

ENTRE A ORALIDADE E A ESCRITA:  
UM ESTUDO DOS FOLHETOS DE CORDEL NORDESTINOS

Profa. Dra. Márcia Abreu\*

“Sou um analfabeto que sempre viveu das letras...”<sup>1</sup>

João Martins de Athayde  
poeta popular

A fala de João Martins de Athayde, epígrafe deste trabalho, aponta para um fato curioso: a existência de um grande contingente de iletrados produzindo e consumindo literatura. Este aparente paradoxo torna-se perfeitamente compreensível quando examinamos as peculiaridades desta forma poética, conhecida como literatura de folhetos ou literatura de cordel.

O início da publicação de narrativas poéticas no Nordeste brasileiro surge na esteira de apresentações orais, chamadas cantorias<sup>2</sup>. Bastante frequentes durante o século XIX e início do XX, as cantorias eram recitativos acompanhados ao som de violas ou rabecas em que cantadores batiam-se em desafios e/ou apresentavam composições poéticas - glosas feitas a partir de um mote, descrições da natureza, sátiras, narrativas em versos. Estas apresentações ocorriam em praticamente todos os lugares em que houvesse público - nas feiras, em festas nas fazendas ou engenhos, em residências particulares. Os cantadores poderiam apresentar-se durante toda uma noite sem duelarem, ou seja, cantando apenas seus poemas previamente elaborados, mas, quando batiam-se em desafios, cabia ao vitorioso o direito de cantar suas composições poéticas.

O estilo característico dos folhetos parece ter iniciado seu processo de definição neste espaço de oralidade, muito antes que a impressão fosse possível. Na última década do século passado, alguns poetas populares nordestinos começaram a dar forma impressa a composições orais, através da publicação de pequenos folhetos. Não se pode afirmar com certeza quem foi o primeiro autor a editar seus poemas mas, seguramente, Leandro Gomes de Barros foi o responsável pelo início da publicação sistemática, sendo autor do mais antigo folheto impresso de que se tem notícia, datado de 1893. Na primeira década do século XX, dois importantes autores começaram a publicar: Francisco das Chagas Batista, em 1902, e João Martins de Athayde, em 1908. Leandro e Chagas Batista foram os fixadores das normas de composição de folhetos adotadas até hoje, abrindo todas as vias que esta literatura deveria seguir posteriormente. Os grandes ciclos futuros assim como as principais

---

\* IEL, UNICAMP

<sup>1</sup> Em entrevista concedida a Orígenes Lessa em 9 de outubro de 1954, publicada em LESSA, Orígenes. *A Voz dos Poetas*, Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1984.

<sup>2</sup> Segundo Átila de Almeida, em *Notas sobre a Poesia Popular* (Campina Grande, Paraíba, 1984), no século XIX, as justas poéticas entre cantadores eram denominadas "martelo". O termo "cantoria" data de final do século XIX e designa o espetáculo que inclui tanto o desafio quanto a apresentação de romances. É nesta acepção que a palavra é empregada aqui. "Peleja" e "Desafio" são termos do início do século XX, não havendo qualquer diferenciação em seu emprego.

formas de versificação estão representados em sua poesia. Seguindo os passos destes primeiros autores, muitos poetas começaram a imprimir.<sup>3</sup>

Até a década de 60, a trajetória dos poetas é bastante semelhante. Posteriormente, verifica-se uma decadência na produção nordestina, com um deslocamento das principais atividades de produção e consumo para as cidades do Rio de Janeiro e São Paulo, acarretando modificações no perfil de produtores e receptores desta literatura. Apesar disso, a estruturação dos folhetos mantém-se praticamente inalterada. Neste estudo, examinaremos as condições de produção e recepção desta literatura neste primeiro período.

◆ “Poeta que espera escola pra começar a escrever tá cravado”

A biografia dos principais autores, atuantes até meados deste século, tem sido apresentada, com freqüência, por folcloristas e estudiosos da literatura popular.<sup>4</sup> Não buscarei, portanto, reconstituir a vida de cada um destes poetas. Entretanto, há dados recorrentes em sua formação, importantes para a compreensão das especificidades da produção poética em um universo marcadamente oral.

Filhos de pequenos proprietários ou de trabalhadores assalariados, a grande maioria dos poetas nasceu na zona rural. Com pouca ou nenhuma instrução formal, eram autodidatas ou aprenderam a ler com parentes e conhecidos. Não são raros os que aprenderam a ler a partir da audição de leituras de folhetos, feitas por vendedores ou autores, que eventualmente instruíam-nos sobre as regras de composição desta literatura. O aprendizado formal, em escolas, parece ser o menos freqüente. Narrando a trajetória de José Soares, o poeta-raporter, seu filho Marcelo diz:

[José Soares] tinha quatorze anos quando saiu o primeiro folheto. Não é que ele fosse bom de instrução... Até que não era... Livro era pouco... Aprendera na vida, ele sempre dizia. Com a experiência e com a cabeça dele. Aliás com as cabeçadas... Poeta que espera escola pra começar a escrever tá cravado. Tem que começar logo, na chegada da inspiração ou das coisas que o sujeito vai aprendendo.(...) O bonito, em meu pai, é que ele só fez o segundo ano primário. Tem doutor de Universidade que não é capaz de escrever um folheto de oito páginas. Meu pai fez trezentos. (...) E ainda deixou muito material inédito. Tudo o que ele teve saiu do folheto...”<sup>5</sup>

