

Escritores-illustradores de folhetos de cordel: processos de criação popular

Doutor. Everardo Ramos¹ (Université Paris X – Nanterre)

Resumo: *No universo da literatura popular, é comum encontrar poetas que são, ao mesmo tempo, ilustradores de folhetos de cordel. A razão desse fenômeno, que se multiplica na segunda metade do século XX, é principalmente de ordem econômica: um escritor se torna xilógrafo da noite para o dia, sem nenhuma experiência no campo das artes visuais, para criar as ilustrações de seus folhetos, evitando assim os gastos com encomendas. Uma análise comparativa revela, no entanto, que esses artistas “polivalentes” seguem praticamente os mesmos princípios de criação para os textos e as imagens, reproduzindo fórmulas narrativas e iconográficas já consagradas pelo público, num processo de apropriação coletiva e transformação pessoal característico da produção oral. Da harmonia entre textualidade, visualidade e oralidade surge, então, a força expressiva do impresso popular.*

Palavras-chave: literatura de cordel, folheto de cordel, ilustração, cultura popular

Introdução

No Brasil, a literatura popular escrita surge na primeira metade do século XIX, com a publicação, pela Imprensa Régia do Rio de Janeiro, de obras portuguesas. Em seguida começa a produção especificamente brasileira, como atesta um folheto impresso no Recife, em 1865, cujo texto apresenta alusões à realidade local da época. No entanto, é somente no início do século XX que esta produção começa a se desenvolver de maneira mais importante, graças aos poetas Leandro Gomes de Barros (1865-1918) e Francisco das Chagas Baptista (1882-1930), que publicam regularmente no Recife e na Parahyba (antigo nome da atual João Pessoa), lançando as bases de um sistema literário e editorial de grande sucesso².

Este sistema se consolida entre as décadas de 1930 e 1950, com a criação, por outros poetas, de grandes editoras especializadas na publicação de folhetos de cordel, em diferentes cidades do Nordeste. No Recife, principal centro econômico e cultural da região, se destacam as editoras de João Martins de Athayde (1880-1859) e João José da Silva (1922-1997), a deste último sendo denominada “Luzeiro do Norte”. Em Juazeiro do Norte, no Ceará, cidade do Padre Cícero e capital da religiosidade popular nordestina, José Bernardo da Silva reina com sua famosa “Tipografia São Francisco”. Enfim, em Campina Grande, na Paraíba, grande centro comercial ligando o sertão ao litoral, funciona a célebre editora de Manoel Camilo dos Santos, denominada sucessivamente “Estrela da Poesia” e “Voz da Poesia Nordestina”.

Para os fins desse estudo, é importante chamar a atenção para o fato de que, até a década de 1950, as funções de escritor e ilustrador são exercidas por pessoas distintas. De fato, se os poetas podem ser ao mesmo tempo editores, publicando seus textos e os de diversos colegas, eles recorrem sempre a outros profissionais para obter as imagens destinadas às capas dos folhetos. Assim, Leandro Gomes de Barros encomenda obras a Silvério, João Martins de Athayde é cliente assíduo de João Avelino da Costa e José Bernardo da Silva trabalha com vários ilustradores. A grande excessão fica por conta de Manoel Camilo dos Santos, que além de poeta, editor e gráfico, chega também a criar imagens para seus folhetos, encomendando outras a diferentes profissionais³.

A partir dos anos 1960, no entanto, ocorrem importantes mudanças no universo da edição popular. Por um lado, a publicação de folhetos no Nordeste declina progressivamente, por razões que afetam toda a sociedade brasileira: a inflação galopante aumenta os gastos dos editores e diminui o poder de compra dos leitores, e a modernização cada vez maior do país relega as manifestações tradicionais – dentre as quais, a literatura de cordel – a um plano secundário. Nesse contexto, os poetas acabam sendo obrigados a fechar suas editoras – João José da Silva em 1964, Manoel Camilo dos Santos um ano mais tarde – ou a reduzir drasticamente sua produção, como faz José Bernardo da Silva, vendendo parte de seus equipamentos em 1959.

