pólo da produção, estendendo-se ao âmbito da recepção. Pessoas analfabetas compram folhetos para serem lidos, em voz alta, por algum conhecido. Esta prática, bastante comum, é retratada em um folheto de Manuel Duarte:¹⁷

Quem não lê e não escreve
Da vida pouco desfruta
Porém compre um livro desse
Pede pra ler, escuta
E ouve um pouco de tudo
Da poesia matuta

O trecho citado revela o caráter de mediador entre o oral e o escrito desempenhado pelos folhetos. Duarte diz que "quem não lê e não escreve / Da vida pouca desfruta" mas a solução por ele apresentada para que as pessoas possam "desfrutar" os prazeres da leitura insere-se num universo de oralidade – "pede pra ler, escuta", "ouve". Assim, os folhetos, não abandonando a tradição oral, possibilitam o acesso a conteúdos do mundo da escrita.

Manuel Camilo, poeta popular e editor, disse em entrevista concedida a Orígenes Lessa, em 1958, que o grau de alfabetização do povo vinha aumentando, mas que isso não era fundamental para o sucesso das vendas de folhetos:

"Tem mais gente lendo. Mas não é preciso. Com poesia não é. O povo compra do mesmo jeito. Se tem alguém que sabe ler na família, tudo bem. A pessoa escuta e gosta, quando o romance é bom. Guarda até na cabeça."¹⁸

Camilo aponta duas questões fundamentais: o caráter oralizante das leituras coletivas e a facilidade de memorização deste tipo de poesia, que permitem, aos não alfabetizados, sua reprodução. Há casos, até mesmo, de pessoas que aprenderam a ler através dos folhetos. "Folheto tem desasnado muita gente nesse mundo de meu Deus. A rima estimula muito o matuto, o povo do sertão", diz

Camilo, ressaltando a idéia de que a estrutura peculiar aos folhetos atua como auxiliar mnemônico, capaz de garantir não só sua divulgação, como também, em alguns casos, o acesso à alfabetização – o que conduz, novamente, à questão dos folhetos como mediadores entre o pólo da escrita e o da oralidade.

A questão da eficácia dos folhetos numa cultura de oralidade residual é apresentada também por Manoel de Almeida Filho, poeta contemporâneo, entrevistado por Mauro Barbosa:¹⁹

". . . 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 do jornal, a notícia do jornal. Ele não entende. (. . .) Porque está acostumado a ler rimado, a ler versado. (. . .) Aquela notícia não é boa para ele, o folheto sim, porque o folheto ele lê cantando."

Manoel de Almeida distingue o texto em prosa do folheto em verso, mostrando a maior eficácia deste último. A forma é fundamental: não importa que o jornal e o folheto divulguem a mesma notícia, ela só será acessível se for "rimada e versada", ou seja, se for veiculada de acordo com o código aceito e compreendido pela comunidade.

Até mesmo alguns dos vendedores de folhetos, responsáveis por sua apresentação em público, são analfabetos. Manuel Camilo, na já citada entrevista a Orígenes Lessa, fala sobre um de seus vendedores:

“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 na feira? (. . .) Canta muito bem. Dá gosto. O pessoal até pensa que ele sabe ler, porque ele conta olhando a página do folheto aberto. E vive disso muito bem.”

A partir dos elementos aqui apresentados, que buscaram caracterizar os folhetos e seus autores como mediadores entre o mundo da escrita e o da oralidade, começa ser possível compreender o surgimento de uma *literatura impressa* no interior de uma cultura oral. Antonio Candido, ao discutir a formação de um público para a literatura erudita brasileira, aponta fenômeno semelhante:

“A ação dos pregadores, dos conferencistas de academia, dos glosadores de mote, dos oradores nas comemorações, dos recitadores de toda hora, correspondia a uma sociedade de iletrados, analfabetos ou pouco afeitos à leitura. Deste modo, formou-se, dispensando o intermédio da página impressa, um público de auditores muito maior do que se dependesse dela e favorecendo, ou mesmo requerendo, no escritor certas características de facilidade e ênfase, certo ritmo oratório que passou a timbre de boa literatura e prejudicou entre nós a formação dum estilo realmente *escrito* para ser *lido*. A grande maioria dos nossos escritores, em prosa e verso, *fala* de pena em punho e prefigura um leitor que ouve o som de sua voz brotar a cada passo por entre as linhas.”²⁰

