ASPECTOS DA LITERATURA DE CORDEL PORTUGUESA

CARLOS NOGUEIRA
(Universidade de Lisboa & CTPP)

A DESIGNAÇÃO «LITERATURA de cordel» recobre, no uso dos especialistas, um conjunto imenso e instável de objectos impressos que eram pendurados, para exposição e venda, em cordéis distendidos entre dois suportes, presos por alfinetes, pregos ou molas de roupa, em bancas e paredes de madeira, podendo também pender dos braços ou da cintura de vendedores ambulantes. Se não há dúvidas quanto ao processo e às motivações que conduziram ao aparecimento dessa expressão, que também é usada em Espanha, o mesmo não se pode dizer da data precisa da sua introdução em Portugal nem de outras particularidades como o nome de quem pela primeira vez a sanciona e em que circunstâncias. No último quartel do século XVIII, Nicolau Tolentino alude a estes impressos de larga divulgação e circulação, quando, na sátira *O Bilbar*, a propósito do «sujo poeta» que «glosava por dinheiro», escreve em tom satírico: «Todos os versos leu da Estátua Equestre, | E todos os famosos entremezes, | Que no Arsenal ao vago caminhante | Se vendem a cavalo num barbante»[1]. Em *A Guerra*, o mesmo poeta dirá, em versos que testemunham bem a existência dessa literatura: «E do vulgo os olhos chama | Nas paredes do Arsenal, | Cheia de aplauso e de lama»[2]. Ainda Tolentino, na sátira *O Passeio*, critica os placardes publicitários de uma casa

1. Claude Maffre, *L'Oeuvre Satirique de Nicolau Tolentino*, Paris: Centre Culturel Calouste Gulbenkian, 1994, pág. 232.

2. C. Maffre, *L'Oeuvre Satirique de Nicolau Tolentino*, pág. 62.

comercial que procura atrair clientela publicitando aquilo que ele denomina de «ridicularias»:

> Iremos ler no outro lado,
> onde acaso os olhos pus:
> «Em quarto grande, e estampado
> Saiu novamente à luz
> *Carlos Magno* comentado».
>
> Na mesma loja hão-de achar:
> «As *Obras de Caldeirão*,
> que em bom preço se hão-de dar;
> e o *Cavalheiro Cristão*,
> e as *Regras de Partejar*».
>
> Destas ridicularias
> e de outras tais murmurando,
> co'as nossas filosofias
> a tarde iremos gastando
> té que dêem Ave-Marias[3].

Bocage também evoca causticamente esta literatura, anunciada (muitas vezes com acompanhamento musical, conjuntamente verbovocal e instrumental, ou apenas com recurso a um dos subtextos) e vendida nas ruas, nos mercados, nas feiras, nos arraiais, quando declara «Mercenário pregão de cego andante», insurgindo-se contra a «falsa atribuição de tradutor da *novela exemplar* de Cervantes, a *Espanhola Inglesa*, que os cegos apregoavam sob o nome de *Bocache*»[4].

Que saibamos, é Teófilo Braga quem primeiro consagra no nosso país, de forma convincente, a designação «literatura de cordel», que decerto recebemos de Espanha, porventura na primeira metade do século XIX, ou mesmo durante o século XVIII, embora, a confirmar-se a cunhagem e circulação da expressão entre nós em Setecentos, nos cause alguma perplexidade a ausência de qualquer rasto dela na produção de poetas como Tolentino ou Bocage; e isto apesar de uma locução adjectiva –«de cordel»– que conviria bem à notação pejorativa que esses poetas quiseram imputar a uma literatura copiosa, ou a uma boa parte dela, reputada de menor.

3. Nicolau Tolentino, *Sátiras*, selecção, prefácio e nota de Rodrigues Lapa, Lisboa: Seara Nova, 1969 (3ª ed.), pág. 49.

4. Teófilo Braga, *O Povo Português nos seus Costumes, Crenças e Tradições*, Lisboa: Livraria Ferreira & Editora, 1885, II, pág. 450.

O que por agora apenas pretendemos, esperando que outras investigações aduzam brevemente novos dados que permitam construir com minúcia a história dessa designação, é salientar o empenho de Teófilo Braga no estudo da literatura de cordel e no reconhecimento de uma fórmula classificadora que aparece já pelo menos em 6 de Junho de 1865, num breve artigo, «Da literatura de cordel», que o autor publica no *Jornal do Comércio*, e que constitui, como ele próprio declara em 1881, «a primeira tentativa para este trabalho»[5]. Nesse texto, retomado e ampliado num subcapítulo da sua *História da Poesia Popular Portuguesa* (1867), Teófilo Braga assevera com convicção, depois de nomear a obra *Histoire de la Littérature de Colportage*, de Charles Nisard: «é o que entre nós tem o nome característico e verdadeiramente português de *literatura de cordel*». Em 1881, no ensaio «Os livros populares portugueses (folhas volantes ou literatura de cordel)», integrado, quatro anos volvidos, no livro *O Povo Português nos seus Costumes, Crenças e Tradições*, o mesmo teórico refere-se a «uma literatura especial, de uma grande importância étnica e histórica, à qual se dá o nome pitoresco de *literatura de cordel*»[6].

Numa acepção ampla e não raro imprecisa, são deslocados hoje para a área da literatura de cordel inúmeros produtos impressos que se julga apresentarem diversas analogias com os folhetos (ou, com mais propriedade, apenas com alguns folhetos, quer dizer, com aqueles conotados com os lugares-comuns desta literatura), analogias, em primeiro lugar, materiais e gráficas, num alargamento do conceito que tem o seu expoente máximo nas histórias ditas «cor-de-rosa»[7], de cowboys, policiais e ficção científica, expostas em passeios, tabacarias, quiosques.

5. Teófilo Braga, «Os livros populares portugueses (folhas volantes ou literatura de cordel)», in *Era Nova: Revista do Movimento Contemporâneo* (*1880-1881*), Lisboa: 1881, pág. 62.

6. Teófilo Braga, «Os livros populares portugueses», pág. 4.

7. Podemos citar os casos paradigmáticos da colecção Harlequim, muito procurada pelas gerações jovens, com títulos como, de Eileen Wilks, *Arriscar o Coração*, ou da colecção azul, na qual pontifica o nome do francês Max du Veuzit, autor de obras como *Deliciosa Mentira* ou *Minha Mulher, uma Desconhecida*. Paula Torres de Carvalho, que empreendeu recentemente uma pesquisa de campo sobre literatura de cordel, nota: «Por trás dos mais surpreendentes pseudónimos, escondem-se, por vezes, escritores que fazem experiências no domínio da literatura popular frequentemente identificada como «literatura de cordel». É o caso de Mário Domingues que assinava (entre dezenas de outros) com os nomes de Henry Dalton e Philip Gray, segundo José Manuel Vilela, alfarrabista na Calçada do Duque, em Lisboa. *No Vulcão Balcânico* é um dos seus livros vendido a 10$00 em 1957. Um livro de aventuras e mistério, estilo policial, com personagens de nomes estrangeiros», *vid.* «Literatura de cordel… ou 'estórias para enfeitar a vida'», in *Público*, 02 de Maio de 2001, pág. 43.

O sintagma «literatura de cordel» é frequentemente utilizado em sentido depreciativo, aplicado a textos conjecturadamente sem qualidade literária e portanto relegados sem apelo para o âmbito da infraliteratura, da subliteratura ou da pseudoliteratura (ou, com mais provimento eufemístico, da paraliteratura). Trata-se de um juízo infundado que deriva de preconceitos elitistas, ideológicos, morais, estéticos, etc., e de uma ignorância generalizada acerca dos muitos folhetos de cordel e folhas volantes –em verso, em prosa ou em verso e prosa– publicados entre os séculos XVI e terceiro quartel do século XX. Críticos e teóricos da literatura, e com eles o senso comum, deveriam aceitar a evidência de que há folhetos desprovidos de valor estético, como há inúmeros textos de autores cultos sem qualquer qualidade literária. Há aliás que dizer que nem a má literatura merece, por parte do estudioso (que não deve ser apenas o especialista da literatura), uma condenação sumária, ou não houvesse que analisar os contornos do estatuto de literário e não-literário, no eixo autoral como no da recepção do público visado e no da crítica literária; ou não houvesse, por outro lado, outras dimensões a indagar na literatura de cordel e outras disciplinas (a antropologia, a história, a sociologia, a linguística, etc.) a comprometer na sua leitura.

Fabricada a partir de factores extraliterários, esta denominação tem permanecido inabalável por força da sua comodidade terminológica, não obstante o seu significado demasiado amplo, dada a diversidade praticamente incontrolável de especificidades textuais que comporta; não obstante remeter para um tipo de literatura que, para algumas classes cultas, equivale *a priori* a má literatura (como toda a literatura popular); e não obstante, por via disso, estabelecer uma cisão profunda e redutora no campo da literatura. Sugestiva, consagrada, a expressão «de cordel» é indiscutivelmente limitativa, mercê de uma abordagem apenas sinonímica e simplista. Nesse sentido, como afirma Arnaldo Saraiva: «A aceitarmos a designação de 'literatura de cordel' parece imprescindível defender que não é necessariamente literatura de cordel a literatura que se apresenta em folheto de cordel»[8]. No primeiro quartel do século XX, já Albino Forjaz de Sampaio notava, a propósito do seu catálogo, atento às dificuldades impostas a uma definição irrevogável de literatura de cordel: «Nem todos os folhetos são folhetos de cordel, cumpre ter isto bem presente»[9]. Numa expressão que se tornou célebre e operatória nos estudos sobre cordel, o mesmo Forjaz

8. Arnaldo Saraiva, «Cordel português, cordel brasileiro», in *Rurália*, Arouca, 1 (1990), pág. 17.

9. A. Forjaz de Sampaio, *Teatro de Cordel. Catálogo da Colecção do Autor*, pág. 18.

de Sampaio sublinhou que o teatro de cordel (ou a literatura de cordel) não é um género de teatro ou de literatura, mas «uma designação bibliográfica»[10].