Freqüentar escolas não parece ser requisito fundamental para o sucesso na vida de poeta. Entretanto, é necessário entrar em contato com alguns dos conteúdos da tradição letrada. A formação para cantador ou para autor de folhetos passa pela leitura de alguns livros, como a *Bíblia*, o *Lunário Perpétuo*, *História de Carlos Magno*, geografias e histórias do Brasil, alguns romances eruditos, além da indispensável leitura de folhetos de cordel. Diz Manuel Camilo:

---

<sup>3</sup> Até 1930, há registros de que, pelo menos, os seguintes autores tinham publicado folhetos: José Adão Filho, Firmino Teixeira do Amaral, João Martins de Athayde, Francisco das Chagas Batista, Antônio Ferreira da Cruz, José Galdino da Silva Duda, Belarmino de França, Antônio Batista de Guedes, Libânio Mendes de Lima, Silvino Pirauá de Lima, Pacífico Pacato Cordeiro Manso, José Pacheco, Romano Elias da Paz, Severino Lourenço da Silva Pinto, João Melchíades Ferreira da Silva, Antônio Mulatinho, Cícero Sidrônio do Nascimento, Francisco Marabá, Heitor Martins de Athayde, José C. Correia, Luis da Costa Pinheiro e Mariano Riachinho.

<sup>4</sup> Ver, principalmente, o *Dicionário Bio-bibliográfico de Repentistas e Poetas de Bancada*, de Átila de Almeida e José Alves Sobrinho, *Memória de Lutas: a literatura de folhetos no Nordeste (1893-1930)*, de Ruth Terra, *Cantadores e Poetas Populares*, de Francisco das Chagas Batista e *Vaqueiros e Cantadores* de Câmara Cascudo.

<sup>5</sup> Em entrevista a Orígenes Lessa (*op. cit.*)

Eu já sabia ler quando comecei a cantar, graças a Deus. Mas achei pouco. Me preparei mais... A Geografia, as Ciências Físicas, a língua materna, a Bíblia. A Bíblia, então, é um livro que, Deus que me perdoe, não tem igual no mundo. Se todo brasileiro soubesse a Bíblia de cor, a gente nem precisava escrever...

6

Manoel Camilo elege, no universo de informações disponíveis, aquelas que considera fundamentais para o bom desempenho como poeta. Os conhecimentos obtidos nos livros são acréscimos às habilidades já desenvolvidas, pois o poeta já cantava quando decidiu “preparar-se melhor”. Dentre os livros selecionados, o mais importante é a *Bíblia*, que deveria ser conhecida “de cor”. Percebe-se nesse trecho uma concepção de leitura peculiar, recorrente entre os autores de folhetos: ler é deslocar os conhecimentos fixados no papel para a memória. Estes poetas, bem como o público tradicional dos folhetos, parecem não perceber que o registro escrito libera-nos da tarefa de decorar conteúdos, uma vez que eles estarão sempre acessíveis nos textos. Em comunidades orais, os conhecimentos adquiridos serão perdidos caso não sejam memorizados, pois não há nada além do cérebro que possa conservá-los. A relação destes autores com a matéria escrita conserva procedimentos típicos de situações de oralidade, em que é necessário conservar os conhecimentos adquiridos através da memorização. Alguns poetas, como Severino Feitosa, dizem que aprenderam a ler *decorando* os textos:

Naqueles livros, na Bíblia Sagrada, na Bíblia não, ou melhor no Novo e Velho Testamento o meu pai me ensinou as primeiras letras (o cantador tinha, à época 12 anos). E tá de eu ter aprendido naquilo, então eu decorava o conteúdo da história. Aí eu... quando eu aprendi a ler no Velho Testamento, eu já estava sabendo ler... e daquilo ali eu podia pegar então em qualquer um livro que eu lia e então quando a gente entrava em debates assim nas farinhadas eu vencia o meu primo porque eu sabia ler! Ele não sabia, eu sabia.

Entendeu? Entendeu como é que é? Eu já... aparecia, porque aquele povo todinho religioso e eu já dizia cantando quem era Moisés, eu já dizia quem era Jó (...) José do Egito, eu já dizia que José do Egito foi menino muito sofredor e tal e tal. Eu até me comparava com José do Egito e tal. Já falava de Esaú, já falava de Sansão e da traição de Dalila, que aprendia aquelas lições pra poder aprender as letras... E aquilo eu decorava tudinho, lendo. E daquilo ali eu passava. Aí eu lia Geografia, lia História do Brasil e fui aprendendo a ler." (grifos meus) <sup>7</sup>

Para Severino, ler e memorizar são parte de um mesmo processo: “eu decorava tudinho, lendo”. O produto das leituras deve ser decorado, armazenado no corpo. Uma vez mais, revela-se uma concepção de leitura que carrega consigo processos típicos da oralidade, em que a aquisição e preservação dos conhecimentos depende da capacidade de memorização. Importa esclarecer que o conceito de memorização, em contextos orais, não coincide precisamente com que costumamos pensar. Não se trata de decorar “palavra por palavra” e sim de reter a estrutura das narrativas. Assim, ao reproduzir uma história “decorada”, os poetas seguirão os passos fundamentais

---

<sup>6</sup> idem, *ibidem*.