Por outro lado, intelectuais, pesquisadores e instituições culturais passam a se interessar pela literatura de cordel, promovendo uma série de ações para divulgá-la e protegê-la: estudos, constituição de coleções, exposições, encomenda e publicação de novos títulos, reedição de títulos antigos e criação de prêmios. Essa interferência da cultura “oficial” tem consequências diretas sobre a produção de folhetos, sobretudo no que diz respeito às ilustrações. De fato, é nessa época que se generaliza a idéia – criada pelos intelectuais – de que a xilogravura com imagem *naïve* é o tipo de ilustração mais autêntico, o que provoca o desaparecimento das zincogravuras com desenhos elaborados e fotografias, justamente as preferidas dos leitores tradicionais.

A junção desses fatores – a crise na edição popular e a interferência da cultura oficial – provoca, então, uma mudança no perfil dos profissionais que trabalham com o cordel. Se, antes, um folheto era fruto do trabalho de diferentes pessoas (escritores, ilustradores, editores, gráficos), a partir dos anos 1960, ele começa a ser criado por uma só pessoa, que exerce todas as funções para diminuir ao máximo os custos de produção e garantir o baixo preço do impresso. Por outro lado, dentro do contexto de valorização da gravura popular, os poetas são estimulados a investirem na atividade de xilógrafo, criando as imagens estilizadas que os intelectuais e as instituições culturais tanto apreciam.

Surge então uma geração de profissionais “polivalentes”, que se destacam por sua obra como escritores e ilustradores, mas também como editores e, em alguns casos, gráficos.

Na Bahia, Minelvino Francisco Silva (1926-1999) escreve e ilustra seus folhetos, imprimindo-os no prelo que instala em sua residência. José Costa Leite (1927-), da Paraíba, começa a trabalhar cortando cana de açúcar, antes de vender folhetos nas feiras e de se tornar, ele próprio, escritor e xilógrafo. Em Pernambuco, Antônio João de Barros, o J. Barros (1937-), começa a escrever e ilustrar folhetos depois de ter sido vendedor de amendoim, palhaço, barbeiro, maceneiro e repentista. Sempre em Pernambuco, José Soares da Silva, o Dila (1937-), e José Francisco Borges, o J. Borges (1935-), também escrevem, ilustram e imprimem seus próprios folhetos, tendo o segundo trabalho anteriormente como operário, marceneiro, carpinteiro, pedreiro, pintor e vendedor de folhetos⁴.

Todos são, portanto, de origem humilde, com pouca ou nenhuma instrução. Algumas vezes, inclusive, é graças ao folheto que conseguem alfabetizar-se, como afirma José Costa Leite: “Eu nunca fui nem na escola, aprender nada. A minha instrução é menor do que a primária. A primária ainda tem a casa do ABC, isso e aquilo... Eu nada disso aprendi. Eu aprendi lendo folheto. Lendo folheto, soletrando”⁵.

Dominando a leitura, conhecendo e admirando os textos da literatura de cordel, esses homens simples vão, então, aos poucos, se relevando poetas, até criar coragem para pôr no papel seus próprios versos. Quanto às ilustrações, elas vêm depois, pela necessidade, como dissemos, de não ter gastos com encomendas. Mas aqui, também, eles começam a trabalhar a partir de modelos: para fazer sua primeira xilogravura, José Costa Leite observou cuidadosamente uma matriz de madeira gravada, enquanto que uma matriz do próprio Costa Leite serve de protótipo, mais tarde, para a primeira gravura de J. Barros. Do mesmo modo, J. Borges se inspira numa matriz de Dila para fazer sua primeira xilogravura.

Vê-se, portanto, que no universo da criação popular, o autodidatismo não exclui a aquisição de um saber, de maneira empírica, a partir da observação de obras anteriores.

1. Apropriação coletiva de modelos

A utilização de modelos não interfere, porém, somente no aprendizado das profissões de escritor ou xilógrafo: ela também determina a forma que é dada aos folhetos de cordel, em seus diferentes aspectos.

Assim, de um ponto de vista material, os folhetos editados a partir dos anos 1960 apresentam as principais características dos folhetos editados nas primeiras décadas do século XX: formato in-quarto de aproximadamente 16 x 11 cm e número de páginas podendo variar entre 8 e 64. Trata-se, portanto, de um impresso modesto, cujo primeiro atrativo é seu preço irrisório, acessível a todos os bolsos. O peso e volume mínimos também facilitam o transporte da

mercadoria pelos “folheteiros”, que expõem e vendem seus artigos em locais públicos de grande circulação (feiras, mercados, praças, pátios), atraindo os fregueses com a leitura, em voz alta, de trechos das obras.