Arnaldo Saraiva é o investigador que mais tem contribuído para a correcção de um erro em que geralmente incorrem especialistas e não especialistas –a sinonímia forçada dos conceitos de «literatura de cordel» e de «literatura popular»–, incluindo o primeiro catalogador da literatura de cordel, que declarou: «Teatro de cordel e teatro popular o mesmo é»[11]. É indiscutível, de facto, a ocorrência de múltiplos aspectos que apelam à associação «cordel»/«popular»: a forma de comercialização ou exposição; a fragilidade da edição; os destinatários privilegiados (digamos, para já, apesar da ambiguidade do termo, «populares»); a brevidade dos textos; a linguagem objectiva, concreta, clara; a economia dos recursos que concorrem, em muita da literatura dita culta, para a densidade ou opacidade semântica e técnico-estilística do texto literário, recorrendo a códigos que facilitam a adesão aos produtos desta cultura impressa; a simplicidade das estruturas e dos enredos; a precipitação da intriga, que dispensa desvios significativos; os protagonistas heróicos; os finais fechados com soluções tipificadas, tendentes para o «final feliz» ou moralizador; as concepções dualistas do bem e do mal; as emoções inequívocas, contrastantes; as ideias preconcebidas; o gosto pelo idealismo; a superficialidade crítica, cómica ou irónica; a propensão para o sentimentalismo; o tom coloquial e o comprometimento com a oralidade, etc. Mas não é menos verdade que este é um espaço textual procurado por grupos que extravasam o conceito de povo enquanto grupo que ocupa o lugar da subalternidade no sistema de distribuição social das oportunidades de acesso à cultura, à riqueza material e imaterial e às decisões efectivas; como não é menos verdade que tal área bibliográfica ostenta temas, motivos, formas, linguagens e estilos que pouco ou nada confinam ou têm a ver com o que vulgarmente se entende por «popular» ou «populista», sobretudo no território descomunal da literatura dramática de cordel.

Na linha do pensamento de Arnaldo Saraiva e, mais recentemente, de Márcia Abreu[12], investigadora brasileira que estudou as relações entre a literatura de cordel portuguesa e a literatura de folhetos nordestina, pensamos que é tempo de se reconhecer que, exceptuando as regras

10. A. Forjaz de Sampaio, *Teatro de Cordel*, pág. 9.

11. A. Forjaz de Sampaio, *Teatro de Cordel*, pág. 11.

12. Márcia Abreu, *Histórias de Cordéis e Folhetos*, Campinas, SP: Mercado das Letras, Associação de Leituras do Brasil, 1999, pág. 23.

editoriais, comuns a idênticas publicações em muitos países europeus, não há critérios seguros que uniformizem esse material. Nas palavras de Gilles Duval, aplicadas à produção inglesa congénere do cordel português, toda essa diversidade é fixada «par une forme éditoriale qui catalyse et véhicule images et idées pendant des siècles»[13].

A conexão entre oralidade e escrita no cordel português procede certamente dos padrões médios de literacia dos consumidores destes impressos, pressentidos por autores, editores, tradutores e adaptadores, de forma a atingir um público vasto, mesmo aquele caracterizado pelo analfabetismo funcional. Na *Vida do Façanhoso Roldão*, extraída do livro de *Carlos Magno*, inclui-se um «Prologo a quem soletrar», que procura captar os leitores com capacidades de leitura reduzidas:

> Leitor Amigo Leitor,
> Que lêz talvez soletrado,
> Aqui lerás as façanhas
> Que nem mesmo tu has sonhado:
>
> Em rija Proza já viste
> A vida sempre famoza,
> Hoje este Heroe vai sobindo
> Por entre rima vistoza:
>
> [...]
>
> Parece que estremeceste?
> Parece que descoraste?
> Porém não temas, não temas,
> Lé sua vida: pasmaste?[14].

Apesar do cuidado perante o «leitor que lê soletrado», que decerto recuaria se confrontado com o texto original das *Histórias de Carlos Magno*, redigido em «rija Proza», a verdade é que os textos desta literatura impressa nem sempre reflectem estritamente as obras orais, como nem sempre utilizam de modo fiel a sua poética. Também neste aspecto, com efeito, não podemos falar de unidade, mas de fluidez. *Histórias* célebres como as da *Imperatriz Porcina*, da *Donzela Teodora*, do *Imperador Carlos Magno* e dos *Doze Pares de França*, de *Reinaldos de Montalvão*, da *Princesa Magalona*, de *Roberto do Diabo*, de *Bertoldo*, de *João de Calais* e do

13. Gilles Duval, *Littérature de Colportage et Imaginaire Collectif en Angleterre à l'Époque des Dicey (1720-v. 1800)*, Bordeaux: Presses Universitaires, D.L., 1991, pág. 558.

14. *Vida do Façanhoso Roldão*, *apud* M. Abreu, *Histórias de Cordéis e Folhetos*, pág. 70.

Capitão Belisário foram escritas por autores cultos com vista a um público culturalmente privilegiado e por isso editadas originalmente em livro[15]. O enquadramento destas obras na literatura de cordel portuguesa –e brasileira), e a sua tradicionalização, dadas as numerosas edições e leituras frequentes[16]– verificou-se por meio de traduções e de adaptações, sem que no momento da produção visassem este tipo de edição. No século XX, a questão da «cultura oral»/«cultura escrita» na literatura de cordel não se apresenta mais linear. Se é possível encontrar romances populares publicados em folhetos ou fascículos, com uma elaboração retórica que implica uma certa complexidade na organicidade das formas (frases longas, orações intercaladas, anástrofes, hipérbatos, léxico por vezes erudito) e dos conteúdos, também são comuns os folhetos com quadras tradicionais ou nelas inspirados, com histórias organizadas em quadras tradicionalistas ou com cantigas narrativas, que seguem de perto os modelos já adstritos à oralidade comunitária.

A precariedade da edição salienta que se procurava prioritariamente a economia: impressão pouco cuidada, distribuição assimétrica da tinta, numerosas gralhas tipográficas, papel granuloso de qualidade deficiente, paginação errada ou inexistente, brochura incipiente. Transitando de mão em mão, num eficaz processo de reutilização volante, com tendência para a deterioração rápida, estes impressos –parentes pobres do livro, que envolve maior extensão, solidez, capacidade de conservação e de memória– eram normalmente deitados fora depois de lidos ou destinados a outros usos (encadernações, embrulhos, etc.). Muitos, portanto, desapareceram,

15. A primeira versão da *História da Imperatriz Porcina,* conservada num manuscrito de Gautier de Coinci, foi escrita entre 1218 e 1222. Traduzida para castelhano em finais do século XIII ou inícios do século XIV, a *História da Donzela Teodora* parece ser de origem árabe. A *História de Carlos Magno e dos Doze Pares de França* –de que a *História de Reinaldos de Montalvão* é parte– foi originalmente publicada em língua francesa, em 1490. Dos vários textos que relatam as *Aventuras da Princesa Magalona*, devemos referir uma versão francesa, anónima, editada em 1492. A narrativa dos *Feitos de Roberto do Diabo* foi publicada em Burgos, Espanha, em 1509. Da autoria de Giulio Cesare Croce, *As Astúcias de Bertoldo* foram editadas em Itália, em 1620. Redigida em francês por Mme. Angélique Gomez, a *História de João de Calais* foi publicada em 1722, em Paris. A mais conhecida versão de *O Capitão Belizário*, criada por Marmontel, foi editada em França, em 1767.

16. Numa época em que escasseavam os objectos escritos, é compreensível que a *Bíblia*, os almanaques, os livros de devoção e os folhetos de cordel fossem lidos de modo insistente, ouvidos, memorizados, recitados e transmitidos intergeracionalmente. Acerca das várias teorias que se têm debruçado sobre a dicotomia «leitura intensiva» *vs.* «leitura extensiva», *cf.* José Afonso Furtado, *Os Livros e as Leituras–Novas Ecologias da Informação*, Lisboa: Livros e Leituras, 2000, págs. 25-60.

mas essa perda irrecuperável não impediu a formação de vários catálogos, colecções e edições que arrolam milhares de espécimes, os quais solicitam estudos de fôlego com orientações diversas. O primeiro catálogo –*Teatro de Cordel. Catálogo da Colecção do Autor* de Albino Forjaz de Sampaio[17]– reúne 533 folhetos, entre entremezes, alguns dos quais visavam as «assembleias» ou «partidas», e traduções de autores estrangeiros, como o abade Metastasio, autor de primeiro plano no reportório de cordel português. O segundo, que não inventaria apenas literatura de cordel, é o *Catálogo da Colecção de Miscelâneas* (1967-1974) da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra (constituído por cerca de 20.000 opúsculos), que conta com quase 800 volumes organizados em 7 tomos. O terceiro catálogo –*Literatura de Cordel*– com 455 folhetos teatrais, foi publicado pela Biblioteca Geral da Fundação Calouste Gulbenkian[18]. A estas três colecções devemos acrescentar outras, nalguns casos mais modestas em quantidade mas igualmente merecedoras de atenção: as colecções da Biblioteca Nacional de Lisboa, da Biblioteca da Ajuda, da Biblioteca Pública Municipal do Porto, da Biblioteca Municipal de Évora; a colecção dos Arquivos Nacionais/Torre do Tombo; a colecção do Centro Cultural Português da Fundação Calouste Gulbenkian de Paris; a colecção da Universidade de Chicago; a colecção de Florença; a colecção existente na livraria de Fernando Palha (que abrangia a colecção de Rodrigo Felner), oferecida à Universidade de Harvard; e «as colecções dispersas, se não se perderam, de Inocêncio, que tem ou tinha 170 espécies, de Aníbal Fernandes Tomás, de Joaquim Madureira, de Luís Fernandes, de Bento Mântua, de Maria Carolina Ramos, de Delfim Guimarães, de Cardoso Marta, de Lino Ferreira, de Almeida Cruz, de Augusto Rosa»[19]. Para além destes catálogos e destas colecções, várias têm sido, sobretudo a partir de inícios dos anos 70 do século XX, as edições responsáveis pela divulgação e, de certa forma, validação institucional da literatura de cordel, destacando-se *O Grande Livro de S. Cipriano ou Tesouros do Feiticeiro* (1971); *6 Entremezes de Cordel* (1973), de José Daniel Rodrigues da Costa; *O Piolho Viajante* (1973), de António Manuel Policarpo da Silva; *Histórias Jocosas a Cavalo num Barbante. O Humor na Literatura de Cordel. Sécs.* XVIII-XIX

17. Albino Forjaz de Sampaio, *Teatro de Cordel. Catálogo da Colecção do Autor*, Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa, Imprensa Nacional de Lisboa, 1922 (1920 é a data assinalada no frontispício). Publicado na série *Subsídios para a História do Teatro Português*.