<sup>7</sup> AYALA, Maria Inez Novais. *No Arranco do Grito - aspectos da cultura nordestina*, São Paulo, Ed. Atica, 1988. A entrevista com Severino Feitosa foi feita em Campina Grande (Pb), em 18/10/80 (p.105).

do enredo, mas a apresentação a sua maneira, com suas palavras. Ampliarão situações, reduzirão episódios, em função das reações do público.<sup>8</sup> Severino Feitosa, diz que “aparecia” pois “dizia cantando quem era Moisés, quem era Jó”, para “aquele povo todinho religioso”, ou seja, a aprovação do público fazia com que ele insistisse em uma temática religiosa, evidentemente sem repetir termo a termo as passagens bíblicas que havia lido, já que ele as dizia cantando.

A finalidade desta leitura volta-se também para um universo oral, já que seu objetivo é fornecer elementos para as cantorias: ele lê para cantar melhor, lê para ter uma melhor performance oral. Severino Feitosa é um cantor e não autor de folhetos. Aqueles que produzem folhetos, além de ler, devem ser capazes de registrar por escrito suas composições, o que também é feito de maneira peculiar. Manuel Vieira do Paraíso relata, com ironia, as dificuldades dos poetas que começam a escrever:

Se eu fosse bem aprendido,  
Nos meus estudos firmado,  
Sem precisar chaleirismo  
Eu estava bem arrumado,  
Pois dar o seu a seu dono  
É por direito obrigado

Era bastante versar,  
Mandar imprimir e vender!  
Para mim era um recurso  
Que dava para viver.  
Porém, era se soubesse!  
Mas, no presente, cadê?

Fui botar meu verso em limpo  
Para botá-los no prelo  
Interessado em vendê-los  
Era este meu anelo  
Danei o mata-borrão  
Que ainda hoje relo.

Então chegou um rapaz  
Meu amigo e camarada  
Disse-me: Que serviço é este?  
De tanta letra apagada?  
Disse eu: Não ponho em limpo?  
Limpeza muito danada!

Disse-me mais: Por em limpo,  
Não é as letras apagar,  
É arrumar as palavras  
Tudo posta em seu lugar,  
Botar os pontos e as vírgulas  
Aonde bem precisar.

---

<sup>8</sup> Para uma discussão mais detalhada do processo de memorização em culturas orais ver: ONG, Walter. *Orality and Literacy - the technologizing of the word*, New York, Methuen, 1982. e LORD, Albert. *The Singer of Tales*, New York, Harvard University Press, 1978.

Peguei de novo a escrever;  
Mas conhecer, isto não!  
Era palavra emendada  
Sem nenhuma divisão!  
Em lugar dum ponto final  
Eu botava um travessão.

Depois conheci por mim  
Que isto assim não prestava  
Disse: que diabo é que faço,  
Quando por mim despachava  
Em cada palavra, uma vírgula  
E um ponto agudo eu botava.

Era cedilha em esse,  
No cê, onde carecia,  
Eu fazia e não botava;  
Porque não me advertia,  
Escrevia verso inteiro,  
Eu ia ler não podia.

Não acertava por mais  
Diligência que tivesse;  
Por outra, eu achava bom  
Por errado que estivesse  
Quem caça o que não perdeu  
Quando acha não conhece!

Eu disse: está danado,  
Desta forma, assim não!  
Já sei que destes versos  
Eu não faço profissão.  
Com as folhas do caderno,  
Mande embrulhar sabão.<sup>9</sup>

Logo na primeira estrofe, o autor lamenta sua falta de estudo - "se eu fosse bem aprendido, / nos meus estudos firmado" - imaginando que a instrução formal garantiria sucesso profissional - "sem precisar chaleirismo / eu estava bem arrumado". Importa perceber que sua dificuldade reside em codificar seus versos de acordo com a norma escrita. Ele não se queixa da falta de "dom" ou falta de "inspiração", tampouco diz sentir dificuldades em relação às exigências formais de composição próprias à literatura de cordel. Seus problemas ocorrem quando, uma vez compostos mentalmente, os versos devem ser transpostos para a escrita - "fui botar meu verso em limpo / para botá-los no prelo". Ele aflige-se com pontos, vírgulas, travessões, divisão de palavras e ortografia e não com a estruturação dos poemas. A situação apresentada por Manuel Vieira sintetiza um procedimento recorrente entre os poetas que encaram a *composição* - elaboração mental das narrativas - e a *redação* - registro gráfico das histórias - como processos independentes, ou seja, estes autores não constroem as narrativas *enquanto* escrevem, trabalhando o texto, e sim recorrem à escrita como forma de registrar uma história previamente composta.

---

<sup>9</sup> Manuel Vieira do Paraíso (1882-1927), *apud* Almeida, Átila de. (*op. cit.*). Manuel Vieira do Paraíso, aparentemente, não chegou a publicar a folhetos. Tendo vivido no início do século, apresentava-se oralmente, e mantinha algumas de suas composições anotadas em cadernos - prática comum em finais do século XIX e início do XX. Seus poemas chegaram até os dias atuais, graças às recolhas feitas por folcloristas.

