

## CORDEL SOTÁDICO

Ana Maria de Carvalho<sup>1</sup>

**Resumo:** Em geral, as classificações temáticas dos cordéis são para fins didáticos, distribuindo-se em blocos que podem ser temáticos ou baseados na sua estrutura. Ao pesquisar sobre elas encontrei classificações temáticas sobre: religião, cangaço, amor etc. Na obra de Alves Sobrinho (2003), dentre as temáticas citadas por ele, chamo atenção para a temática da depravação, definida como aquela que trata de assuntos obscenos e imorais. Essa mesma temática é denominada por Salles (2003) de sotádica, ou seja, produções que apresentam um conteúdo que foge à regra da moral e dos bons costumes. Esse tipo de cordel teve seu auge na década de 50, no Nordeste e, atualmente no Pará, um dos seus representantes é o poeta Antonio Juraci Siqueira. O objetivo desse trabalho é analisar esses cordéis e lê-los como um texto cultural, capaz de dizer algo além da sacanagem.

Palavras-chave: Cordel; Sotádico; Sexualidade.

**Abstract:** In general, the thematic classifications of Cordel attend educational purposes, arranged in groups which can be thematic or structure based. During the research I found thematic classifications about: religion, banditry, love etc. In the work of Alves Sobrinho (2003), among the issues cited by him, I highlight the issue of depravity, defined as that which is obscene and immoral. That same theme is called sotadic by Salles (2003), that is, productions whose contents do not follow the rules of morals and morality. This type of Cordel reached its culmination in the 50s, in the Northeast of Brazil. Currently, in the state of Para, one of its representatives is the poet Antonio Juraci Siqueira. This study aims to analyze this type of Cordel and read them as a cultural text, which is able to say something more than dirtiness.

Keywords: Cordel; Sotadic; Laugh and sexuality.

### Introdução - Por que cordel sotádico?

A temática deste artigo é proveniente da minha dissertação, na qual trabalhei a produção sotádica dos cordéis com ênfase nos cordéis de Juraci Siqueira. Entendo que o tema é relevante, uma vez que se trata de um assunto vivo e atual, mesmo sendo

---

<sup>1</sup> Mestre em Estudos Literários (UFPA). Email: ana74u@yahoo.com.br

discriminado e considerado uma produção marginalizada, principalmente no que diz respeito à temática sotádica. Essa pesquisa começou na graduação. Para dar continuidade a ela ingressei no mestrado, com o intuito de pesquisar sobre os cordéis que versam sobre essa temática.

Essa temática é denominada, por Salles (2003), de sotádica, e corresponde a produções que apresentam um conteúdo que foge à regra da moral e dos “bons” costumes. Com relação à autoria desses textos havia certa precaução por parte dos cordelistas, devido à censura, por isso alguns usavam pseudônimos ou deixavam no anonimato suas produções, o que dificulta encontrar e ligar esses textos a seus respectivos autores.

Ao pesquisar tal assunto fiquei preocupada se ia conseguir convencer que se tratava de uma abordagem “séria” sobre a “sacanagem”, e que, talvez, estivesse trilhando um caminho perigoso. No entanto, descobri que muitos já tinham se debruçado sobre o assunto, pelo menos no campo da teoria e da análise de obras literárias. Com relação ao cordel sotádico, Salles (2003, p.9) diz que “embora alguns tenham penetrado nesse campo e reunido material abundante, quase nada, porém, foi divulgado”. O autor afirma que há certa inibição diante desse tipo de folheto. O objetivo geral desse trabalho é responder ao seguinte questionamento: o cordel sotádico, para além do gracejo, é um texto cultural?

## **1 – Cordel: conceito, histórico e natureza**

Antes de adentrar o universo sotádico, faz-se necessário discutir sobre o folheto de cordel, apresentando um pouco de sua história, forma e tema.

Para Márcia Abreu (1999, p.17), a nomenclatura literatura de cordel, usada para denominar esse tipo de produção, não era muito reconhecida pelos autores e consumidores nordestinos. Eles, em geral, usavam o nome de folhetos. Na região central do Maranhão, por exemplo, ainda hoje ouço as pessoas chamá-los de romances. A autora afirma que “a expressão ‘literatura de cordel nordestina’ passa a ser empregada

pelos estudiosos a partir da década de 1970, importando o termo português que, lá sim, é empregado popularmente”.

A respeito da terminologia literatura de cordel, Idelette Muzart dos Santos (2006, p.60) afirma que: “a aparição no Brasil de um novo termo, *literatura de cordel*, para designar o folheto, pode ser datado de 1879-1880. Sílvio Romero é sem dúvida o primeiro brasileiro a utilizar a expressão”.