18. In *Boletim Internacional de Bibliografia Luso-Brasileira*, 11 (1970), págs. 343-514.

19. Arnaldo Saraiva, «Literatura marginal/izada (A propósito da 'literatura de cordel')», in *Literatura Marginal/izada*, Porto: Edição do Autor, 1975, pág. 115.

(1980); *Horta de Literatura de Cordel* (1983), antologia preparada por Mário Cesariny; e *Literatura de Cordel* (1988-1992), que inclui facsímiles de 10 folhetos teatrais, sob a organização de José Oliveira Barata.

A edição de obras populares ou popularizadas coincide praticamente com a invenção da imprensa, como sucede com a célebre *História da Princesa Magalona*, comum a vários países europeus. A versão que hoje se conhece deverá ser de origem francesa, editada pela primeira vez em 1482, apenas vinte e oito anos depois de ter sido impresso, em 1454, o primeiro texto com caracteres móveis. Com o desenvolvimento da imprensa surge, pois, um novo território cultural, que, paralelamente à literatura oficial e à literatura de transmissão oral, se vai assumir como um terceiro vector até muito perto do século XXI, no caso português. Denominados «libri popolari» em Itália, «volksbücher» na Alemanha, «chapbooks» em Inglaterra, «livrets bleus» (em virtude da cor da capa) ou «livrets de colportage» em França, aplicando-se-lhes neste país a designação genérica de «littérature de colportage», «pliegos sueltos» (e «literatura de cordel») em Espanha, «folhetos» em Portugal (onde também lhe corresponde a expressão «literatura de cordel», empregue, já o dissemos, sobretudo por estudiosos e por um público mais especializado, ao contrário de «folheto», termo sem dúvida muito mais usado pelo consumidor típico) e no Brasil, estes produtos inserem-se num mercado colateral de impressos escoados a um baixo preço, com as vantagens editoriais e económicas das técnicas próprias da grande distribuição: expansão célere e progressiva num extenso circuito de vendas.

Não é fácil definir estes folhetos com rigor, porquanto, pelas formas e pelos conteúdos, divergem muito entre si, quer na evolução diacrónica quer no concreto das sucessivas sincronias socioculturais. Uma reflexão sobre a cronologia da literatura de cordel portuguesa poderá revelar-se muito útil para a compreensão dessa evidência. A colecção de Forjaz de Sampaio começa, não por acaso, com temas religiosos –*Auto da Paixão*, de 1659; *Auto do Dia do Juízo*, de 1665; e, de 1668, *Auto de S. Bárbara*; datando apenas de 1743 o primeiro folheto «profano», com o título *Acertos de um Disparate*–; e encerra com um folheto de 1912 (para além deste, *O Sacristão da Roça ou o Milagre de Santo António*, compendiam-se apenas mais três folhetos do século XX: 1906, 1907, 1908), numa altura em que, na opinião censória do mesmo autor, era já evidente o apagamento do teatro popular: é que, passado o século XIX, esse teatro «perde em primeiro lugar o aspecto tipográfico que o seriava. Depois extravia-se no formato e promiscua-se por fim com a folhetada incómoda que todos os dias aparecendo vai»[20].

20. A. Forjaz de Sampaio, *Teatro de Cordel*, pág. 16.

Deduz-se destas palavras a negação incondicional da historicidade de um conjunto de impressos cujas matérias e poética, para Albino Forjaz de Sampaio, configurariam não mais do que a contrafacção de um alegado sabor popular, muito tributário, no teatro, como se sabe, de autores estrangeiros.

Os primeiros folhetos da colecção Gulbenkian –dois entremezes– datam de 1692 (*O Médico e o Boticário*) e de 1693 (*Os Desatinos que a Mulher Fez a Seu Marido por Motivo de Não a Deixar Ir Ver as Luminárias*); e os últimos de 1886, com as *Histórias das Vidas de Santa Maria Egipcíaca, Santa Taís e Santa Teodora*.

No *Catálogo da Colecção de Miscelâneas*, sem desprezar a assinalável substância de vários dos seus acervos, avulta o excelente acervo de folhetos de teatro, que, incompreensivelmente, não tem suscitado estudos encorpados. Embora predominem, como é evidente, as edições do século XVIII, encontramos também interessantes espécies seiscentistas, como a *Prática de Três Pastores* (1626), ou, de Pero Salgado, *Teatro do Mundo* (1645), *Diálogo Gracioso* (1645), *Hospital do Mundo* (1646) e *Maior Glória* (1663)[21].

A conclusão a extrair destes dados é, pois, óbvia: mau grado ser sabido que a impressão de folhetos de cordel é uma prática relativamente comum em Portugal pelo menos desde os começos de Quinhentos, os catálogos mais conhecidos coligem apenas obras posteriores.

21. Sobre estes e outros títulos merecedores de maior atenção, *cf*. Aníbal Pinto de Castro, «Prefácio», in *Catálogo da Colecção de Miscelâneas. Teatro*, Coimbra: Biblioteca Geral da Universidade, 1974. O autor ensaia neste texto (sem numeração de páginas) um feliz trabalho de sistematização caracteriológica dos vários subgéneros dramáticos, não raras vezes sujeitos a designações imprecisas e equívocas, chegando uma mesma denominação a abranger obras muito distintas nos objectivos que perseguiam, na linguagem, no estilo e na estrutura. Consultando, no Arquivo da Torre do Tombo, um extenso conjunto de originais recuperados, também José da Costa Miranda se apercebeu da abundância de designações respeitantes aos conteúdos dos folhetos, propostas pelos autores ao enviarem os textos para a Mesa Censória: «Desde *auto*, *entremez*, *farsa*, *loa, comédia*, a *drama*, *drama jocoso*, *pequeno drama*, a *ópera* e *divertimento musical*, *serenata* e *tragédia*» («De uns supérfluos apontamentos sobre teatro de cordel a uma pergunta [inocente] sobre Goldoni», in *Revista Lusitana-Nova Série*, 1 [1981], pág. 73). Essa multiplicação de denominações, a que podemos juntar outras como a «repescada», a «tragicomédia» e a «loa» com função prologal, vai ser travada pelos censores oficiais, os quais, nos comentários feitos aos originais em análise, se fixam em quatro tipologias canónicas: «*entremez*, *comédia*, *tragédia*, *ópera*, reflectindo quer uma sua formação literária (*comédia*, *tragédia*) quer o acolhimento de algo consagrado pela tradição (*entremez*), ou o acolhimento dispensado a algo de muito inovador no espectáculo teatral (*ópera*)» (*idem*).

No século XVI, prevalecem as histórias versificadas, já ilustradas e enriquecidas com xilogravuras. Estes folhetos ou folhas volantes («broadsides» ou «broadsheets», nos congéneres anglo-saxónicos), facilmente dobráveis mas que não eram, a princípio, brochados, evocavam eventos insólitos ou colocavam-se com insistência ao serviço da propaganda religiosa. Assumiam-se, não poucas vezes, como autênticos cadernos, de oito a deza-sseis, vinte e quatro a trinta e duas ou sessenta e quatro páginas, não sendo raros, por outro lado, os folhetos com número ímpar de páginas. Verificava-se já uma heterogeneidade na forma material (de dimensão) que não mais cessaria de intensificar-se nas centúrias seguintes, confirmada, no século XX, por uma imparável multiplicidade, desde os folhetos médios de, sensivelmente, 15 a 20 cm por 12 a 15 cm, até às folhas volantes de 30 por 21 cm, 45 por 33,5 cm, ou mesmo 58 cm por 38 cm. Acrescente-se a este parêntese outra particularidade tipográfica de uma quantidade, para já indeterminada, destes objectos: a da variação, em diferentes edições do mesmo folheto, do número de páginas, em virtude de alterações nas medidas, no tipo de caracteres ou na disposição do texto.

Márcia Abreu fala 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»[22]. São escassos os textos que permaneceram do século XVII –menos de 1% do total consultado por essa estudiosa–, o que poderá explicar-se pela anexação de Portugal a Espanha, facto histórico que poderá ter determinado a diminuição das produções portuguesas «de cordel»; pelo papel repressor da Inquisição, que se robustece neste período, desencorajando vários autores, travando a publicação de originais e destruindo os folhetos menos ortodoxos; e pela censura da poderosa e interventiva Igreja, que observava com desagrado a alegria e o à-vontade característicos das representações populares, conotadas pelos censores eclesiásticos com luxúria, ociosidade e profanação.

No século XVIII, através da conjugação de vários factores –a proliferação de tipografias, num tempo em que mesmo as tipografias reais produziam obras «de cordel»; o fortalecimento e a diversificação do conjunto de leitores, que deixa de se resumir a clérigos e a letrados; as várias alterações nos hábitos de trabalho e de convivialidade; ou os novos interesses culturais, bem reflectidos no surgimento, em Novembro de 1641, do primeiro jornal português, a *Gazeta em que se Relatam as Novas Todas que Houve*

22. *Cf.* M. Abreu, *Histórias de Cordéis e Folhetos*, pág. 36.

na Corte e que Vieram de Várias Partes–, esta surpreendente empresa editorial torna-se mais massificada, desenvolve-se e diversifica-se. Nos acervos portugueses consultados por Márcia Abreu, 78% dos folhetos são setecentistas, o que revela bem o incremento deste tipo de publicação, entre originais da época, traduções e reedições dos séculos anteriores[23].

Face a um público continuamente mais numeroso e mais exigente, os temas conhecem uma multiplicação sem precedentes –acontecimentos sociais como aniversários, casamentos e mortes, relatos moralizantes, descrições de cidades ou de monstros, narrativas ou dramas históricos, mitológicos e religiosos, sermões e histórias de santos, relações militares, poesia zombeteira de crítica social, comédias de costumes, anedotas, etc.– e as tiragens aumentam. A propósito do teatro de cordel, Albino Forjaz de Sampaio sublinha: «Mas não se julgue que por ser literatura barata só impressores ou oficinas sem pergaminhos rolavam tinta sobre o seu papel ordinário que depois devia ser traduzido em sólidos patacos. Não. Imprimia-as António Rodrigues Galhardo, e esse dizia-se 'Impressor do Eminentí-ssimo 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.'»[24]. Em finais de Setecentos, eram numerosas as oficinas tipográficas que ligavam o seu nome a este tipo de edições, de entre as quais referimos aqui algumas, todas em Lisboa: Francisco Borges de Sousa, Domingos Gonçalves, Fernando José dos Santos, Crispim Sabino dos Santos, Caetano Ferreira da Costa, António José da Rocha, António Vicente da Silva, António Rodrigues Galhardo, Lino da Silva Godinho, Francisco Luís Ameno, Oficina Luisiana e Oficina Morazziana[25].