Os textos reproduzem os protótipos fixados desde os primeiros folhetos, seja com relação ao conteúdo ou à forma. As histórias, sempre em versos, são escritas principalmente em sextilhas do tipo xAxAxA, com um número de estrofes definido pelo número de páginas do folheto, segundo as regras atribuídas a João Martins de Athayde. A versificação revela, assim, a importância da oralidade no processo de criação e difusão dos folhetos: na verdade, ela é essencial para a transmissão e a memorização dos textos, que são muitas vezes lidos em voz alta, por uma pessoa de maior instrução, para um público que não domina a leitura⁶.

Os temas tratados são, em sua grande maioria, os mesmos desde o tempo de Leandro Gomes de Barros. As histórias sentimentais, em que um casal enfrenta mil dificuldades para viver seu amor, constituem o modelo de *Lourival e Teresinha*, de Manoel Camilo dos Santos, *A Vingança de Ismael pelo Amor de Angelina*, de Minelvino Francisco Silva, e *Domiciano e Rosete ou o Viajante da Sorte*, de J. Borges⁷. Os chamados “exemplos”, histórias moralizantes de pessoas castigadas por profanarem personagens santos, aparecem em *O Rapaz que Virou Bode porque Profanou Frei Damião*, de José Costa Leite, e *O Rapaz que virou Cachorro porque Zombou do Padre Cícero Romão*, de J. Barros. Da mesma forma, quase todos os poetas escreveram aventuras de heróis cangaceiros, como é o caso de J. Barros em *Lampião Governo Geral do Inferno*, José Costa Leite em *A Briga de Antônio Silvino com Lampião no Inferno* e Dila em *O Cangaceiro e o Lobisomem*.

A maioria dos textos pertencem, portanto, a categorias pré-estabelecidas, onde os poetas encontram os temas e os esquemas narrativos a serem utilizados em suas obras⁸. Por outro lado, o modelo pode ser uma obra em particular, de que os autores de cordel dão suas próprias versões. Assim, o célebre romance *O Conde de Monte-Cristo*, de Alexandre Dumas, inspira os folhetos *Romance de um Setenciado*, escrito em três volumes por João Martins de Athayde, e o díptico *O Romance do “Conde de Monte Cristo” e A Vingança do “Conde de Monte Cristo”*, escritos por José Costa Leite⁹. No mesmo espírito, *O Satanaz Reclamando a Corrupção de Hoje em Dia*, igualmente de Costa Leite, aparece como uma variação d’*A 2ª Queixa de Satanaz a Cristo sobre a Corrupção no Mundo*, cuja autoria é atribuída ora a José Vilanova, ora a José Joavilim Silva¹⁰ (il. 15 a 17).

Percebe-se então, no processo de criação dos textos, a importância da apropriação coletiva de modelos, sejam eles esquemas narrativos pré-determinados ou obras específicas, oriundas da cultura dita “erudita” ou do próprio mundo do cordel.

Ora, a mesma coisa acontece com relação às imagens das capas dos folhetos, onde os ilustradores utilizam modelos iconográficos pré-determinados, em função das categorias de textos. Questionado sobre a maneira como cria suas ilustrações, José Costa Leite afirma: “A gente cria de acordo com a história. ‘Dois Violeiros’: aí, já sabe, história de violeiro, de cantadores, [são] dois violeiros tocando. Uma história de amor: o rapaz beijando a moça, um camarada valente furando o outro por causa da moça...”¹¹.

De fato, uma análise exaustiva das ilustrações de cordel mostra que, com o passar do tempo, algumas histórias, ou algumas categorias de histórias, acabaram ficando inevitavelmente associadas a determinados tipos de imagem, impondo de antemão, aos ilustradores, certos modelos iconográficos.

Estes modelos são de dois tipos. O primeiro é constituído pelos principais elementos de uma história, geralmente os protagonistas de uma narrativa. É o caso, por exemplo, dos folhetos sobre cantorias reais ou imaginárias, conhecidos pelo título de “pelejas”, que apresentam sempre a mesma imagem de dois cantadores com suas violas, como em *Peleja de Zé Francisco e J. Barros*, de J. Barros, *Peleja de Zé Quixabeira e Manoel Monteiro*, de Dila, ou *A Peleja de Rodolfo Cavalcante com Caboquinho da Bahia*, de Minelvino (il. 01 a 03).