Os poetas excursionam pelo mundo da escrita com pressupostos do mundo da oralidade: dos livros, extraem conteúdos que devem ser memorizados; registram em forma gráfica composições elaboradas mentalmente.

◆ “Falo de corpo presente”

Tal situação deixa marcas nos textos, ou como diz Zumthor<sup>10</sup>, “índices de oralidade”, que atestam a convivência entre princípios de oralidade e de escrita.

Em um primeiro nível, uma situação de oralidade pode ser apresentada como moldura narrativa. O autor alega narrar uma história que lhe teria sido contada por terceiros:

A permissão do destino  
Obrigou-me a viajar  
Onde se deu este exemplo  
Teve que me hospedar  
E o velho dono da casa  
Contou-me o que vou narrar<sup>11</sup>

Neste caso, a escrita do folheto seria uma forma de fixação de narrativas veiculadas oralmente, aludindo, de toda forma, à modalidade vocal-auditiva de sua comunicação.

Em um segundo nível, há casos, bastante freqüentes, em que a interferência da oralidade se manifesta no interior dos textos, nos momentos em que o poeta dirige-se ao público, pedindo-lhe que o *ouça* ou o *escute* e recorre a verbos como *dizer*, *falar*, *contar*, a fim de caracterizar o ato de narrar:

Charo leitor vou contar-lhe,  
O que foi que sucedeu-me,  
O medo enorme que tive  
Que todo o corpo tremeu-me,  
Para falar-lhe a verdade  
Digo que o medo venceu-me<sup>12</sup>

A seleção lexical feita pelo poeta aponta simultaneamente para dois universos; o substantivo “leitor” indica a presença de uma das instâncias próprias da escrita, enquanto os verbos “contar” e “falar” remetem a uma situação de performance oral. Alguns poetas fundem as duas instâncias ao dirigirem-se ao público, abarcando ambas as possibilidades de recepção desta literatura:

Caros leitores e ouvintes  
Licença agora vos peço  
Para conversar um pouco  
Falo a verdade confesso  
A consciência é da gente  
Falo de corpo presente  
E a distância não meço<sup>13</sup>

---

<sup>10</sup> ZUMTHOR, Paul *A Letra e a Voz - a “literatura medieval”*, São Paulo, Companhia das Letras, 1993. Zumthor entende por índice de oralidade “tudo o que, no interior de um texto, informa-nos sobre a intervenção da voz humana em sua *publicação* - quer dizer, na mutação pela qual o texto passou, uma ou mais vezes, de um estado virtual à atualidade e existiu na atenção e na memória de certo número de indivíduos.” (p. 35)

<sup>11</sup> REI, João de Cristo. *Exemplo de um rapaz que morreu e tornou*, s/l, s/ed., s/d.

<sup>12</sup> BARROS, Leandro G. *O Cometa. Romano e Ignácio da Catingueira*, Recife, 1910.

Escrever e falar, ler e ouvir - que, no mundo letrado, são noções distintas - apresentam-se como formas equivalentes neste universo. Nos versos acima, o poeta interpela seus "leitores e ouvintes", chamando-os para uma "conversa", "de corpo presente", mimetizando uma situação de performance oral.

Um indício ainda mais forte de que os autores comportam-se como se estivessem em uma situação narrativa oral encontra-se na maneira como se estruturam algumas das histórias. Uma evidência de que o acesso à escrita não faz com que os poetas abandonem os padrões orais pode ser vista em um dos folhetos de Leandro Gomes de Barros, intitulado *Batalha de Oliveiros com Ferrabrás*. Em meio à narração de uma luta entre o cavaleiro e o turco, o narrador intervém e diz:

Eu agora me lembrei  
Da falta que cometi,  
Mas foi porque me esqueci,  
Por isso não relatei.  
Porém sempre falarei  
Para o leitor se agradar,  
Quem sabe há de se lembrar  
Na lucta dos cavalleiros,  
O cavallo de Oliveiros  
Quando quiz desembestar.<sup>14</sup>

O fato de o episódio aparecer fora da seqüência narrativa revela que o autor comporta-se como se estivesse contando uma história oralmente. Num texto escrito seria possível inserir o trecho "esquecido" no seu devido lugar, sendo desnecessário interromper o curso da narrativa. Muito menos se justificaria o aparecimento do trecho fora da seqüência, devido a um esquecimento - "eu agora me lembrei / da falta que cometi / porém sempre falarei". Caracteriza-se, neste caso, uma situação típica de contextos orais. Quando se escreve é possível retomar o que já foi apresentado através de uma volta ao próprio texto; passagens já escritas podem ser alteradas, alcançando-se a unidade através do trabalho com o texto. Em composições orais, isto não é possível, o que é dito não pode ser apagado e substituído. Importa notar que este recurso não deve ter sido sentido como falha seja pelo autor, seja pelo público, já que se manteve da mesma forma nas diversas reedições por que passou o folheto. Vê-se, também, que o público deveria conhecer previamente a história e ter a expectativa de que ela fosse apresentada da maneira convencional, com todos seus episódios - "sempre falarei / para o leitor se agradar / quem sabe há de lembrar". Note-se, finalmente, que mais uma vez a palavra "leitor" surge inserida num contexto em que procedimentos de composição oral são evidentes.