A idéia de que havia, no interior das elites, uma “literatura sem leitores”,

feita com vistas a um “público de auditores”, aplica-se perfeitamente ao universo da cultura popular nordestina:

NOTAS

¹ Este texto, com algumas modificações, foi apresentado na Mesa Redonda sobre “Leitores Marginais”, no GT Literatura infantil e Leitura da IX Reunião da ANPOLL, Caxambu – MG.

² apud MEYER, Marlyse. *Autores de Cordel*, São Paulo, Abril Educação, 1980.

³ apud BELTRÃO, Luis. *Comunicação e Folclore: um Estudo dos Agentes e dos Meios Populares de informação de Fatos e Expressão de idéias*, São Paulo, Melhoramentos, 1971.

⁴ Manuel Vieira do Paraíso (1882-1927), apud ALMEIDA, Átila de. *Notas sobre a poesia popular*, Campina Grande, Paraíba, nov/1984 (p. 18). Manoel Vieira do Paraíso, aparentemente, não chegou a publicar folhetos. Tendo vivido no início do século, apresentava-se oralmente e mantinha algumas de suas composições anotadas em cadernos – prática comum em finais do século XIX e início do XX. Suas composições chegaram até os dias atuais graças às recolhidas feitas por folcloristas.

⁵ LESSA, Orígenes. *A Voz dos Poetas*. Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1984.

⁶ Idem, *ibidem*.

⁷ AYALA, Maria Ignez Novais. *No arranco do grito – aspectos da cultura nordestina*, São Paulo, Ática, 1988. A entrevista com Severino Feitosa foi feita em Campina Grande (Pb), em 18/10/80 (p. 105).

⁸ TERRA, Ruth B. L. *Memórias de Luta: primórdios da literatura de folhetos no nordeste (1893-1930)*, São Paulo, Global, 1983.

⁹ Para melhor tratamento da questão ver texto de minha autoria, intitulado *Amor de Perdição em território nordestino* (mimeo), em que se discute a adaptação da novela camiliana para o padrão dos folhetos de cordel.

¹⁰ Para um aprofundamento da discussão ver minha Tese de Doutorado, *Cordel Português / Folhetos Nordestinos: confrontos – um estudo histórico-comparativo*. Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem – UNICAMP, 1993.

¹¹ Apud AYALA, Maria Ignez. Op. Cit.

¹² Expedito Sebastião da Silva em entrevista a mim concedida. (Cf. *Cordel Português / Folhetos Nordestinos*:

confrontos – um estudo histórico-comparativo, op. cit.)

¹³ ALMEIDA, Mauro William Barbosa de. *Folhetos (A literatura de cordel no nordeste brasileiro)*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de Ciências Sociais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1979.

¹⁴ Manoel Caboclo e Silva em entrevista a Mauro Barbosa. *Folhetos (A literatura de Cordel no nordeste brasileiro)*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de Ciências Sociais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1979.

¹⁵ Silvino Pereira da Silva em entrevista a Mauro Barbosa (idem, *ibidem*).

¹⁶ Cf. OSAKABE, Haquira. “Considerações em torno do acesso ao mundo da escrita”. In: *Leitura em Crise na Escola*, Porto Alegre, Mercado Aberto, 1982.

¹⁷ “É um pouco de tudo da poesia matuta”, Manoel F. Duarte, apud *Literatura de Cordel*, vol I, antologia, Global.

¹⁸ LESSA, Orígenes. *A Voz dos Poetas*. Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1984.

¹⁹ ALMEIDA, Mauro William Barbosa de. op. cit.

²⁰ CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária*, São Paulo, Editora Nacional, 1980. Grifos do autor.