O segundo modelo corresponde não tanto a elementos tirados das histórias, mas a fórmulas ilustrativas bem sucedidas. Um exemplo excelente é o das histórias de amor e aventura, os chamados “romances”, que passaram a ser ilustradas por cartões postais sentimentais e fotografias de artistas de cinema, segundo uma moda lançada por João Martins de Athayde (il. 04 e 05). A partir dos anos 1960, os cartões postais desaparecem progressivamente, mas os ilustradores continuam a reproduzir o mesmo tipo de imagem na madeira, como provam as xilogravuras d’*A Paixão de Angelita e a Competência de Lino*, de José Costa Leite, *Os sofrimentos de Djanete e as Bravuras do Valente Gercino*, de J. Borges, e *Cascatas de Luzes*, de Minelvino (il. 06 a 08).

Os xilógrafos também podem reproduzir certas imagens em particular, copiando-as na madeira com a ajuda do papel carbono. Para a gravura d’*O Monstruoso Crime de Serginho, em Bom Jesus de Itabapoana, Estado do Rio de Janeiro*, José Costa Leite copiou a fotografia de um artigo de jornal tratando do crime que inspirou o folheto (il. 09 e 10). A cópia é quase exata, mas o desenho aparece ao inverso, na capa do folheto, em função do efeito especular da gravura. E isso basta para que o xilógrafo reivindique a originalidade de sua obra: “As vezes a gente vê uma foto que não é [sua], aí [a gente] grava em madeira, que já fica totalmente diferente, pelo menos pelo lado contrário”¹². Por esse raciocínio, ele não hesita, então, em assinar sua gravura, apropriando-se assim da imagem copiada.

Costa Leite não é, porém, o único a agir assim: praticamente todos os xilógrafos de sua geração – e de gerações anteriores, como pudemos demonstrar em outro estudo¹³ – utilizam o papel carbono para copiar imagens, assinando, em seguida, suas próprias gravuras. A xilogravura de J. Borges para *Laureano e Carminha* é uma cópia exata da fotografia de uma edição antiga da mesma história (il. 11 e 12). Do mesmo modo, para ilustrar os folhetos sobre a visita do papa João Paulo II ao Brasil e sobre a morte de Ayrton Senna (il. 13 e 14), J. Barros e Dila copiam fotografias com perfeição, este último reproduzindo até o nome do banco patrocinador do piloto, que aparece no seu boné. Enfim, observando-se as ilustrações dos folhetos sobre a discussão entre Cristo e Satanaz (uma assinada por Costa Leite, outra por J. Borges e outra anônima: il. 15 a 17), percebe-se que a imagem é sempre a mesma, sendo impossível dizer quem copiou quem, já que os folhetos não são datados.

2. Mudanças e estilizações pessoais

A utilização massiva e generalizada de modelos não exclui, no entanto, a criação de obras originais, sejam elas literárias ou visuais.

De fato, analisando os folhetos diretamente inspirados de obras conhecidas, é possível distinguir modificações importantes do texto original, tanto a nível da narrativa quanto da forma. Nos seus folhetos sobre o Conde de Monte Cristo, por exemplo, José Costa Leite conserva o esquema geral da obra de Alexandre Dumas, mas suprime personagens importantes (o armador Morel e sua família, amigos do Conde de Monte Cristo), muda o nome de outros (Haydée se transforma em Suzete) e suprime sequências inteiras da narrativa original, simplificado o romance francês para adaptá-lo ao formato reduzido do folheto. Por outro lado, o texto de Costa Leite revela formas lingüísticas típicas do falar nordestino, como nos versos em que um personagem ameaça sua esposa dizendo: “Conte a história direito/se não te meto o facão”¹⁴.

O mesmo tipo de transformação, em que prevalece a simplificação de modelos complexos, é perceptível nas xilogravuras realizadas pelos poetas-ilustradores. Tome-se, por exemplo, o caso das ilustrações de cantorias. As zincogravuras da primeira metade do século XX apresentam desenhos bastante elaborados, mostrando vários personagens (os cantadores e o público) e um ambiente retratado com muitos detalhes (il. 18 e 19). Nas xilogravuras, ao contrário, desaparecem o público e o ambiente das cenas retratadas, a imagem representando apenas os elementos de base, os únicos verdadeiramente indispensáveis para ilustrar qualquer tipo de cantoria: os músicos com seus instrumentos (il. 01 a 03).