Cumpre ressaltar que os folhetos não podem ser inseridos completamente seja na tradição escrita, seja na oral; o que há é a convivência, às vezes conflituosa, entre os dois princípios. Os poetas populares nordestinos escrevem como se estivessem contando uma história em voz alta. O público, mesmo quando a lê, prefigura um narrador, cuja voz se pode ouvir. Desta forma as exigências pertinentes às composições orais permanecem mesmo quando se trata de um

---

<sup>13</sup> EUQOR, Avlis Onitnemelc (sic). *O Linguarudo - carta dramática do Linguarudo para todos os Brasileiros*, s/l, s/ed., 1972

<sup>14</sup> BARROS, Leandro G. *Batalhas de Oliveiros com Ferrabrás e A Secca do Ceará*, Guarabira, Pedro Baptista & Cia, 1920

texto escrito. Portanto, pode-se entender a literatura de folhetos nordestina como mediadora entre o oral e o escrito.

◆ “Até gente analfabeta / comprava ali seu livrinho”

Este “estar a meio caminho”, que caracteriza os folhetos de cordel nordestinos, permite que pessoas pouco ou nada letradas possam fruir as narrativas neles contidas. Pessoas analfabetas compram folhetos, que serão *ouvidos*, ao invés de lidos. Orígenes Lessa conheceu uma senhora e sua neta, na folhetaria de Manuel Camilo, que desejavam comprar um folheto, qualquer um, desde que fosse “um bom”. O dinheiro era insuficiente; portanto, Camilo propôs que pagassem numa outra vez. Lessa admira-se: “é a primeira vez que vejo alguém entrar numa livraria, com seus últimos níqueis, para comprar livro ‘de qualquer qualidade’”.<sup>15</sup> Mais admirado fica ao saber que a velha era analfabeta. Camilo explica:

Ela gosta é de ouvir. Quem lê é a bichinha. Aprendeu a ler em folheto, a danada...

A apresentação oral de folhetos - feitas por autores, vendedores, ou conhecidos - é uma das chaves para compreensão do sucesso desta literatura, pois permite sua divulgação entre pessoas iletradas. Este tipo de situação é tematizada nos versos abaixo:

Até gente analfabeta  
Comprava ali seu livrinho  
E levava para casa  
Com cuidado e com carinho  
Para saber da estória  
Pela boca do vizinho  
(...)  
Havia também um cego  
De sanfona à tira colo  
(...)  
A memória do ceguinho  
Era de admirar  
Só cantava mais romances  
Díficeis de decorar  
O povo fazia roda  
Pra ver o cego cantar<sup>16</sup>

Consumidores iletrados são fato comum neste universo, onde a composição e recepção de narrativas têm na memória um aliado essencial. Esta prática, bastante comum, é retratada em um folheto de Manuel Duarte<sup>17</sup>:

Quem não lê e não escreve  
Da vida pouco desfruta  
Porem compre um livro desse  
Pede pra ler, escuta  
E ouve um pouco de tudo  
Da poesia matuta

<sup>15</sup> LESSA, Orígenes. *op. cit.*

<sup>16</sup> MONTEIRO, Delarme. *Nordeste, Cordel, Repente, Canção*, J. Barros (ilustrador e editor), Pernambuco, s/d.

<sup>17</sup> “É um pouco de tudo da poesia matuta”, Manoel F. Duarte, *apud Literatura de Cordel*, vol I, antologia, Global Editora.



O trecho citado revela o caráter de mediador entre o oral e o escrito desempenhado pelos folhetos. Duarte diz que "quem não lê e não escreve / Da vida pouca desfruta" mas a solução por ele apresentada para que as pessoas possam "desfrutar" os prazeres da leitura insere-se num universo de oralidade - "pede pra ler, escuta", "ouve". Assim, os folhetos, não abandonando a tradição oral, possibilitam o acesso a conteúdos do mundo da escrita. As histórias seguidamente contadas e recontadas acabam sendo memorizadas, permitindo uma posterior aproximação entre o conteúdo memorizado e a forma gráfica que lhe serve de suporte, o que parece ter acontecido com a "bichinha que aprendeu a ler em folheto."<sup>18</sup>

Deste modo, não são raros os casos de pessoas que se alfabetizaram a partir do contato com folhetos, inicialmente ouvidos e posteriormente lidos. A habilidade de ler, portanto, não é requisito fundamental para a apreciação destas narrativas populares, conforme diz Manuel Camilo, poeta popular nordestino:

Tem mais gente lendo. Mas não é preciso. Com poesia não é. O povo compra do mesmo jeito. Se tem alguém que sabe ler na família, tudo bem. A pessoa escuta e gosta, quando o romance é bom. Guarda até na cabeça.<sup>19</sup>

Camilo aponta duas questões fundamentais: o caráter oralizante das leituras coletivas e a facilidade de memorização deste tipo de poesia, que permitem, aos não alfabetizados, sua reprodução. A questão da eficácia dos folhetos numa cultura de oralidade residual é apresentada também por Manoel de Almeida Filho, poeta entrevistado por Mauro Barbosa<sup>20</sup>:

... a grande maioria dos nossos fregueses lêem o livro cantando. Como a gente lê, eles aprendem as músicas dos violeiros, e eles cantam aquilo. (...) E, em casa reúnem uma família, três, quatro, e cantam aquilo, como violeiro mesmo (...) O folheto tem esta doçura do verso. E o povo nordestino se acostumou a ler o verso. Então o livro em prosa mesmo, ele não gosta e nem gosta do jornal, a notícia do jornal. (...) Ele não entende. (...) Porque está acostumado a ler rimado, a ler versado. (...) Aquela notícia não é boa para ele, o folheto sim, porque o folheto ele lê cantando.