SERVIÇO DE APOIO AO ESTUDANTE

Setor de Serviço Social

RESUMOS

DO

Iº ENCONTRO INTERNO ESTUDANTIL DE PESQUISA

1983

Título: LITERATURA DE CORDEL NO BRASIL: APROXIMAÇÕES

Área: Teoria Literária

Estudante: MÁRCIA AZEVEDO DE ABREU

Curso: Letras

Orientadora: Profa. ADÉLIA B. DE MENESES

Unidade: Instituto de Estudos da Linguagem

Resumo: O presente projeto de pesquisa se propõe a detectar em que medida e de que maneira o cordel brasileiro difere do português (que, ao que parece, teria dado origem ao primeiro), através de uma estudo comparativo dessa produção literária em ambos os países no momento atual (se ainda existir este tipo de literatura em Portugal), tentando captar as características do cordel brasileiro.

Importa analisar as causas dessas diferenças, ou seja, a diversidade das condições de produção desse gênero no Brasil: condições sócio-econômica diversas, que vão desde a ocorrência do elemento negro e indígena aqui, até a presença de um sistema econômico dispar. Isso está ligado, evidentemente, à verificação de por que o desenvolvimen-



UNICAMP

SERVIÇO DE APOIO AO ESTUDANTE

Setor de Serviço Social

RESUMOS

DO

**IIIº ENCONTRO INTERNO ESTUDANTIL DE PESQUISA
DE 19 A 23 DE MARÇO DE 1984**

cindível. Paralelamente, procuramos nos familiarizar com a bibliografia sobre a cultura e a sociedade Guarani.

Dispomos ainda de uma pequena coleção de narrativas coletadas por Leon Cadogan, que nos permitirá o exercício das técnicas de análise linguísticas e literárias estudadas até o momento.

Pretendemos ainda nos próximos meses, realizar um primeiro trabalho de campo na área, quando será possível aplicar as primeiras propostas metodológicas que tentamos desenvolver.

Titulo: RELAÇÕES ENTRE A LITERATURA DE CORDEL BRASILEIRA E PORTUGUESA

Área: HUMANAS

Estudante: MÁRCIA AZEVEDO DE ABREU

Curso: LETRAS

Orientador: ADELIA BEZERRA DE MENESES BOLLE

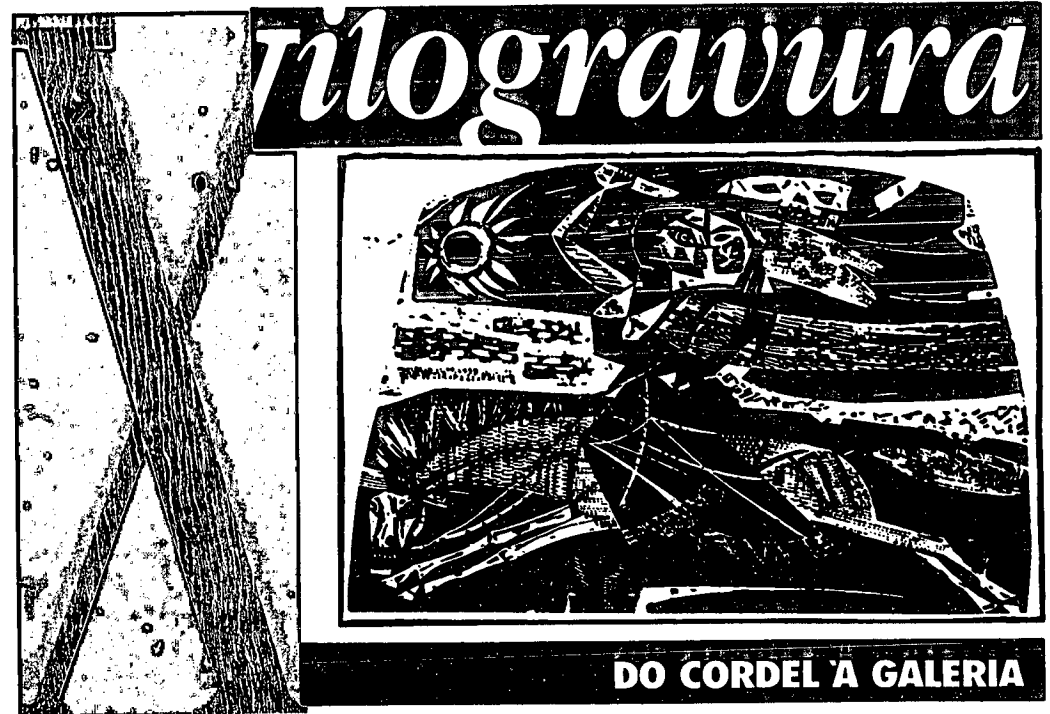
Unidade: INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM

Resumo: É indiscutível a origem ibérica da literatura de cordel brasileira, que aqui chegou via Portugal.