Ainda que a esmagadora maioria dos folhetos deste período pertença à literatura dramática de cordel, muitas vezes só para leitura, há a assinalar as importantes traduções para português de obras que cedo se

23. M. Abreu, *Histórias de Cordéis e Folhetos*, pág. 39.

24. *Cf.* A. Forjaz de Sampaio, *Teatro de Cordel*, pág. 16.

25. No levantamento feito na Biblioteca Pública Municipal do Porto para o estudo «O luxo e as modas em textos de cordel da segunda metade do séc. XVIII», Maria José Moutinho Santos contou trinta e duas Casas Impressoras (in *Revista da Faculdade de Letras-História*, Porto: Faculdade de Letras, 9 [1989], pág. 138). Este número é bem ilustrativo da reputação destas edições, face mesmo à produção livreira, conforme se atesta em meados do séc. XVIII no folheto *Conversacion Llorada de un Librero de la Villa de Madrid Hecha a Otro Amigo* […] *por el Infausto Sucesso, que Tuvo con la Venta de Sus Libros, en la Corte de Lixboa* (Madrid, 1752), no qual o livreiro lamenta não ter conseguido fazer negócio porque «todo el dinero, con que [*os portugueses*] haviam de pagar mis volumenes, gastan en unos papelitos rediculos…» (*idem*).

tornaram clássicos desta literatura –*História da Donzela Teodora* (1712), *História do Imperador Carlos Magno* (1728), *Princesa Magalona* (1732), *História de Roberto do Diabo* (1732), etc.–, até aí lidas em edições caste-lhanas e francesas. As traduções foram neste século decisivas para o sucesso do universo do cordel, com grande parte das obras da preferência do público escritas fora de Portugal. Para além dos títulos citados, textos de Corneille, Molière, Voltaire, Goldoni, Metastasio foram traduzidos ou acomodados «ao gosto português»[26]. *Casamento por Força*, por exemplo, adaptação de Molière, teve dez edições e o *Capitão Belisário*, traduzido do original italiano por Nicolau Luís[27], contou com várias publicações ao longo dos séculos XVIII e XIX.

Os elementos mais antigos de que dispomos sobre a evolução histórica da literatura de cordel portuguesa ligam-se à obra de Gil Vicente. Embora as peças deste dramaturgo não se destinassem prioritariamente à circulação em folhetos –mas à representação na corte e em locais públicos, onde uma população mais diversificada poderia assistir a essa produção–, a verdade é que nesse formato circularam abundantemente, reproduzidas com extrema fidelidade ou modificadas ao longo de várias edições, mesmo após a publicação da *Copilaçam de Todalas Obras de Gil Vicente*, em 1562. Pela materialidade do suporte, pelos métodos de distribuição e pela forma de circulação, uma versão alterada do *Dom Duardos* circulava ainda como folheto de cordel no século XVIII e o *Pranto de Maria Parda* permaneceria associado a esta literatura até ao século XIX. Ora, parece claro que, não sendo Gil Vicente um autor «de cordel», beneficiou contudo das vantagens editoriais trazidas por uma indústria cultural em crescimento, o que de resto viria a repetir-se com outros escritores institucionalizados como António José da Silva[28] ou Bocage.

26. Numerosos folhetos incluíam no frontispício essa indicação, como acontece neste, publicado anónimo: *Dido Desamparada, Destruição de Cartago. Opera Segundo o Gosto de Theatro Portuguez*, Lisboa: Offic. de Crespim Sabino dos Santos, 1782.

27. A este professor de instrução primária, autor dramático e empresário teatral se atribui grande parte das inventivas adaptações que enriqueceram o caudal da literatura de cordel. O seu próprio nome surge apenas numa das peças originais representadas no Bairro Alto, na comédia *Os Maridos Peraltas* e em *As Mulheres Sagazes* (1783).

28. Com a morte de O Judeu, os seus textos –sem quaisquer direitos de autor que os salvaguardem– vão ser livremente parafraseados, manipulados e adaptados pelos forjadores de entremezes. O volume de vendas incentivava os editores lisboetas a reproduzirem anonimamente imitações, adaptações e cenas avulsas das óperas joco-sérias de António José da Silva. De toda a produção deste dramaturgo, o *Entremez Intitulado O Grande Governador da Ilha dos Lagartos* foi o que mais tempo sobreviveu, mediante a divulgação em folhinhas

Mas é com os autores da chamada «escola vicentina», em que avultam nomes como Afonso Álvares, António Ribeiro Chiado e Baltasar Dias, para citarmos apenas alguns dos mais representativos epígonos de Gil Vicente, que a literatura de cordel portuguesa se estrutura como área editorial complexa e culturalmente difusa. Vários autores prolongaram, com considerável vivacidade, a herança vicentina, inovando de forma a conquistarem auditórios próprios e matrizes produtivas específicas. Afonso Álvares, por exemplo, sintonizado com a abundante produção de «mistérios», «miracles» e «jeux», prósperos principalmente em França, soube trabalhar modelos dramáticos (sobretudo hagiográficos) que interessavam quer a eclesiásticos quer ao povo. Este poeta destaca-se pela facilidade com que manobra a língua, conciliando linguagem culta, plebeísmos e bilinguismo. António Ribeiro Chiado segue um único registo linguístico que serve a caracterização de personagens do vulgo, «privilegiando uma estratégia de realismo que, à 'abstracção figurativa', contrapõe o colorido de uma paisagem humana, próxima dos destinatários populares das suas obras, facto que pode levar-nos, com máxima segurança, a ler toda a produção de Chiado como vivo documentário histórico e humano da realidade não aristocrática»[29]. Mas as obras de maior sucesso junto do povo iletrado foram as de Baltasar Dias**,** mesmo que não possuísse talvez o talento de autores como António Prestes, Simão Machado e Ribeiro Chiado. Muito lido e apreciado ainda no século XX, objecto de vários estudos tanto em Portugal como no Brasil, este autor ocupa sem dúvida um lugar muito favorável no universo do cordel. Natural da ilha da Madeira, cego e de fracos recursos económicos, recebeu de D. João III, em 1537, a *Carta de Privilégio para a Impressão de Livros*[30], que evidencia a grande importância da publicação e da venda da sua obra. Através deste parecer real, ficamos a saber que

---

de cordel. Reproduz-se fielmente neste entremez, com edições atestadas em vários catálogos, o episódio de Sancho Pança incluído por António José da Silva na Segunda Parte (cena IV) da sua ópera joco-séria *A Vida de D. Quixote e do Gordo Sancho Pança* de 1733, através do qual o autor denunciava as incongruências de uma justiça absurda e arbitrária. Uma unidade dramática já consagrada pela tradição literária ganha autonomia e, acarinhada pelo gosto do público leitor dos folhetos de cordel, enraíza-se na memória popular. A tradição do episódio cervantino da *Ilha da Barataria*, que O Judeu acomodou ao ambiente português setecentista, aparece pois reactualizada de forma notável, muito por influência da coesão dramática decorrente do papel central na acção assumido pelo *gracioso* Sancho Pança.

29. José Oliveira Barata, *História do Teatro Português*, Lisboa: Universidade Aberta, 1991, pág. 132.

30. Manuscrito, Torre do Tombo, livro 23, folha 17.

o autor já produzia 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 segundo podemos ver por um público instrumento»–, informação particularmente valiosa se lembrarmos que, exceptuando a edição de 1542 do *Auto do Príncipe Claudiano*[31], apenas são conhecidas as suas obras produzidas a partir do século XVII. Congregando temáticas e estruturas tradicionais com aspectos inovadores, especialmente a emotividade da linguagem simples e a finíssima observação do quotidiano, este rapsodo popular pôde assim cativar diversos ouvintes e leitores.

Com os autores referidos e com muitos outros que poderíamos recensear, se se impusesse aqui um inventário exaustivo dos seguidores de Gil Vicente, as camadas populares aproximaram-se dos géneros e dos subgéneros dramáticos que até aí eram quase exclusivamente vistos nos restritos circuitos cortesãos. Nas palavras de Alberto Figueira Gomes, à promoção do novo teatro italiano em Portugal correspondeu a queda do auto, rejeitado pela corte, e o seu florescimento junto das camadas populares: «os autos, desaparecendo do âmbito cortesão, descem providencialmente para o povo, que os acolhe e faz rodear do seu entusiasmo e aplauso». Com essa transferência «deu-se, afinal, lugar à formação do gosto por estes espectáculos por parte de um auditório que nem sempre era lembrado pelos governantes, no tocante ao robustecimento da cultura»[32].

Documento de excepcional interesse sobretudo pelo que nos revela de um dos primeiros movimentos conhecidos de institucionalização dos direitos autorais[33], a *Carta de Privilégio para a Impressão de Livros* indicia que a comercialização destes impressos seria sobremaneira lucrativa, para além de equacionar o problema dos direitos de reprodução e das vendas realizadas sem o conhecimento do autor. Por outro lado, fornece dados que uma fundamentada história dos livros e das leituras não pode dispensar. Aponta no sentido da pluralidade da recepção deste tipo de literatura, acessível aos inúmeros analfabetos por via não só do processo de retextualização, isto é, da concretização do texto dramático em texto teatral ou

31. Folheto descoberto por Eugénio Asensio na Biblioteca Nacional de Madrid, em 1951.

32. *Cf.* Alberto Figueira Gomes, *Poesia e Dramaturgia Populares no Século XVI. Baltasar Dias*, Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1983, pág. 29.