Outro ponto importante diz respeito ao modo como esses cordéis portugueses chegaram ao Brasil. Uma possibilidade, segundo Abreu (1999), é de que eles vieram junto com os livros encomendados para os seguintes Estados: Rio de Janeiro, Bahia, Pernambuco, Maranhão e Pará. São exemplos de cordéis que chegaram ao Brasil: “A história de Carlos Magno e os doze pares da França”, “A donzela Theodora”, etc.

Apesar da influência, há uma diferença muito grande entre a produção portuguesa e a brasileira. Diferença essa que vai, com o passar do tempo, se consolidando na forma e no conteúdo. Sobre esse assunto, Abreu (1999, p.104-5) afirma o seguinte:

Assim, entre o final do século XIX e os anos 20, a literatura de folhetos consolida-se: definem-se as características gráficas, o processo de composição, edição e comercialização e constitui-se um público para essa literatura. Nada nesse processo parece lembrar a literatura de cordel portuguesa. Aqui, haviam [sic] autores que viviam de compor e vender versos; lá, existiam adaptadores de textos de sucesso. Aqui, os autores e parcela significativa do público pertenciam às camadas populares; lá, os textos dirigiam-se ao conjunto da sociedade. Aqui, os folhetos guardavam fortes vínculos com a tradição oral, no interior da qual criaram sua maneira de fazer versos; lá, as matrizes das quais se extraíam os cordéis pertenciam, de longa data, à cultura escrita. Aqui, boa parte dos folhetos tematizavam o cotidiano nordestino; lá, interessavam mais a vida dos nobres e cavaleiros. Aqui, os poetas eram proprietários de sua obra, podendo vendê-la a editores, que por sua vez também eram autores de folhetos; lá, os editores trabalhavam fundamentalmente com obras de domínio público.

O processo de composição, as características gráficas e o modo de comercialização dos folhetos mencionados na citação, em parte, devem muito ao

trabalho de Leandro Gomes de Barros, em 1893<sup>2</sup>, de Francisco das Chagas Batista, em 1902, e de João Martins de Athayde, em 1908. Nesse período, por meio desses poetas, foram definidas as características de composição e o modo de vendas dos folhetos.

Com relação aos temas abordados, eles são muitos, o que cria um leque de possibilidades de classificações temáticas. Para Alves Sobrinho (2003), a classificação é feita conforme o número de páginas e a temática desenvolvida. Com relação ao número de páginas os cordéis obedecem à seguinte classificação:

Folhetos – 8, 12 e 16 páginas;

Romances ou histórias – 24, 32, 48 ou 64 páginas.

De acordo com a temática trabalhada, o autor apresenta dezenove tipologias.

São elas:

1. Peleja, debate, discussão e encontro;
2. Marcos e vantagens;
3. História de inspiração popular;
4. História de inspiração não popular;
5. Fabulação;
6. Gracejos e espertezas;
7. Religião e beatismo;
8. Profecias;
9. Avisos;
10. Castigos e exemplos;
11. Política, sociedade e ciência;
12. Reportagens;
13. Heroísmo;
14. Proezas;
15. Miscelânea;
16. Profanação;
17. Depravação;
18. Conselhos;
19. Escândalo e corrupção<sup>3</sup>.

Faço duas observações acerca dessa classificação: 1) peleja, debate, discussão e encontro dizem respeito à forma e não ao tema, pois uma peleja pode tratar de vários temas; 2) o conselho é uma forma de apresentar um determinado tema. Essa

---

<sup>2</sup> Faço referência ao ano que provavelmente eles começaram a publicar seus folhetos.

<sup>3</sup> Cf. Alves Sobrinho (2003, p. 109).

classificação é, ao mesmo tempo, funcional e temática. Para Santos<sup>4</sup> (2006) a classificação funcional não faz distinção entre forma e tema.

Quanto à circulação, os folhetos eram vendidos em feiras e mercados, às vezes pelo próprio poeta. Sua casa, em geral, funcionava como tipografia e podia também ser um ponto de venda. “Nos primeiros anos, os poetas eram proprietários de sua obra [...] eram responsáveis pela criação, edição e venda de seus poemas [...]” (ABREU, 1999, p.99). Outra forma de acesso era o empréstimo: após a leitura de um folheto ele era repassado para outras pessoas. Conforme Galvão (2006, p.132):

Em alguns casos, os leitores/ouvintes de folhetos faziam uso das duas estratégias de acesso ao impresso: compravam os livretos, acumulando-os em casa, e ao mesmo tempo, pediam emprestado a parentes e amigos. Zé Moreno afirma, por exemplo, que, ao escutar a leitura do vendedor na feira, se a história lhe agradasse, comprava o folheto; se a história não lhe agradasse, pedia o folheto emprestado a alguém [...]