Manoel de Almeida distingue o texto em prosa do folheto em verso, mostrando a maior eficácia deste último. A forma é fundamental: não importa que o jornal e o folheto divulguem a mesma notícia, ela só será acessível se for "rimada e versada", ou seja, se for veiculada de acordo com o código aceito e compreendido pela comunidade. A "leitura" considerada eficaz é aquela feita de maneira "cantada", recolocando a questão dos procedimentos orais no contato com folhetos. Referindo-se a um vendedor, Manoel Camilo diz:

---

<sup>18</sup> Processo semelhante parece ter sido comum no início da França moderna, quando o método de alfabetização escolar considerava as letras como "estímulos visuais para acionar a memória de um texto que já havia sido aprendido de cor." Ainda nos séculos XVII e XVIII, a leitura escolar era uma questão de reconhecimento de algo já conhecido, em vez de um processo de aquisição de um novo conhecimento. (apud. DARNTON, Robert. "História da Leitura", in: *A Escrita da História - novas perspectivas* (org. BURKE, Peter), São Paulo, Editora da UNESP, 1992.

<sup>19</sup> LESSA, Orígenes. *op. cit.*

<sup>20</sup> ALMEIDA, Mauro William Barbosa de. *Folhetos (A Literatura de Cordel no Nordeste Brasileiro)*, Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de Ciências Sociais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1979.

Cantando sai melhor do que lendo. O povo aprecia mais. Não viu aquele analfabeto que esteve aqui? Canta muito bem. Dá gosto. O pessoal até pensa que ele sabe ler, porque ele canta olhando a página do folheto aberto. E vive disso muito bem.<sup>21</sup>

Uma das características das narrativas orais é o fato de o “conteúdo” ser indissociável da performance. A história não é composta apenas pelo enredo mas também pela gesticulação, expressão corporal, tom de voz e entonação daquele que a apresenta. As leituras orais, cantadas, incorporam a performance ao texto, e permitem a participação do público. Durante a leitura, os ouvintes intervêm, interrompendo-a para comentar, criticar, externar seus sentimentos em relação à matéria narrada, aproximando, uma vez mais, esta “leitura” do universo oral. Até mesmo o conceito de “leitura” parece recobrir-se de outras significações, podendo significar a habilidade de declamar longas narrativas em verso:

Lá em casa uma vez passou um cego. Ele esteve lá em casa três dias, na casa de meu pai. Ele tinha um moio de livro na mão, uma pessoa chegava dizia: conte o verso de Genoveve, aí ele passava a mão assim, escolhendo. Mais num dava com o livro do verso?! Eu digo mais. Ele disse: quem me ensinou a ler foi uma filha minha, que me ensinou a ler. Aqueles versos tudo nos papéis, nos livros, e ele lia, aí mandava ele contar o verso de Genoveve, Princesa Rosa, ele mexia e achava qual era o verso e contava.<sup>22</sup>

Se entendermos o ato de ler como a capacidade de associar sinais gráficos a unidades de sentido, torna-se incompreensível a fala de Luiza Lima, que relata seu encontro com um cego leitor. Aparentemente, segurar um folheto fazia parte da performance do cego, que contava histórias decoradas, assim como o fazia o vendedor analfabeto mencionado por Manoel Camilo. Dizendo que sua filha o ensinou a ler, o cego pode estar se referindo ao fato de ter memorizado as narrativas lidas por sua filha.

A memorização de narrativas como parte do significado do ato de ler aparece claramente na fala de Sebastiana Andrade, uma contadora de histórias, que as aprendeu a partir do contato com folhetos de cordel:

A coisa que eu tinha mais vontade na vida, no mundo, era de aprender a ler, mas não me botaram na escola. Botaram os outros, mas não aprenderam nadinha. Se, eu tinha a maior vontade, eu lia a carta de ABC sem ninguém me ensinar. Eu tinha cabeça. Eu aprendia, o povo contava e eu aprendia. (...) O finado Firmino, aquele sabia ler folheto! E eu aprendia. Aprendia era logo! Minha cabeça era tão boa, tinha a memória tão boa que eu aprendia era logo.<sup>23</sup>

O binômio ler - decorar parece fundir-se em um único conceito, neste universo marcado pela oralidade.

Para compreender a eficácia dos folhetos neste contexto, é necessário considerar a forma poética na qual são compostos.

#### ◆ “Rima, métrica e oração”

A forma poética característica dos folhetos pode parecer, à primeira vista, espontânea e fácil, mas há regras bastante precisas regulando sua produção.