33. Os direitos sobre as publicações pertenceram durante vários séculos não ao autor mas ao editor. A concepção moderna de «direito autoral» apareceu em Inglaterra, em 1719, em França apenas em 1793 e, nos restantes países europeus, só no século XIX se começou a redigir legislação sobre o assunto.

texto espectacular, mas também, como já dissemos, pela leitura em voz alta feita por indivíduos alfabetizados.

Não obstante ser um homem pobre, as citações que faz de autores como Cícero ou Ovídio mostram-nos que Baltasar Dias se movimentava com certa facilidade no campo da literatura e da cultura eruditas. Essa dimensão bicultural –reforçada pela circunstância de ter decerto recorrido ao auxílio de um copista, a quem ditaria as suas obras, para ultrapassar as suas limitações visuais– leva-nos a pensar que os seus textos, escritos para divulgação em folhetos de cordel, atravessariam várias camadas da população, em vez de serem apenas absorvidos pelas classes populares, como já se tem dito.

Deste autor, que escreveu «assim em prosa como em metro», chegaram-nos apenas oito obras em verso. Nos *Conselhos para Bem Casar* e na *Malícia das Mulheres* (esta muito glosada ainda no século XX) –sátiras em quintilhas heptassilábicas, metro tradicional que utilizou em detrimento das estruturas clássicas–, o autor critica a sociedade da época, particularmente os vícios e a dissimulação do sexo feminino. A *Tragédia do Marquês de Mântua*, o *Auto do Príncipe Claudiano* e a *História da Imperatriz Porcina* são versões portuguesas das histórias maravilhosas, onde pontificam personagens de lendas medievais e do ciclo de Carlos Magno, que tinham grande repercussão na Europa, divulgadas em Portugal por traduções castelhanas e francesas. Permanecem também três autos de recorte religioso: o *Auto do Nascimento de Nosso Senhor Jesus Cristo*, o *Auto de Santa Catarina* e o *Auto de Santo Aleixo*.

O êxito desta produção advém, em grande parte, da específica forma de distribuição. Levados directamente aos lugares mais isolados, de parceria com utensílios diversos, estes impressos entravam naturalmente na vida quotidiana dos consumidores, que não necessitavam assim de despender qualquer esforço para os procurar. Daí o seu inquestionável merecimento: pela primeira vez, a par do circuito letrado, emerge uma clientela de obras literárias capaz de se arrogar como um público para o qual a leitura constitui um prazer. Escasseiam os elementos seguros que nos permitam avaliar a real difusão, nas classes populares urbanas e rurais, da literatura de cordel, sendo contudo certo que, no início do século XVI, cada livro atinge apenas um conjunto muito restrito de clérigos e de letrados. Em finais do século XVI, o número de compradores cresce e diversifica-se significativamente, composto de pessoas de trajo, de uma pequena nobreza de província, de pequenos proprietários de terras; nos séculos XVII e XVIII, comporta alguns camponeses abastados, artesãos e comerciantes; no século XIX, a clientela também compreende uma parte do povo do campo, que

beneficia ainda muito pouco do alargamento da alfabetização[34]. Em todo este universo, aqueles que sabiam ler podiam transmitir o conteúdo dos impressos aos numerosos analfabetos, muitos dos quais se tornavam depois transmissores desse património interiorizado, por via da oralidade. A multiplicidade dos temas e a qualidade muito variável do tratamento dos textos de cordel permite presumir que se tratava de um público leitor heterogéneo, com gostos, interesses culturais e poder económico muito distintos, constituído tanto por gentes ricas e instruídas como por gentes das classes desfavorecidas, da cidade como do campo.

Estes objectos tipográficos de grande circulação são também conhecidos como «literatura de cego», expressão que remete para a problemática dos agentes envolvidos na sua produção e distribuição. Neste âmbito, importa desde já esclarecer que estão hoje ultrapassadas as teses de Teófilo Braga sobre as relações entre esses agentes, um público exclusivamente popular e a sua geografia.

No seu já citado estudo pioneiro «Os livros populares portugueses (folhas volantes ou literatura de cordel)», que influenciou decisivamente o conceito moderno de «literatura moderna», este autor afectava a várias obras e géneros considerados populares um grupo específico de agentes –os cegos–, ocupados da venda ambulante dessa literatura popular, cujos interesses eram salvaguardados por uma particular forma de organização –a Irmandade do Menino Jesus dos Homens Cegos–. Baseando-se em testemunhos literários do século XVIII, obtidos em Filinto Elísio, Nicolau Tolentino e Bocage, e nalguma documentação atinente à referida Irmandade, Teófilo Braga aduzia que «os livreiros das folhas volantes andaram sempre em luta com os cegos»[35]. Ora, conforme evidencia Diogo Ramada Curto, esta questão deve ser abordada de um ponto de vista mais flexível e, com toda a certeza, mais complexo, «já que nem a competência da venda ambulante era exclusiva da irmandade, nem os conflitos podem ser reduzidos à luta entre cegos e volanteiros. Os registos judiciais respeitantes aos agentes comprometidos na circulação dos impressos, no século XVIII, sugerem não só a existência de inúmeros conflitos –entre cegos vendedores de impressos, vários tipos de livreiros e outros agentes– mas

34. O processo de alfabetização de massas não foi uniforme em toda a Europa. Como refere Jaime Reis, principia na Europa do Norte «educada» e só depois se estende à Europa do Sul «ignorante» (*O Atraso Económico Português, 1850-1930*, Lisboa: Imprensa Nacional & Casa da Moeda, 1993, pág. 229). Em meados do século XIX, como se sabe, Portugal albergava uma população maioritariamente iletrada, com mais de 75% de analfabetos.

35. *Cf.* T. Braga, *O Povo Português nos seus Costumes, Crenças e Tradições*, II, pág. 480.

também a dificuldade sentida pelas próprias instituições em definir os mesmos conflitos, isto é, uma espécie de lutas de interpretação»[36]. Nos processos judiciais figuram diversos tipos de agentes, desde os cegos (que podiam concentrar na mesma pessoa três papéis: poeta-produtor, vendedor e narrador-intérprete) e os volanteiros que vendiam pelas portas a preços mais reduzidos do que os praticados nas livrarias, até aos livreiros, livreiros estrangeiros com loja, cegos que não são da Irmandade e que se dedicam à venda de impressos, impressores que pretendem ser livreiros, e ainda aqueles que os comercializam com loja aberta, apesar de não pertencerem à Corporação de Livreiros. Ao ligarem cegos e volanteiros a clientes de elite, estes elementos apontam num sentido bem definido: não é possível associar e generalizar de modo linear e redutor, numa perspectiva historiográfica, esses agentes às classes populares. O raciocínio que tem determinado a adulteração da análise deste complexo fenómeno estriba na sobrevalorização do critério bibliográfico, vinculado à configuração material dos folhetos, e à modalidade de transmissão –a venda ambulante–, em detrimento da abordagem analítica do seu conteúdo. Pelo menos em relação aos públicos do teatro de cordel seiscentista e setecentista, não restam dúvidas de que a sua composição era muito variada. Os testemunhos do Padre Mestre Baltasar Teles e de Manuel de Figueiredo[37] mostram como os textos que circulavam sob a forma de folheto alcançavam um público vasto e de condição socioeconómica muito diversa, desde o rei e as senhoras da corte, passando pela aristocracia, pelas camadas mais cultas da população, pela burguesia e pelos grandes proprietários de terras, até ao povo de menores recursos, que procurava entusiasmado as casas de espectáculo. À imagem da corte e das classes privilegiadas da sociedade, os particulares também promoviam nas suas casas espectáculos teatrais, que podiam ser apenas declamados ou cantados, para celebrar nascimentos, aniversários ou casamentos. Literatura lida, mas também representada, texto dramático/texto teatral (transcodificado) são as vertentes de um fenómeno que encontra no suporte de papel a sua unidade.

Modelou-se, por conseguinte, uma literatura compósita, sincronizada de forma peculiar com os interesses e as competências literárias da classe

36. *Cf.* Diogo Ramada Curto, «Dos livros populares», in Joaquim Pais de Brito, dir., *Tradições*, Lisboa: Pomo, 1993, págs. 136-137.

37. *Cf.*, respectivamente, *Crónica da Companhia de Jesus, da Província de Portugal* […] (2 vols., Lisboa: Paulo Craesbeeck, 1645-1647) e *Obras Póstumas: Parte II* (Lisboa: Imp. Régia, 1810).

média e mesmo dos grupos mais favorecidos ou letrados, acessível também à camada popular mais baixa. Tratando-se de um período em que a tradução era uma actividade muito frequente e imprescindível para satisfazer as necessidades do mercado editorial, não é fácil defender que os textos divulgados em folhetos de cordel fossem unicamente consumidos pelas classes consideradas inferiores. A um público variado correspondia um *corpus*, proveniente de várias tradições culturais, não menos diversificado conteudística e estruturalmente, unificado apenas na constituição material dos suportes. Os tradutores e os editores desta literatura esco-lhiam as obras que forneciam mais garantias de rápido escoamento, como acontecia com as versões já popularizadas por editores europeus. Traduzido para português a partir de folhetos franceses, que constituíam já adaptações dirigidas a um público não culto (ou menos culto), *João de Calais* é um exemplo paradigmático dessa atitude editorial. As aventuras de João de Calais foram escritas originalmente por Mme. Angélique de Gomés como parte de *Les Journées Amusants*, um encadeamento de narrativas sucessivas, relatadas numa reunião feminina. Editada em livro em 1732, a história foi poucos anos depois modificada para publicação em livros populares, ainda em França. Em Portugal, sucederam-se até ao século XX as edições e adaptações, desde que se publicou, em 1814, em Lisboa, aquela que pensamos ser a primeira edição portuguesa, intitulada *História de João de Calais*. A maioria das edições novecentistas, incluindo a mais recente com que deparámos –*História do Célebre Navegador João de Calais* (1967)– comporta um epíteto –«célebre navegador»– aspecto, entre muitos outros de grande interesse, que um necessário estudo da retórica dos títulos da literatura de cordel poderá explicar.