No Brasil, esta literatura cresceu e criou força. Sua produção que, de início, restringia-se a Pernambuco e Paraíba, estendeu-se a todo o Nordeste e, posteriormente, a todo o país. Nem o rádio, ou sequer a televisão foram suficientes para diminuir o interesse do povo pela literatura de cordel. Por exemplo, a tipografia José Bernardo da Silva Ltda atinge, normalmente, uma tiragem de 12 000 mil cópias por folheto. Além disso autores, cantadores e vendedores de cordel podem ser encontrados, literalmente, em todo o país.

Se, como vimos, este tipo de literatura expandiu-se enormemente no Brasil, em Portugal ocorreu o inverso.

Neste país, desde o século XVI, havia contos, pequenas novelas, autos, peças teatrais e farsas na forma de folhetos de cordel, que eram vendi-



SEMINÁRIO
LITERATURA DE CORDEL
MEMÓRIA • VOZES • IMAGENS
04 A 06 DE NOVEMBRO DE 1993

PROGRAMA E LIVRO DE RESUMO



FUNESC

FUNDAÇÃO ESPAÇO CULTURAL DA PARAÍBA

Xilogravura

do cordel à galeria

SEMINÁRIO

LITERATURA DE CORDEL:

memória • vozes • imagens

4 a 6 de novembro de 1993

Local: Auditório Verde

FUNESC

Fundação Espaço Cultural da Paraíba

**PRIMÓRDIOS DA LITERATURA POPULAR NO BRASIL
- UM FOLHETO DE 1865**

*Vera Lúcia de Luna e Silva **

Comumente atribui-se a Leandro Gomes de Barros o mérito de ter iniciado a literatura de folhetos no Nordeste, por ter sido o primeiro a imprimir regularmente folhetos de cordel, a partir de **1893**, segundo alguns pesquisadores. No entanto não se pode afirmar com certeza quem foi o primeiro a imprimir folhetos e em que ano isso se deu.

O objetivo deste estudo é analisar um folheto publicado em Recife, em **1865**: “Testamento que faz um macaco especificando suas gentilezas e gaitices, sagacidade, etc” e compará-lo a um folheto publicado em Lisboa, em **1861**: “Testamento do gallo augmentado com o testamento da galinha”.

Os dois folhetos não trazem indicação de autor e apresentam muitas semelhanças temáticas, estilísticas e inclusive de composição gráfica das capas. O trabalho pretende, pois, pela análise lingüística desses folhetos, obter subsídios para melhor conhecimento dos primórdios da literatura popular no Brasil.

(*) UFPB - Professora de Língua Portuguesa

INTERTEXTUALIDADE NA LITERATURA DE CORDEL

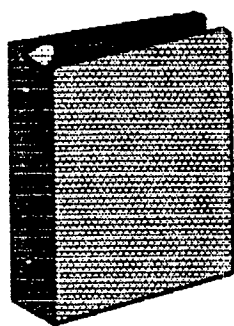
*Márcia Azevedo de Abreu **

A literatura de cordel nordestina tem buscado seus temas em diversas fontes, tais como, fatos cotidianos, notícias de jornal, narrativas tradicionais. É possível também que os poetas recorram a narrativas “eruditas” ao compor seus folhetos. Romances como **A Escrava Isaura**, **O Guarani**, **Amor de Perdição** tem sido recontados sob a forma de folhetos nordestinos. Para além do interesse pelo enredo dos romances, há questões formais envolvidas na possibilidade de compreensão e fruição dos textos.

Interessa-me discutir o processo de “oralização” dos textos eruditos efetuados pelos poetas nordestinos que adequam os romances aos padrões de composição do cordel, padrões estes que permitem o acesso a estas narrativas a um público pouco familiarizado com as convenções da escrita.