Quanto à composição, Abreu (1999) aponta, com base no artigo “Como fazer versos”, do poeta Rodolfo Coelho Cavalcante, o que seria o modelo oficial de composição: sextilhas com rima ABCBDB, septilhas com rima ABCBDDDB e décimas com esquema rimático ABBAACCDDC, com predominância dos versos de sete sílabas (heptassílabo ou redondilha maior). O trecho a seguir, do folheto “A mulher que queria ser égua” (adaptação de um texto da obra *Decamerão*, de Boccaccio), é um exemplo de sextilha, com rimas do tipo ABCBDB:

Nhá Rita tirou a roupa	A
E ficou uma tentação,	B
Ali, no meio do quarto,	C
Com as mãos e pés no chão	B
E o traseiro pra cima —	D
Numa linda posição!	B

Exemplo de septilha com rimas ABCBDDDB, trecho do cordel “Gregório de Matos Guerra – o pai dos poetas brasileiros” (1976), de Rodolfo Coelho Cavalcante:

<sup>4</sup> Cf. outras classificações em Santos (2006, p. 132-140).

Uma piada picante	A
Para quem sabe escrever	B
Se torna ARTE, por isso	C
O CENSOR faz que não ver	B
Mais quem não sabe versar	D
Deixa de ser popular	D
Para censura caber	B

Um exemplo de texto escrito em décima glosa é o folheto “Quem ama mulher casada / não tem vida segura”, de Rodolfo Coelho Cavalcante, que obedece ao mote de dois pés, o qual corresponde aos dois últimos versos de cada estrofe e que, neste caso, é o título do folheto. Vejamos a primeira das vinte e quatro estrofes com esquema rimático ABBAACCDDC que compõem o folheto:

Mato fechado tem olho	A
E parede tem ouvido	B
Da mulher que tem marido	B
Esta porta tem ferrolho	A
Tem veneno e tem abrolho	A
É um mal que não tem cura	C
Infeliz da criatura	C
Quando cai na emboscada	D
Quem ama mulher casada	D
Não tem a vida segura	C

Há outras formas de composição. Os exemplos citados acima visam apenas demonstrar o paradigma mais recorrente nos folhetos. Atualmente, há poetas que não seguem totalmente as normas fixas e escrevem à sua maneira, como o cordelista Juraci Siqueira. Os cordéis desse poeta, além de nem sempre seguirem a métrica dos cordéis nordestinos, também não seguem o mesmo padrão em relação ao número de páginas.

Ressalta-se que o esquema rítmico e a metrificação permitem uma musicalidade e facilitam a memorização do conteúdo do folheto, além de facilitar a leitura em voz alta. Essa leitura em voz alta dos folhetos, remete ao que Abreu (1999, p.118) diz sobre a escrita dos folhetos:

[...] A fixação na forma impressa não eliminou a oralidade como referência para essas composições. Os poetas populares nordestinos escrevem como se estivessem contando uma história em voz alta. O público mesmo quando a lê, prefigura um narrador oral, cuja voz se pode ouvir. Desta forma as exigências pertinentes às composições orais permanecem, mesmo quando se trata de um texto escrito. Portanto pode-se entender a literatura dos folhetos nordestina como mediadora entre o oral e o escrito.

Esse trecho relembra o que Santos (1995, p.34) diz sobre as fronteiras entre o oral e o escrito, quando fala de Literatura Oral e Literatura Popular. Para a autora, essas duas manifestações se situam entre “as fronteiras da escritura e da voz, do literário e do não literário, do individual e do coletivo, da tradição e da criação.” Essas fronteiras não devem ser entendidas como separação, mas como continuidade e complementação. Nesse sentido, a voz é materializada no verso impresso do folheto, aqui a escrita é a continuação e a complementação do oral através da linguagem coloquial do poeta. Uma vez que a escrita resguarda os elementos que favorecem a sonoridade do texto, são eles: métrica, compasso e ritmo.

Essa relação de continuidade e complementação entre oral e escrito vem solidificar o sucesso do cordel entre seu público de “leitor/ouvinte”<sup>5</sup>. Uso esse termo porque os leitores dos cordéis nem sempre eram leitores de fato, eram na sua maioria ouvintes. Para Ruth Terra (1983, p.35), “[...] o aparecimento da literatura popular impressa foi possível por ser difundida junto a um público de auditores [...],” tendo em vista que grande parte da população nordestina não sabia ler nesse período.