Paratextos com funções diversas, os títulos, cuja análise minuciosa não podemos, por agora, empreender, são formulados de modo relativamente complexo e ponderado. Breves ou consideravelmente longos, quase sempre coadjuvados por uma gravura na página do título, desempenham uma função informativa pura, expressiva, ao traduzirem a atitude do narrador; apelativa, já que visam influenciar o leitor ou ouvinte; e fática, porquanto procuram e exploram a atenção do destinatário. Informar e seduzir um público potencial não significa desvendar todo os segredos depositados no texto. O título curto caracteriza-se quase sempre por uma simples identificação do protagonista –*História de João de Calais* ou *João Soldado*– cuja celebridade não exige longas explicações prévias, dispensáveis, aliás, nestes exemplos, pelos sugestivos atributos «de Calais» e «Soldado». Sobretudo no teatro de cordel e, em particular, no entremez, um dos

subgéneros dramáticos mais cultivados[38], o título longo desvenda e oculta, para além de anunciar o cómico –um dos principais recursos desta tipologia– a desenvolver na obra: *Novo, e Graciozo Entremez Intitulado A Grande Desordem, que tiverão as pixeiras com as frialeiras, sobre quaes bailarião melhor nas danças, e o despique, que por ellas tomárão dois marujos* (1793). Os heróis ou anti-heróis aparecem muitas vezes dese-nhados antecipadamente nos seus traços essenciais, para o que se recorre à adjectivação e à substantivação sugestivas, com vista à revelação prévia do seu estatuto social e dos seus vícios ou qualidades morais e religiosas: *Historia Verdadeira da Princeza Magalona, Filha del Rey de Napoles, e do Nobre, e Valeroso Cavalheiro Pierres, Pedro de Provença, e dos muitos trabalhos, e adversidades, que passarão, tendo sempre constantes na fé, e virtudes, e como depois reinarão, e acabarão a sua vida virtuosamente no serviço de Deos* (1767). Nos textos que se destinam prioritariamente a comover o leitor, a hipérbole é o procedimento estilístico mais operativo: *Historia Verdadeira de um Acontecimento o Mais Horroroso e o Mais Abominável que Tem Aparecido no Mundo, Sim, foi uma filha chamada Maria José que matou, degolou e esquartejou sua propria mãe Matilde do Rosario da Luz* (1852).

38. O entremez (ou acto único, como também já se lhe tem chamado) consistia quase sempre numa peça curta que explorava, por vezes com acuidade cómico-satírica de recorte moral mais ou menos sincero, os multiformes flagrantes da vida real, conferindo-lhes um teor abertamente burlesco, através da linguagem utilizada, das situações expostas e das personagens apresentadas. Também muitas vezes, essa marcas ficavam logo evidentes a partir de títulos como *Gracioso Entremez Intitulado A Vaidade Castigada* ou *Novo, e Divertido Entremez Intitulado A Astúcia das Criadas para o Casamento das Amas*. Apesar da quebra sofrida após a catástrofe de 1755, estas obras foram produzidas em grande número ao longo de todo o século XVIII, sobretudo a partir de 1770, persistindo mesmo para além do esmorecimento do teatro lírico ocorrido na corte, a partir de 1792. O fidalgo bronco ou aprendiz, os poetastros ociosos, as velhas casamenteiras, os médicos, os boticários, os curandeiros, as damas falsamente devotas, os velhos amantes serôdios, os avarentos, os peraltas e vários outros grupos comparecem, nos entremezes e nas comédias, com os seus traços picarescos, os seus defeitos de corpo e de alma, as suas superstições, as suas crendices, o seu casticismo. Era nos entremezes, dirigidos a um público de gosto menos apurado e de riso mais fácil, que os legados temáticos de Gil Vicente ou de Francisco Manuel de Melo mais se faziam sentir. Assentes em diálogos obscenos e com tramas cujo eco se encontra no engano do *Fidalgo Aprendiz* de Francisco Manuel de Melo, surgem inúmeras peças em que o fidalgo pelintra de Quinhentos ou Seiscentos se metamorfoseia em peralta presunçoso e vão. Títulos como *Entremez Intitulado O Velho Peralta* ou *Novo Entremez Intitulado O Castigo Bem Merecido à Peraltice Vaidosa* são bem elucidativos da tendência para a sátira e para o cómico que atingia uma das classes que mais ataques impiedosos suscitavam.

A diversidade a que aludíamos não impede que os textos de maior aceitação apresentem padrões narrativos muito semelhantes e múltiplas iso-ssemias, responsáveis por uma certa uniformização dessa produção, que assim responde às aspirações e às habilitações linguístico-literárias dos receptores. O estudo *Estruturação e Isossemias da História de João de Calais*, de Francisca Neuma Fechine Borges, evidencia de forma notável a tendência esquemática e reiterativa de uma literatura que se caracteriza pela variação na repetição[39]. Tendo como eixo temático uma clássica relação amorosa homem/mulher, conectada com uma estimulante aventura marítima (a que não falta um naufrágio) e com ocorrências de pirataria e de escravatura, a *História de João de Calais* privilegia vários temas, subtemas ou motivos, encadeados de modo sólido, coerente, sem interferências que travem o rápido e predeterminado curso dos acontecimentos. Exemplar pelo que fornece de análise simbólica, é um texto que só aparentemente se revela simples. A fascinação vem de um herói mítico, justiceiro e apaixonado, o qual, não impunemente, tem como nome João, sedutor desde logo pelo enraizamento profundo na cultura cristã, que tem santos com este nome, em especial um afamado santo popular; sedutor ainda porque alusivo ao homem comum, representado por outros heróis da literatura de cordel como João Soldado ou João Grilo, que também lembram ao leitor que viver é solucionar problemas; e que a sobrevivência implica duras provas, a que podem corresponder recompensas (riqueza, repouso, paz, prazer), se o candidato a herói (qualquer homem) –com argumentos válidos, honestos, mesmo que tenha de ter facetas, moderadas, de anti-herói– souber usar de sagacidade para combater o excesso, o vício, o mal. A medida sociológica do herói é notória tanto no seu desempenho guerreiro como na sua resignação, quando isolado na ilha, na sua bondade, ao enterrar um morto depois de pagar as suas dívidas (o que se consubstancia, conforme releva Câmara Cascudo em *Cinco Livros do Povo*, no motivo do «morto agradecido», antiquíssimo na cultura ocidental e não só), e na sua tenacidade na libertação da amada (motivo, ainda segundo Cascudo, da «esposa resgatada»). João de Calais –o qualificativo remete

39. *Cf*. também, da mesma autora, «Estória de João de Calais: oralité et réécriture dans la littérature de colportage», in AA. VV., *Littérature Orale Traditionnelle Populaire. Actes du Colloque*, Paris, 20-22 nov. 1986, Paris: Fondation Calouste Gulbenkian & Centre Culturel Portugais, 1987, págs. 385-389. Trabalhos desta natureza mostram como são comuns, muito particularmente nos folhetos brasileiros, as relações derivativas hipertextuais –de continuação séria ou paródica (esta menos vulgar), ampliação, recriação, transformação, imitação– construtoras de uma tradição cultural polifonicamente palimpséstica.

para um lugar longínquo, exótico, misterioso– é portanto um herói intrépido e virtuoso, antigo e moderno: é, como com razão observa Arnaldo Saraiva, «um descendente de Ulisses e de Eneias»[40]; o modelo, ainda, na interpretação oportuna de Francisca Neuma Fechine Borges, de personagem bíblica e de cavaleiro medieval, honesto, honrado, apaixonado, que resgata prisioneiros e protege as mulheres; e também herói do Renascimento, ousado marinheiro, viajante experiente. É ainda Arnaldo Saraiva quem o recorda, a sedução vem igualmente do tema ou motivo da ilha, numa época –data de 1783 a primeira versão (e adaptação, anónima) portuguesa conhecida do texto francês, publicado pela primeira vez, já aqui se disse, na capital francesa, em 1722– em que as histórias em ilhas, povoadas ou não, como *Robinson Crusoe* (1719) e *L'Ile des Esclaves* (1725), arrebatavam sobremaneira os leitores; como vem do recurso ao enigmático, ao maravilhoso, à expectativa, elementos comuns nas histórias que visam prender a atenção do leitor; ou como vem das semelhanças com o mito de Édipo, porquanto se pressupõe a má relação de João de Calais com o pai e a boa relação de Constança com o rei de Palermo.

O leitor aprova, pois, uma margem relativa de novidade, mas não prescinde de sucessivos sinais de reconhecimento. Nem os autores nem os editores procuram inovar verdadeiramente, preferindo uma estratégia de renovação sugerida, como forma de satisfazer os desideratos de um público em busca do novo no familiar ou no reconhecível, da moral no crime, do equilíbrio psicossocial na correcção ou na compreensão do sórdido ou do inusitado; um público que exprime preferências mais do que gostos genuínos, já que apenas pode operar as suas escolhas no interior de um sistema dado, no sentido literal da expressão. Títulos que incluem sintagmas como «verdadeira história», «história verdadeira» ou, por vezes, «novo entremez», para excitar a curiosidade apresentando o relato como único e extraordinário, denunciam de imediato a reutilização de temas, motivos e estruturas, processo que reflecte a dialéctica entre a acção individual e social e a sobredeterminação histórico-social.

A questão autoral remete de igual modo para a imprecisão do postulado que supõe o paralelo entre literatura de cordel/literatura consumida e produzida pelos estratos ditos populares. Entre os autores setecentistas, a par de criadores representantes do «povo» (na acepção sociológica já explicitada no início deste trabalho), constam nomes de advogados,

40. *Cf.* Arnaldo Saraiva, «João de Calais no cordel de Portugal e do Brasil», in AA. VV., *Livro de Actas do Congresso Cultura Popular da Galiza e Norte de Portugal*, s.l.: Delegação Regional da Cultura do Norte, 2002, pág. 113.

professores, médicos, padres, militares e actores, os quais terão contribuído para maior renome dessa literatura teatral[41], para além das traduções, plagiatos e adaptações[42] de diversas línguas, incluindo, como dissemos, autores eruditos de projecção transnacional. A esta certeza acresce a questão das espécies apresentadas anónimas ou sob pseudónimo (não raramente anagramático, críptico, numa obscura e longa cadeia de iniciais, pontos e reticências), o que pode levar-nos a formular hipóteses quanto às razões –receio de desprestígio literário, fuga à censura, etc.– conducentes a essa ocultação ou dissimulação da identidade dos autores das obras de cordel. Camilo Castelo Branco, por exemplo, em 1848, na altura pouco mais do que um desconhecido, a pretexto de um violento matricídio que indignou e impressionou a cidade de Lisboa, publicou no Porto um curioso folheto, que não assinou, cuja primeira edição[43] contava com este título: *Maria, Não Me Mates Que Sou Tua Mãe! Meditação sobre o espantoso crime acontecido em Lisboa; uma filha que mata e despedaça sua mãe. Mandado imprimir por um mendigo, que foi lançado fora do convento, e anda pedindo esmola pelas portas. Offerecido aos paes de familias e áqueles que acreditam em Deus*[44]. É de admitir que na origem do folheto anónimo, ligado intertextualmente à literatura de cordel, e escrito na linguagem irrequieta e apaixonada que viria a distinguir e a celebrizar este novelista, esteja a procura de lucro imediato, vicissitude que, como é sabido, sempre acompanhou o seu atribulado percurso biográfico. Francisco Luís Ameno, para referirmos apenas um nome, literato, tipógrafo e livreiro que conseguiu um privilégio estabelecido por D. João V para a impressão do teatro de O Judeu, ficou também conhecido pelos pseudónimos de Fernando Lucas Alvim, Lucas Moniz Cerafino e D. Leonor Tomásia de Sousa e Silva.