As transformações também acontecem nos motivos tomados individualmente. Compare-se, por exemplo, as capas d’*O Sabido sem Estudo*, *Os Sacrifícios do Homem e a Traição da Mulher* e

O Monstro do Pageú Varela (il. 20 a 22), folhetos publicados por Manoel Camilo dos Santos entre 1953 e 1964. Segundo o inventário do Museu de Arte da Universidade do Ceará, a segunda matriz foi realizada pelo próprio Manoel Camilo. Um único detalhe permite, no entanto, atribuir com segurança as outras duas xilogravuras ao mesmo autor: trata-se do nariz dos personagens, representado de maneira absolutamente iguais, sempre por uma linha curva terminando em uma narina, a outra narina correspondendo a um simples ponto.

Ora, é certo que as imagens das duas primeiras gravuras foram copiadas de outras fontes, através do papel carbono: cartão postal com fotografia de casal enamorado, para a primeira, e fotografia de artista de cinema, para o segundo. Portanto, era de se esperar que os personagens dessas gravuras apresentassem os traços “naturais” das pessoas que aparecem nos originais, o que acontece de um modo geral, mas não no detalhe do nariz. Essa maneira estilizada de representar o nariz particularidade permite, assim, não somente atribuir a autoria das gravuras a um só xilógrafo, mas prova também que este imprime sempre sua marca nas obras, mesmo de maneira inconsciente e apesar de utilizar um meio de reprodução como o papel carbono.

A partir dos anos 1960, com a valorização crescente das imagens de tipo “primitivo”, a estilização das gravuras se torna ainda mais evidente. Para ilustrar *Vicente e Branca-Flor*, José Costa Leite copia um cartão postal semelhante ao que serviu de modelo a Manoel Camilo dos Santos para *Os Sacrifícios do Homem e a Traição da Mulher* (il. 23 e 24). Porém, ao contrário de Manoel Camilo, que tenta reproduzir o aspecto “naturalista” do casal do cartão postal talhando linhas finas e elegantes, Costa Leite grava com linhas largas e bruscas, que acentuam o aspecto aproximativo do desenho, principalmente nos detalhes do rosto, das mãos e das roupas dos personagens.

O mesmo acontece com J. Borges, que copia a fotografia de *Laureano e Carminha* (il. 25 e 26) sem se preocupar em reproduzi-la de maneira idêntica, suprimindo motivos (laço do vestido da mulher, enfeites do uniforme do homem) e modificando outros (traços do rosto e cabeleiras dos personagens). Sua regra é sempre estilizar ao máximo, mesmo quando se trata de ilustrações já copiadas por outros xilógrafos, como em *Discussão dum Fiscal com uma Fateira* (il. 27 a 29). Essa liberdade de criação faz, assim, com que J. Borges se torne um dos xilógrafos de maior sucesso no novo cenário de valorização da gravura popular pelos meios letrados, a partir dos anos 1960.

Conclusão

A análise permite concluir que os escritores-ilustradores de folhetos de cordel seguem os mesmos princípios de criação para os textos e as imagens, num processo de apropriação coletiva e transformação individual característico da criação popular.

A apropriação coletiva se traduz pela utilização generalizada de diferentes modelos narrativos e iconográficos, provenientes de fontes diversas: tradição oral, crônica cotidiana, cinema, romances “eruditos” ou populares, no caso dos textos, e todo tipo de impresso ilustrado (jornais, revistas, livros, folhetos), no caso das imagens. A criação – seja no campo literário ou visual – corresponde à reprodução de fórmulas gerais ou de obras em particular, que acabam pré-estabelecendo categorias literárias e ilustrativas para os folhetos. Os empréstimos e as cópias são feitas, porém, em total liberdade, os poetas-xilógrafos não hesitando em assinar suas obras mesmo quando são calcadas sobre outras obras, anônimas ou de autores conhecidos.