<sup>21</sup> Manoel Camilo em entrevista a Origenes Lessa (*op. cit.*)

<sup>22</sup> Luiza Lima, em entrevista, a Silvana Vieira de Sousa, *in: Histórias de antigamente*, texto de qualificação para o mestrado em História Social do Trabalho, IFCH, UNICAMP, 1995, mimeo

<sup>23</sup> Sebastiana Andrade, em entrevista a Silvana Vieira de Sousa (*op. cit.*)

Os princípios que regem a elaboração de narrativas dizem respeito fundamentalmente à métrica, à rima e àquilo que os poetas denominam oração, princípios estreitamente ligados às possibilidades de memorização.<sup>24</sup>

A maior parte dos folhetos nordestinos é composta em versos setessilábicos, fazendo-se coincidir o final de um verso com momentos de pausa na fala - ou seja, entre sujeito e verbo; verbo e complemento; objeto e advérbio. Não se consideram bem construídos os versos em que há *enjambement*. Estudos lingüísticos demonstram que, no português falado no Brasil, faz-se uma pausa a cada sete sílabas aproximadamente. Assim, a opção pelos versos setessilábicos acomoda as composições ao ritmo habitual da fala. A sintaxe empregada também aproxima-se da fala coloquial, privilegiando a ordem direta na construção das orações, evitando-se inversões sintáticas e orações encaixadas. Os receptores destes poemas encontrarão, portanto, poucos problemas lexicais e sintáticos.

A elaboração das rimas também obedece a rígidas regras. Nas sextilhas, constroem-se rimas de tipo ABCBDB, enquanto nas setilhas, segue-se o esquema ABCBDDDB. O fundamental é selecionar palavras que constituam não só um vínculo sonoro, mas também semântico, ou seja, não basta que os termos conttenham o mesmo som final, importa que eles remetam a um mesmo universo de significação. Expedito Sebastião da Silva, autor de folhetos, explica que deve haver uma relação de necessidade entre as palavras empregadas:

Não se pode falar de uma menina perdida na Paraíba e depois colocar o Japão só para rimar e voltar a falar na menina. Se a rima e a métrica forem bem feitas a gente decora fácil e dá gosto. Se estiver difícil de decorar pode ver que o folheto está mal feito.<sup>25</sup>

Expedito ressalta a inserção destas composições em um universo de oralidade fortemente marcada, aferindo sua eficácia e beleza pela facilidade de memorização. Sabe-se que a rima é um poderoso auxiliar mnemônico, principalmente se for elaborada de acordo com a teoria acima exposta. As pessoas envolvidas com a compreensão e memorização de um folheto saberão com que som terminará determinado verso e a que grupo semântico pertencerá a palavra rimada. Tal concepção auxilia fortemente a elaboração e memorização de um folheto, pois rimas desta natureza deixam marcas nas quais a memória se apoiará.

Espera-se de um bom folheto coerência e unidade narrativa. A estruturação do enredo deve centrar-se no desenrolar de uma ação, desenvolvida em termos de causas e conseqüências. Manoel de Almeida Filho diz que

o bom folheto é o de qualquer classe quando bem rimado, bem metrificado, bem orado (...) Um ruim folheto é quando realmente se lê e não se entende, mal versado, mal rimado, mal orado, não tem oração, esse para mim é que é o ruim.<sup>26</sup>

Manoel de Almeida defende a idéia de que qualquer tema é válido - "o bom folheto é o de qualquer classe" - desde que sejam seguidas as regras formais, fortemente associadas à compreensão - "um ruim folheto é quando realmente

<sup>24</sup> Para um aprofundamento da discussão ver minha Tese de Doutorado, *Cordel Português / Folhetos Nordestinos: confrontos - um estudo histórico-comparativo*. Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem - UNICAMP, 1993.

<sup>25</sup> Expedito Sebastião da Silva em entrevista a mim concedida. (Cf. *Cordel Português / Folhetos Nordestinos: confrontos - um estudo histórico-comparativo*, op. cit.)

<sup>26</sup> ALMEIDA, Mauro William Barbosa de. *Op. cit.*

se lê e não se entende". As regras definidas pelos poetas populares, que garantem a beleza e a compreensão dos folhetos, são expressas na fala de Manuel de Almeida Filho: "métrica, rima e oração". Se os dois primeiros termos são já bastante conhecidos, o conceito de "oração" parece ser específico da literatura de folhetos. Segundo Manoel Caboclo e Silva,

A oração do folheto é aquela que a gente conta uma história sem mudar o sentido. Que começa num assunto sem mudar o sentido (...) Ela às vezes fica um pouco difícil porque a gente tem que imprimir personagens, coisas estranhas dentro da história não é (...) pra não sair da oração, é preciso que seja uma história só, só de um sentido só. Sobre determinada pessoa, sobre determinado caso.<sup>27</sup>

O princípio da oração remete à idéia dos enredos formulares em que os tópicos fundamentais da narrativa são previamente conhecidos, cabendo ao poeta preenché-los. As histórias são compostas segundo um "roteiro", conforme diz Silvino Pereira da Silva:

É preciso um roteiro de história desembaraçada, e que tenha muitos episódios. Desembaraçado é quando não tem muita complicação nos episódios, quando um não confunde com o outro, divididos. Então se forma a história bonita.<sup>28</sup>