41. *Cf.* A. F. de Sampaio, *Teatro de Cordel*, pág. 11.

42. Grande parte destas obras, com efeito, não eram simplesmente traduzidas, mas antes submetidas a interessantes processos de adaptação, com diferentes graus de profundidade consoante a formação estética e as intenções ideológicas ou moralizadoras dos adaptadores. Nas comédias de Goldoni, por exemplo, verificava-se a mudança dos nomes das personagens, a transferência da acção de Veneza para Lisboa, a supressão ou ampliação de certas cenas. Se a adaptação não fosse exequível, o tradutor desculpabilizava-se junto dos leitores, advogando motivos como este: «A Cena se representa em Veneza, porque a liberdade das máscaras só corresponde bem naquele país, e não em qualquer outro» (in *Comedia Nova Intitulada A Viuva Sagaz, ou Astuta, ou as Quatro Naçoens*, composta pelo Doutor Carlos Goldoni e traduzida segundo o gosto do Theatro Portuguez, s/d.).

43. A edição mais recente surgiu nos *Cadernos «&* etc.*»*, em Lisboa, 1979.

44. *Cf.* Fernando de Castro Pires de Lima, «Literatura de cordel», in AA. VV., *A Arte Popular em Portugal, Ilhas Adjacentes e Ultramar*, Lisboa: Editorial Verbo, 1970, II, pág. 276.

No que respeita à propagação geográfica, perante a escassez de testemunhos, não são menores as dificuldades colocadas à averiguação dos impressos de grande difusão, na prática dos seus espaços privilegiados de circulação urbana ou rural. Mesmo admitindo a valoração inequívoca de que beneficiou o espaço lisboeta, por questões óbvias, não é descabido intuir uma maior permeabilidade entre as várias áreas culturais do que a sugerida por Teófilo Braga, numa rede topográfica que ultrapassaria largamente os limites da cidade de Lisboa ou de outros espaços citadinos, os seus bairros, as suas ruas, as suas esquinas, e, mesmo, do próprio país. É precisamente nesse sentido, de resto, que apontam as informações veiculadas nos frontispícios dos folhetos, segundo as quais podemos afirmar, por exemplo, que o gosto pelo teatro não era específico de Lisboa, estendendo-se também à província, tanto no plano da produção como no da recepção. Em finais do século XVI e inícios do século XVII, na sequência da unidade política erigida por Filipe II e das estratégias de concorrência de impressores e de livreiros, por vezes fraudulentas[45], institui-se «um circuito que percorre várias cidades da Península Ibérica e que se caracteriza por uma enorme rapidez, sendo vários os casos conhecidos de relações –de sentenças, de monstros, de batalhas impressas no mesmo ano, sucessivamente em Lisboa, Barcelona, Madrid, Sevilha, Valladolid, Salamanca, etc.»[46]. Vários testemunhos, escritos e orais, ao longo dos séculos, mas com maior intensidade à medida que os meios de comunicação progridem, comprovam a passagem cíclica destes agentes por locais recônditos e quase inacessíveis.

Na década de 80, um pouco por todo o país e com relativa facilidade, ainda era possível encontrar folhetos e folhas volantes com, principalmente, cartas de namoro, fados, histórias populares ou já tradicionais diversas e poemas narrativos de incidência mais noticiosa[47], na linha das

45. Essa prática está bem confirmada pelos inúmeros folhetos clandestinos, que diferem dos textos submetidos à Censura pela ousadia da linguagem, pela diminuição ou mesmo inexistência de preocupações pedagógicas, ou pelo maior realismo no tratamento de alguns temas como o do casamento (*cf.* Mª. José Moutinho Santos, «O casamento na sociedade tradicional: algumas imagens da literatura de cordel», in *Revista da Faculdade de Letras-História,* Porto: Faculdade de Letras, 5 (1988), págs. 211-244.

46. D. R. Curto, «Dos livros populares», pág. 140.

47. Na contracapa e, às vezes, igualmente na última página, onde também se publicita, numa prática que não é rara, o nome da casa comercial portuense que editava folhetos, dividida em «Armazém de Malhas e Miudezas-Quinquilharia e Papelaria», a versão mais completa do «Catálogo das Edições do Bazar Feniano» regista exactamente sessenta e um títulos, todos em verso, de que relevamos estes: *Jardim Infernal*, *Malícia das Mulheres*,

cantigas narrativas que tanto sucesso conheceram em Portugal, vendidos e cantados por cegos, partilhando o mesmo espaço com canções de grande voga (de Marco Paulo e das Doce, por exemplo) e com anúncios a livros de poetas consagrados (como David Mourão-Ferreira). Mesmo perante a falta de estudos e de dados exactos sobre a evolução dos hábitos dos consumidores desta literatura, é incontroverso que em Portugal decresceu ou desapareceu o seu consumo, com a excepção de alguns almanaques, como o *Borda d'Água* e o *Seringador*, sobreviventes porque baratos, formativos, úteis. Apesar dessa evidência, um percurso rápido por alguns alfarrabistas de Lisboa e do Porto permite-nos chegar a uma conclusão interessante: a literatura de cordel «continua a ter um público certo e fiel, formado, sobretudo, por pessoas da classe média, da faixa etária dos 70 anos, e por coleccionadores»[48]. Não é difícil encontrar ainda hoje, na cidade como no campo, pessoas que, directa ou indirectamente, recordam essa experiência. Algumas guardam na memória um ou vários textos de cordel, aprendidos a partir do suporte material ou de declamações feitas por alguém alfabetizado, procedimento que, sabe-se bem, era muito corrente no nosso país.

Na parte especificamente gráfica do folheto, a relação entre o título e a gravura que comummente o acompanha presta-se a considerações que podem ajudar a compreender melhor este produto cultural. A abordagem de documentos iconográficos com as características patenteadas nos folhetos de cordel não pode circunscrever-se a descrições estritas de natureza estética, que poderão pender para a normatividade, o impressionismo, se o avaliador não possuir uma sólida formação artística; como não pode limitar-se ao valor ideológico dos objectos em observação. O discurso a adoptar deve, antes, reger-se por linhas interpretativas e descritivas, tanto quanto possível neutras, para se viabilizar uma análise conjunta e articulada de textos e ilustrações. Confrontando, a partir da obra *Histoire des Livres Populaires ou de la Littérature de Colportage*, de Charles Nisard, as gravuras dos folhetos e livros populares portugueses com as dos folhetos franceses, Fernando de Castro Pires de Lima formula esta apreciação censória e

---

Barba Azul, *Menino Deus*, *Gata Borralheira*, *João Ninguém*, *Fada do Ribeiro Azul*, *Mercedes e Dois Amigos*, *Mariquinhas Padeira*, *Princesa Clotilde, Dois Compadres*, *Barnabé Pisa Mancinho*, *Bertoldinho*, *João das Moças*, *Feiticeiro de Bronze*, *Adão e Eva*, *Galego que Trocou a Mulher por uma Porca*, *Joana d'Arc*, *Pudim Maravilhoso, Romance duma Infeliz*, *Príncipe com Orelhas de Burro*, *João Soldado*, *Rosa do Adro*, *António Nabiça*, *Carlos Magno*, *Imperatriz Porcina*, *Donzela Teodora*, *Conde Redondo*, *João Brandão* e *Pedro Cem*.

48. P. T. de Carvalho, «Literatura de cordel… ou 'estórias para enfeitar a vida'», pág. 42.

impressionista: «Ao percorrê-la, parece-nos que muitas das suas gravuras, todas elas o avesso de obras-primas, se impõem, todavia, por uma deliciosa ingenuidade, numa perfeita adaptação ao texto e àquele espírito, simultaneamente infantil e profundo, que impregna sempre estas manifestações populares». O mesmo Pires de Lima acaba por matizar o seu pensamento com a posição –idêntica mas mais detractiva– de Teófilo Braga, para quem «as gravuras são deploráveis e não passam de atentados contra a estética». Numa atitude mais cautelosa, afirma logo a seguir: «Ora, quando se trata de estética, cada cabeça, cada sentença, julgamos preferível confiar o assunto à sensibilidade de quem nos lê e de todos quantos, porventura, sejam detentores de colecções que, por mais abundantes e variadas, permitam um juízo mais favorável»[49].

O papel da ilustração não se resume à clarificação da mensagem. Como assinala Luís Camargo em *A Ilustração do Livro Infantil*, as suas funções classificam-se em descritiva, narrativa, estética ou lúdica, ética e simbólica. A imagem atrai o olhar do consumidor e ao mesmo tempo conduz à identificação imediata do tema central do texto –história amorosa, santos, lutas, crimes– por influência dos símbolos radicados no colectivo: casais abraçados, personagens armadas, ambientes eufóricos, disfóricos ou castos, etc. No cordel português, predomina a representação de uma personagem ou de uma cena únicas, sendo muito raros os conjuntos evocativos, em bloco no mesmo espaço, dos factos mais proeminentes do relato.