(*) UNICAMP - Professora do Departamento de Teoria Literária

CONGRESSO DE LITERATURA E HISTÓRIA



CADERNO DE RESUMOS

INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
UNICAMP - 1994

QUARTA FEIRA, 28.09.94

09h00 - Mesa Redonda: Memorialismo e Crônica : entre a Ficção e a História

MILTON HATOUM (Depto. Letras Modernas - UFAmazonas)

"Crônica de uma morte anunciada": os pormenores de uma história

O texto a ser apresentado é uma breve análise da novela "Cronica de una muerte anunciada", de Gabriel Garcia Márquez. O fulcro principal da análise é tentar compreender como, nesta crônica que é também ficção, se interpenetram mito e história. Passagem em que se observa a ordem do tempo, esta Crônica é também memória escrita que tenta captar a espessura do vivido. Para contar um crime num povoado do Caribe, Garcia Márquez organiza o enredo como um "investigador" da história, recorrendo a documentos e vozes que testemunharam o evento ocorrido há muitos anos.

Crônica que se move entre o passado e o presente, o fato e a fábula, esse texto é um exemplo de como a História e a Ficção dialogam entre si como formas de linguagem.

16h00 - Mesa Redonda: Mito e História:

ADÉLIA BEZERRA DE MENEZES (Depto. de Teoria Literária - UNICAMP)

E assim a lenda se escorre

a entrar na realidade

e a fecundá-la decorre

Fernando Pessoa. *Mensagem*.

Examinaremos o paralelismo entre a narrativa lendária dos reis de Tebas (os labdácidas do mito de Édipo) nos trágicos gregos (Sófocles e Ésquilo), de um lado, e a narrativa "histórica" da dinastia dos tiranos de Corinto, em Heródoto, do outro. Trata-se de estudo sugerido por Jean Pierre Vernant. Dito em outras palavras: um caso de mitologização da narrativa histórica.

QUINTA FEIRA, 29.09.94.

09H00 - Mesa Redonda : Massificação na Literatura Popular

MÁRCIA AZEVEDO DE ABREU (Depto. de Teoria Literária - UNICAMP)

Cangaceiros : história ou ficção ?

Em minha comunicação, pretendo analisar folhetos de literatura de cordel nordestina, que abordem a figura dos cangaceiros. Seleccionei aqueles que foram produzidos no começo do século, período de apogeu do cangaço organizado. Tratava-se de tema de grande apelo popular, que freqüentava tanto os jornais da época, quanto os chamados "folhetos de época" __ aqueles em que os poetas registravam os acontecimentos sócio-político-econômicos de repercussão no período.

Ao rerepresentar os fatos, o poeta atem-se à notícia, fazendo uma espécie de reportagem. Entretanto, o procedimento mais comum é o de operar adaptações, pela introdução de elementos novos que fazem com que os folhetos se afastem, em grande medida, da apresentação de dados históricos. Meu objetivo é discutir o trabalho de reelaboração de fatos históricos no interior da literatura de cordel.

16h00 - Mesa Redonda: Existe História e Literatura Nacional ?

MARISA LAJOLO (Teoria Literária - UNICAMP)

Existem história e literatura nacionais ? ¹

Sendo inegável (...) que as letras, além de concorrerem para o adorno da sociedade, influem poderosamente na firmeza de seus alicerces, ou seja pelo esclarecimento de seus membros, ou pelo adoçamento dos costumes públicos, é evidente que em uma monarquia constitucional, onde o mérito e os talentos devem abrir portas aos empregos, e em que a maior soma de luzes deve formar o maior grau de felicidade pública, são as letras de uma absoluta e indispensável necessidade, (...) ²

¹ Versão anterior deste texto foi apresentada no GT História da Literatura durante o Congresso da ANPOLL em junho p.p.

² Apud AMORA, Antonio Soares. *A literatura brasileira. vol II. O Romantismo*. SP: Cultrix, p.109. Amora remete à Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Brasil, 3ª ed. RJ: Imprensa Nacional, 1908: p.5-7