Buscando compor uma "história desembaraçada", os poetas evitarão o acúmulo de personagens, acompanhando apenas as atitudes dos personagens centrais envolvidos na trama. Não é habitual encontrarem-se personagens secundários envolvidos em tramas paralelas. Descrições detalhadas de ambientes, paisagens, fisionomias, estados de espírito tampouco são bem-vindas, assim como evitam-se intervenções digressivas do narrador. Ou seja, qualquer elemento que possa desviar a atenção do fluxo central da ação será excluído, pois desrespeita o já aludido princípio da oração, segundo o qual uma narrativa deve apresentar, de forma articulada, o desdobramento de uma única questão. A oração de um folheto oferece ao poeta e ao público um roteiro relativamente padronizado segundo o qual a narrativa será desenvolvida.

Mais uma vez encontramos a preocupação com o estabelecimento de auxiliares mnemônicos, já que, em situações de oralidade, é mais eficaz compor e acompanhar uma trama calcada em ações articuladas de forma causal. Assim, compõem-se narrativas seguindo enredos formulares previamente conhecidos, ou seja, os poetas compõem suas histórias "recheando" uma determinada estrutura que lhes fornece o núcleo central da trama. À guisa de exemplo, vejamos como se constroem histórias de amor. Deve haver um rapaz e uma moça, apaixonados, que são impedidos de realizar-se afetivamente pela intervenção de um elemento externo, seja um rival, os pais, as armadilhas do destino que os afastam. Ambos tomarão seguidas atitudes a fim de superar estes obstáculos, conseguindo, ao final a realização amorosa. Haverá sempre novidades no que tange aos empecilhos e à maneira de resolvê-los, mas a estrutura permanecerá inalterada.

Os poetas populares nordestinos inserem-se em uma tradição, que regula as possibilidades formais de composição. Estas regras, ao invés de amarras, são na verdade instrumento para criação. Diferentemente de um escritor, eles não empreendem esforços no sentido de romper fórmulas padronizadas, seja na

---

<sup>27</sup> Manoel Caboclo e Silva em entrevista a Mauro Almeida (*idem, ibidem*).

<sup>28</sup> Silvino Pereira da Silva em entrevista a Mauro Barbosa (*idem, ibidem*)

construção de versos e rimas, seja na estruturação do enredo <sup>29</sup>. O uso de fórmulas não quer dizer que os poetas decorem as composições e as repitam de maneira idêntica. Cada um cria seu próprio poema, lançando mão da estrutura já existente. Os elementos formulares atuam como um roteiro para a composição sem que seja necessário que o poeta se atenha somente a eles. A existência de um roteiro articulado previamente à composição pode parecer um elemento limitador, mas é também um instrumento de que o poeta dispõe, um auxílio para que ele possa produzir seu poema. O uso das fórmulas, entretanto, não garante um bom resultado final; o valor do poeta está na habilidade com que maneja estas regras, na proficiência com que compõe e recompõe versos e narrativas sempre calcados em estruturas tradicionais. Novidade e repetição, individualidade e tradição constituem o espaço no qual o poeta se move. <sup>30</sup>

A originalidade é um valor no mundo da escrita. Em situações de oralidade, mesmo quando ela é residual, como na cultura nordestina, em que convivem letrados e iletrados, o armazenamento das informações se faz no corpo de poetas e do público. A fixação no papel libera o corpo desta tarefa e incentiva a inovação constante, já que as histórias e os conhecimentos estão definitivamente registrados no papel. A produção de folhetos no Nordeste brasileiro situa-se na encruzilhada entre a escrita e a oralidade, sendo impossível fixá-la de maneira definitiva em qualquer um destes pólos. É certo que os poetas registram seus textos sob forma gráfica, mas não aderem às convenções do discurso escrito. Seu público, capaz ou não de reconhecer sinais gráficos, tampouco domina estas mesmas convenções <sup>31</sup>. O registro gráfico não implica acesso completo ao universo da escrita, que possui convenções e recursos próprios, em grande medida distintos daqueles característicos da oralidade. A fixação na forma impressa não pôs fim ao caráter oral destas composições. O pensamento e a expressão orais não desaparecem tão logo alguém acostumado a eles começa a redigir: escrevem-se palavras que se imagina dizendo em voz alta em algum espaço de oralidade.

---

<sup>29</sup> O conceito de fórmula é empregado pelos estudiosos das produções narrativas orais para designar grupos de palavras, expressões, epítetos, caracterizações, episódios inteiros que se repetem de maneira idêntica, ou com pequena variação, ao longo de uma mesma ou de várias composições. Ver a respeito LORD, Albert (*op. cit.*), ONG, Walter (*op. cit.*) e FINNEGAN, Ruth. *Oral Poetry: its nature, significance and social context*, Cambridge, 1977.

<sup>30</sup> Situação semelhante é analisada por LORD, Albert (*op. cit.*) ao discutir as composições épicas de bardos gregos e eslavos.

<sup>31</sup> Cf. OSAKABE, Haquira. "Considerações em torno do acesso ao mundo da escrita" in: *Leitura em Crise na Escola*, Porto Alegre, Mercado Aberto, 1982.