Por outro lado, a apropriação implica sempre uma transformação mais ou menos importante dos modelos utilizados, principalmente quando estes refletem uma cultura mais “sofisticada”, como os romances de Alexandre Dumas ou fotografias de artistas de cinema. Neste caso, a adaptação ao universo popular corresponde à manutenção dos esquemas discursivos (narrativos em se tratando de textos, iconográficos em se tratando de imagens), mas a uma verdadeira metamorfose do discurso (a língua escrita ou o desenho gravado), os resultados refletindo sobremaneira o estilo próprio de poetas e xilógrafos que, não tendo frequentado escolas e academias, ignoram as convenções das Belas-Letras e das Belas-Artes.

Ora, numa perspectiva mais ampla, é possível aproximar estes princípios dos que caracterizam a criação fora da cultura impressa, no vasto terreno da oralidade.

Aqui, de fato, “não existe uma ‘versão original’ de uma narrativa [...], mas uma multiplicidade de versões concorrentes que podem, cada uma, reivindicar uma legitimidade tradicional”¹⁵. A composição oral nasce sempre da reprodução espontânea e generalizada de enunciados e de fórmulas de enunciação, que acabam não pertencendo mais a alguém em particular, mas a todos os que os utilizam, o que contraria de imediato a noção – tipicamente letrada – de “propriedade intelectual” de uma obra. Os recitantes não são nunca, porém, simples transmissores, já que modificam suas versões constantemente, a cada performance, sendo muito difícil dizer se uma contribuição individual constitui apenas uma modificação de uma mesma obra ou corresponde a uma verdadeira recriação.

Assim, superando as diferenças que separam a cultura do livro da cultura oral, o folheto de cordel prova que, para ser coerente com seu meio, um impresso pode perfeitamente encontrar uma via intermediária, fixando no papel – através de textos e imagens – o que, por essência, pertence ao domínio da voz. Desta harmonia entre oralidade, textualidade e visualidade surge, então, a força

expressiva do impresso popular, veículo onde tudo se completa para passar uma mesma mensagem e uma maneira comum de conceber o mundo.

Referências bibliográficas

1. Folhetos de cordel analisados

Salvo indicação contrária, os exemplares pertencem à Biblioteca Central Zila Mamede da UFRN (Natal/RN). São indicados os folhetos sem data (s. d.), sem lugar de edição (s. l.) e sem editor (s. ed.).

ATHAYDE, João Martins de.

- 1957. *Romance de um Setenciado* (2º volume). Juazeiro do Norte, Tip. São Francisco.
- 1951. *A Peleja de Laurindo Gato com Marcolino Cobra Verde*. Juazeiro do Norte, Tip. São Francisco.
- 1952. *Serrador e Carneiro*. Juazeiro do Norte, Tip. São Francisco.

BARROS, João Antônio de.

- S. d. *Lampião Governo Geral do Inferno*. Bayeux, Folhetaria São João.
- S. d. *O Rapaz que virou Cachorro porque Zombou do Padre Cícero Romão*. S. l., s. ed.

BORGES, José Francisco

- S. d. *Domiciano e Rosete ou o Viajante da Sorte*. Bezerros, Folhetaria Borges.

CARLOS, José.

- S. d. *Vicente e Branca-Flor*. Condado, José Costa Leite. (coleção Idelette M. F. dos Santos)

CAVALCANTE, Rodolfo Coelho.

- 1981. *Cascatas de Luzes*. Salvador, autor.

CAVALCANTE, Rodolfo Coelho; RAMOS, José Crispim.

- 1981. *A Peleja de Rodolfo Cavalcante com Caboquinho da Bahia*. Salvador, R. C. Cavalcante.

DILA, José Cavalcanti e Ferreira.

- S. d. *O Cangaceiro e o Lobisomem*. S. l., autor.

CAMPINA, Manoel de Assis.

- S. d. *Discussão dum Fiscal com uma Fateira*. Bezerros, folhetaria Borges.
- S. d. *Discussão dum Fiscal com uma Fateira*. Condado, Voz da Poesia Nordestina.
- S. d. *Discussão dum Fiscal com uma Fateira*. Recife, João José da Silva.

LEITE, José Costa.

- S. d. *A Briga de Antônio Silvino com Lampião no Inferno*. Condado, Voz da Poesia Nordestina.
- S. d. *O Rapaz que Virou Bode porque Profanou Frei Damião*. S. l., s. ed.
- S. d. *O Satanaz Reclamando a Corrupção de Hoje em Dia*. Condado, Voz da Poesia Nordestina.

MACEDO, Théo.