A capa ou a primeira página, que desempenha muitas vezes a função de cobertura, anunciam um relato de acções em termos muito marcados pela apoteose do protagonista ou pela repulsa suscitada por eventos, figuras humanas ou seres extraordinários como estranhos monstros. Se o seu objectivo fundamental –publicitário, comercial– é actuar cognitiva e emocionalmente sobre o leitor ou o comprador potencial, torna-se evidente que tipógrafos e editores-impressores pretendem atingir com as suas gravuras um significativo impacto visual junto do público; impacto que deve ser reforçado pelos vendedores através do anúncio sonoro dos títulos, susceptível de desencadear nos eventuais clientes uma recepção auditiva e afectiva muito positiva. Apesar dos discursos necessariamente disseme-lhantes, o título e a gravura interagem quase sempre de forma ajustada, convergindo numa mesma estratégia: a redução da mensagem ao essencial. Ao descrever e ao desenhar ideias, a imagem pode ser lida, mesmo por compradores analfabetos. Porque é o primeiro signo a ser visto, ela não

49. *Cf.* F. de Castro Pires de Lima, «Literatura de cordel», in *A Arte Popular em Portugal*, pág. 262.

pode deixar de revelar ou de sugerir as principais linhas do texto. Por isso é que os traços gerais da ilustração da *História de João de Calais* consistem, de edição para edição, num navio do qual se avista terra, com o herói à proa. Aproximando-se do retrato, ilustrações como esta, por limitações técnicas ou por imperícia dos desenhadores ou dos ilustradores, não podem eximir-se de um perfil relativamente estático ou fantasmático. Esta alegada restrição acaba por ter um lado producente, já que se exige do leitor um maior investimento imaginativo, vector de grande relevo quando se trata de produtos estético-culturais. Estas imagens, que parecem simbólica e esteticamente pobres, se consideradas isoladamente, ostentam, afinal, um papel não despiciendo, quando as consideramos dentro de uma série ou por relação a um texto. Não assistimos à acção ou às acções heróicas de João de Calais, mas vemo-lo numa posição de protagonismo, pronto a partir para o desconhecido ou a continuar a sua viagem espacial e temporal, que pode ser vista como uma peregrinação mental e moral. Na literatura popular tradicional, a partida do herói, muitas vezes uma decisão voluntária, significa conquistar a glória, a ascensão social, o saber, o amor, partir em demanda de si próprio e da resolução dos seus medos. No século XX, com a evolução da tecnologia tipográfica, a ilustração da capa da *História do Célebre Navegador João de Calais* já apresenta traços mais firmes, muito afastados dos esboços rudes das edições anteriores, pelo que se torna possível privilegiar uma cena de luta entre o herói e quatro piratas. O navio, o mar e a proximidade de terra são motivos que permanecem, porque imprescindíveis para a unidade da história.

No folheto de cordel, de facto, imagem e palavra perfazem um conjunto coeso, uma unidade poética em que confluem interactivamente relações e propósitos de árdua determinação e distinção, de tipo estético, ético, cultural, ideológico, psicanalítico, etc. Para, sem prejuízos que obstruam uma apreciação científica, pelo menos nos acercarmos dos problemas envolvidos no universo icónico de cordel, há que entender que o desenvolvimento natural e progressivo da sofisticação das tecnologias implicadas neste objecto tipográfico não é impreterivelmente acompanhado de um movimento proporcional do gosto do público. A ser assim, a xilogravura e a zincogravura teriam acabado por desaparecer, superadas pela fotografia e pelos estereótipos cinematográficos. Ora, não precisamos de uma fenomenologia muito apurada do processo da leitura para assentarmos que, se as ilustrações xilográfica e zincográfica se mantiveram, porventura suplantando em número a gravura fotográfica, isso significa que elas se consagram, regra geral, a interpretações estético-simbólicas mais intensas do que as propiciadas pela imagem captada segundo processos

mecânicos. Dessa especial linguagem icónica, que se autonomiza como peculiar meio e produto de expressão artística, decorre aliás, muitas vezes, a decisão da compra do folheto, mesmo sem qualquer conhecimento do seu conteúdo ou sem a descodificação do título. Auxiliada por instrumentos de áreas como a antropologia, a semiótica, a estética ou a psicologia, uma sociologia dos públicos da literatura de cordel –que nunca se praticou em Portugal, havendo contudo ainda algum tempo para investigações, se bem que não mais do que parcelares, junto dos últimos consumidores de um produto que se concentra, na actualidade, no que diz respeito ao cordel mais típico, apenas praticamente no almanaque– poderia explicar com profundidade o sucesso da xilogravura. Um postulado fundamental desse desejado estudo dos públicos e das modalidades de recepção do cordel deveria ser a assunção de que o imaginário «popular» convive, nesta textualidade icónica, com o seu próprio mundo, com os seus próprios níveis de sentido, indissolúveis dos estabilizadores da cultura a que hoje se chama «folk». Verifica-se aí uma estetização mais dinâmica do que a estetização imposta pela indústria cultural, uma maior capacidade para representar activos simbólicos –ideais de beleza, paradigmas de comportamento, entidades religiosas e sobrenaturais, seres mitológicos e fantásticos, etc.– que nenhuma câmara fotográfica pode captar com tanto poder de ilusão referencial e, simultaneamente, de abertura a novas leituras. A introdução, muito em particular nas folhas volantes e nos folhetos de tema sentimental, de fotografias de, sobretudo, modelos femininos é já um índice seguro da poderosa influência do império da imagem massificada sobre uma literatura que, a partir do século XIX, se confunde cada vez mais com a produção da, também numa denominação cómoda e dúbia, literatura de massa. Assumimos aqui o termo «popular» numa acepção ampla, de transversalidade às diversas classes sociais, ou não fosse hoje a gravura do folheto, por exemplo, valorizada por um público muito vasto, erudito e não erudito, escolar e não escolar, divulgada na Internet ou em exposições. Isto de resto como com frequência aconteceu ao longo da história do folheto, objecto de leitura/audição absorvido por um público leitor/auditor, digamos, bicultural, com trânsito entre o popular e o culto ou semiculto.

Mau grado os avanços registados nas últimas décadas, está ainda por fazer uma reflexão de conjunto sobre a literatura de cordel portuguesa, suas modalidades poéticas, materiais e tecnológicas, sua pragmática, seus produtores, seus distribuidores e seus destinatários. Um estudo dessa natureza, fecundado por uma óptica transdisciplinar, traria com certeza dados surpreendentes para o esclarecimento de várias zonas sombrias ou into-

cadas da nossa teoria literária ou textual, bem como do comportamento social e da mentalidade portuguesas. Os resultados permitiriam revelar ideias substancialmente diferentes das que até hoje têm vigorado sobre o assunto. Para que as investigações sobre este vasto território textual possam avançar de modo empírico e, tanto quanto possível, clínico, interessa estabelecer critérios taxionómicos rigorosos que proporcionem a construção de um *corpus* ou de um catálogo claramente definido. Face à diversidade dos documentos, a constituição de um modelo, que se pretende relacional e dinâmico, dificilmente resistirá a futuras investigações. João David Pinto-Correia fornece-nos uma interessante classificação por espécies de mensagens, incontornável pela sua funcionalidade para qualquer investigador da controversa e problemática literatura de cordel. A sua taxinomia, flexível, pragmática e de espectro alargado, sem descuidar a possibilidade de interpor subcategorias, tem a vantagem de abrir espaço para a inclusão de qualquer texto da literatura de cordel, independentemente do formato do suporte, das formas do conteúdo e das formas da expressão[50]. O primeiro dos quatro grupos indicados por este investigador abrange a produção informativo-didáctica, em que sobressaem os «almanaques ou folhinhas, através dos quais a comunidade popular-rural procurava e ainda hoje procura informações práticas sobre fases da lua, marés, feiras, épocas de sementeiras, etc., além de algumas curiosidades (provérbios, anedotas), ou ainda os 'livros dos sonhos', os 'oráculos', ou mesmo o ainda hoje acessível *Verdadeiro Livro de Benzeduras*, etc.». O segundo é composto pelas mensagens líricas, veiculadas sobretudo em quadras e décimas, que tanto podem ser «de natureza moralista ou pseudo-moralista (a *Maldade das Mulheres*, por exemplo) ou as inúmeras 'confissões' e 'catecismos', ou recolhas de 'fados', como também crítico-parodística (algumas das confissões, histórias em quadras, como a *História de um Galego que Trocou a Mulher por uma Vaca*)». A terceira grande rubrica comporta os «textos imaginário-narrativos»: as «histórias» transmitidas pelos «cinco livros do povo» (para utilizarmos a expressão de Luís da Câmara Cascudo), como as já referidas *História da Imperatriz Porcina* ou *História de João de Calais*; e os textos de temática diversa, que João David Pinto-Correia organiza em «aventuras e viagens», «malvadez do diabo […] ou de Judas», «aparições de monstros», «aproveitamentos de catástrofes […] ou de crimes», «vidas de personagens históricas», «de santos», «de salteadores», «condensações de carácter filosófico» e «registos de pequenos incidentes ao jeito barroco, com intenções

50. *Cf.* João David Pinto-Correia, *Os Romances Carolíngios da Tradição Oral Portuguesa*, Lisboa: INIC, 1993, I, págs. 157-161.

críticas, jocoso-parodísticas». O último conjunto, posicionado na transição entre a insatisfatoriamente designada literatura popular e a literatura institucionalizada, aquele que, nalguns dos seus aspectos, coloca problemas de classificação talvez insolúveis, é constituído pelo «teatro de cordel»[51].

Percebe-se assim como a literatura de cordel –forma cultural híbrida e intrincada que resiste às interpretações fáceis que a vêem como um género rígido e substantivo, simples literatura de evasão ou literatura de rua– assume um importante papel na codificação memorial das aquisições comunitárias, uma função conjuntamente literária e identitária, não obstante as hesitações e indefinições de diverso tipo que lhe são características. Cada folha, folhinha, folheto ou livrinho de cordel permite, em última instância, descobrir a vivência popular (no seu sentido mais amplo) e o discurso que transporta essa outra visão ou teoria social do mundo. Situada sempre «à margem» ou «na margem» do *corpus* literário institucionalizado, a literatura de cordel ocupava, na verdade, um lugar bem central, radicada no património comum e no imaginário colectivo, permanecendo ainda hoje como terreno fértil a descobrir na sua riqueza, variedade e complexidade.

51. J. D. Pinto-Correia, *Os Romances Carolíngios da Tradição Oral Portuguesa*, págs. 159-161.