- S. d. *O mensageiro da Paz o Papa João Paulo II*. S. l., s. ed.

OLIVEIRA, João Noé de.

S. d. *Os sofrimentos de Djanete e as Bravuras do Valente Gercino*. S. l., s. ed.

SANTOS, Apolônio Alves dos.

S. d. *As Bravuras de Ismael em Defesa do Amor*. Rio de Janeiro, autor.

S. d. *O Monstruoso Crime de Serginho, em Bom Jesus de Itabapoana, Estado do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, autor. (coleção Candace Slater)

SANTOS, Manoel Camilo dos.

1953. *O Sabido sem Estudo*. Campina Grande, Folhetaria Santos.

1956. *Os Sacrificios do Homem e a Traição da Mulher*. Campina Grande, autor.

1981. *Lourival e Teresinha*. Campina Grande, Estrella da Poesia/UFPB.

S. d. *O Monstro do Pageú Varela*. Campina Grande, A Estrella da Poesia.

SILVA, Expedito Sebastião da.

1977. *Historia de Paulino e Madalena*. Juazeiro do Norte, Lit. de Cordel J. B. da Silva.

SILVA, João José da.

S. d. *Laureano e Carminha*. Bezerros, Folhetaria Borges.

S. d. *Laureano e Carminha*. Recife, autor.

S. d. *Reinaldo e Marilena ou o Valente Alagoano*. S. l., autor.

SILVA, José Joavilim

S. d. *2ª Queixa de Satanaz a Cristo sobre a Corrução no Mundo*. S. l., Vicente Vitorino de Melo.

SILVA, Minelvino Francisco.

S. d. *A Vingança de Ismael pelo Amor de Angelina*. Itabuna, autor.

SILVA, Olegário Fernandes da.

S. d. *A Morte do Piloto Ayrton Senna*. S. l., s. ed. (coleção Idelette M. F. dos Santos)

SILVA, Severino Milanez.

S. d. *Peleja de Zé Quixabeira e Manoel Monteiro*. S. l., s. ed.

SOUZA, José Francisco de.

S. d. *Peleja de Zé Francisco e J. Barros*. S. l., s. ed.

VILANOVA, José.

S. d. *2ª Queixa de Satanaz a Cristo sobre a Corrução no Mundo*. S. l., s. ed.

2. Obras citadas

ABREU, Márcia.

1999. *Histórias de Cordéis e Folhetos*. Campinas, Mercado de Letras/ABL.

BORGES, José Francisco ; et COIMBRA, Sílvia Rodrigues.

1996. *Poesia e Gravura de J. Borges*. Recife, edição do autor.

BOYER, Pascal.

2002. « Orale (tradition) » in *Encyclopædia Universalis*, vol. 16. Paris, p. 905-908.

CAMPELLO, Carlos Francisco Barreto.

2004. *O Processo de Produção de Gravuras Populares: a Contribuição de Dila*. Recife, Imprensa Universitária da UFRPE.

CARVALHO, Gilmar de.

1999. *Madeira Matriz. Cultura e Memória*. São Paulo, Annablume.

2001. *Xilogravura. Doze Escritos na Madeira*. Fortaleza, Museu do Ceará/Secretaria de Cultura e Desporto do Ceará.

CURRAN, Mark.

1973. *A Literatura de Cordel*. Recife, UFPE.

FERREIRA, Jerusa Pires.

1979. *Cavalaria em Cordel. O Passo das Águas Mortas*. São Paulo, Hucitec.

GALVÃO, Ana Maria de Oliveira.

1999. *Cordel. Leitores e Ouvintes*. Belo Horizonte, Autêntica.

HATA, Luli.

1999. *O Cordel das Feiras às Galerias*, dissertação de Mestrado apresentada na Universidade de Campinas-UNICAMP.

IGLESIAS, María Lucía Díaz.

1992. *Xilogravura Popular Brasileira : Iconografia e Edição*, dissertation de mestrado présentée à l'Université de São Paulo-USP, São Paulo.

MATOS, Edilene.

2000. *Minelvino Francisco Silva* (collection *Biblioteca de Cordel*). São Paulo, Hedra.

MEYER, Marlyse.

1980. *Autores de Cordel* (coleção *Literatura Comentada*). São Paulo, Abril Educação.

RAMOS, Everardo.

2005a. *La gravure populaire au Brésil (XIXe – XXe siècle) : du marché au marchand*. Tese de doutorado apresentada na Université Paris X-Nanterre.

2005b. *Du marché au marchand. La gravure populaire brésilienne*. Gravelines, Musée du Dessin et de l'Estampe Originale.

SANTOS, Idelette Muzart-Fonseca dos.

2006. *Memória das Vozes. Cantoria, Romanceiro e Cordel*. Bahia, Secretaria da Cultura e Turismo/Fundação Cultural do Estado da Bahia.

2000. "O Conde de Monte Cristo nos Folhetos de Cordel: leitura e reescritura de Alexandre Dumas por poetas populares", in *Revista Estudos Avançados*, vol. 14, ed. 39. São Paulo, Instituto de Estudos Avançados-USP, p. 205-227.

SLATER, Candace.

1984. *A Vida no Barbante : a Literatura de Cordel no Brasil*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.

SOBREIRA, Geová.

1984. *Xilógrafos de Juazeiro*. Fortaleza, Edições da Universidade Federal do Ceará.

SOUZA, Liêdo Maranhão de.

1981. *O Folheto Popular. Sua Capa e seus Ilustradores*. Recife, Fundação Joaquim Nabuco/Editora Massangana.

TERRA, Ruth Brito Lêmos.

1983. *Memória de Lutas : Literatura de Folhetos do Nordeste (1893-1930)*. São Paulo, Global Editora.

Anexo – Ilustrações

01



02



03

LITERATURA DE CORDEL N.º 1531

AUTORES:
Rodolfo Coelho Cavalcante e José Crispim Ramos

**A Peleja de RODOLFO CAVALCANTE com
CABOQUINHO DA BAHIA**



2.ª edição

* *

1981

04

EXPEDITO SEBASTIÃO DA SILVA

Proprietária: Filhas de José Bernardo da Silva

**HISTORIA DE
PAULINO E MADALENA**



05



06



07



08



[illegible]

Editor Prop. João José da Silva

Laureano e Carminha



J. BORGES

13

AUTOR: TEO MACEDO



15



14

Autor: Olegário Fernandes da Silva

A morte do Piloto AYRTON SENNA



16



17



18



19



20



22



21



23



24



25



26



27



28



29



- ¹ . Everardo Ramos, Doutor.
(Université Parix X – Nanterre, CRILUS – EA 369 Études Romanes)
E-mail : everardoramos@gmail.com
- ² . Sobre a literatura popular escrita no Brasil, ver Curran (1973), Meyer (1980), Terra (1983), Slater (1984), Abreu (1999) e Santos (2006).
- ³ . Sobre a ilustração dos folhetos de cordel, ver Souza (1981), Hata (1999) e Ramos (2005a e 2005b).
- ⁴ . Para maiores informações sobre esses escritores e ilustradores de cordel, ver Matos (2000), Iglesias (1992), Campello (2004) e Borges e Coimbra (1996).
- ⁵ . Cf. entrevista com José Costa Leite, realizada em 22 de setembro de 2000, e conservada por nós em fita cassete.
- ⁶ . Sobre o assunto, ver Galvão (2001).
- ⁷ . A lista dos folhetos analisados aparecem nas referências bibliográficas.
- ⁸ . Daí terem surgido diferentes tentativas de “classificação” dos textos de literatura de cordel, que são analisados em Santos (2006), p. 130-140.
- ⁹ . Sobre os folhetos inspirados de romances “eruditos”, e em especial da obra de Alexandre Dumas, ver Santos (2000). A existência de obras “matrizes”, na formação da literatura de cordel, também é assunto de Ferreira (1979).
- ¹⁰ . A venda dos direitos autorais de uma obra, que autoriza o comprador a publicar, em seu nome, um texto de outro poeta, pode explicar a existência de folhetos atribuídos a diferentes autores. Sobre o assunto, ver Santos (2006), p. 67-73.
- ¹¹ . Cf. entrevista com José Costa Leite, realizada em 22 de setembro de 2000, e conservada por nós em fita cassete.
- ¹² . Cf. entrevista com José Costa Leite, realizada em 22 de setembro de 2000, e conservada por nós em fita cassete.
- ¹³ . Cf. Ramos (2005b).
- ¹⁴ . Citado em Santos (2000), p. 220.
- ¹⁵ . Cf. Boyer (2002), p. 906.