Esse público iletrado é citado por Santos quando trata do folheto de cordel, em *Memória das vozes: cantoria, romanceiro e cordel* (2006, p.59):

A literatura de cordel, editada no Brasil desde a metade do século XIX, torna-se, nos primeiros anos do século XX, um sistema literário complexo e independente do sistema literário institucionalizado, com seus poetas, com suas casas editoriais pertencendo, via de regra, aos próprios poetas, com seus circuitos de distribuição e sobretudo com

---

<sup>5</sup> A terminologia leitor/ouvinte é usada por Idelette Muzart-Fonseca dos Santos, em *Memória das vozes: cantoria, romanceiro e cordel* (2006) e por Ana Maria de Oliveira Galvão, em *Cordel: leitores e ouvintes* (2006).

seu público de iletrados, senão analfabetos, originariamente do mundo rural.

### 1.1 - Versos sotádicos

Agora que já conhecemos um pouco da história, temática e composição do cordel, volto a tratar do objeto deste artigo. Dentre as diversas temáticas recorrentes no cordel, há, segundo Alves Sobrinho (2003, p.114), o cordel de depravação; para o autor “este assunto é pouco usado no âmbito da poesia popular. Contam-se três ou quatro folhetos e, assim mesmo, os autores não assinam. Quando muito, usam pseudônimos.” Além desse nome, esses folhetos também são conhecidos como: folheto de putaria, folheto de safadeza e folheto de sacanagem.

Realmente são poucos. Diante, por exemplo, de quase dez mil cordéis do acervo que visitei, encontrei vinte, e esse número pode cair para treze se eu levar em consideração a classificação proposta por Souza (1976): folheto de gracejo e folheto de putaria ou safadeza. O número parece inexpressivo, porém, no início de sua produção, eles eram censurados e quem comprava não costumava guardar.

Essa censura era desencadeada porque esses folhetos falavam de sexualidade, lembrando o que disse Foucault (1999) a respeito do interdito que marcou o discurso sobre a sexualidade durante muito tempo. O autor afirma que essa interdição desapareceu no momento em que a sexualidade passou a ser tratada pelos discursos oficiais: psiquiátrico, religioso (confissão), médico. Porém, nos cordéis, ela continuou sendo um interdito, pois os folhetos não eram vistos como oficiais, uma vez que eles fazem parte da cultura popular, produzidos e consumidos, em geral, por um público de “iletrados”.

Ressalta-se o que disse El Far (2004) sobre a conservação desse tipo de texto, a censura criava uma barreira para a sua entrada em acervos públicos. Além disso, o cordel sotádico ainda contava com mais um obstáculo: era popular, ou seja, não era considerado parte do cânone literário. É importante que se diga que o cânone é criado por uma elite, para a elite. Faz parte do cânone o que, na visão deles, pode ser



considerado o melhor e o que não entra nessa lista é posto à margem, em geral direcionada para uma maioria que também vive à margem dessas decisões.

Acerca da produção desse tipo de cordel, Souza (1976, p.87) afirma em sua pesquisa que os poetas populares se referiam a esses cordéis com muita cautela, devido a diversas dificuldades encontradas para a publicação, como a “invasão da polícia e fechamento de várias gráficas editoras”. O autor segue dizendo que:

Os folhetos de “safadeza” floresceram realmente na década de Cinquenta, quando, prevendo maiores complicações para a classe causadas por tais publicações clandestinas, o poeta Rodolfo Coelho Cavalcante presidente e organizador de “O Congresso Nacional de Trovadores e Violeiros”, realizado em Salvador em 1955, incluiu nos estatutos da ANTV [Associação Nacional de Trovadores e Violeiros] um item rezando ter-se criado a associação “para moralizar a poesia e combater toda espécie de licenciosidade. (sic)” (Ibid., p.90)

Essa tentativa de moralizar a produção de cordéis poderia ser também porque o fechamento das gráficas prejudicava a todos, uma vez que na mesma tipografia em que se fazia o cordel sotádico, também eram produzidos os cordéis comuns.

Souza (1976) acredita que a ausência desses folhetos nas duas décadas posteriores (60 e 70) seja decorrente dessa moralização por parte da associação. É importante que se diga que esse período foi marcado pela ditadura militar, o que pode também justificar a ausência desses folhetos.

El Far (2004) aponta os “romances para homens”, como um tipo de publicação que trazia em seus enredos casos de adultério, incesto, homossexualismo e prostituição. Essas publicações tiveram seu auge no final do século XIX e início do século XX. Os cordéis sotádicos abordaram esses assuntos e eles também eram direcionados para um público masculino.

De acordo com Souza (1976, p.37), há uma diferença entre os folhetos de safadeza ou putaria e os folhetos de gracejo. Estes ao contrário daqueles tem uma malícia, são “escritos para fazer o matuto rir no meio da feira. [São] irreverentes, plenos de duplo sentido”. Já os de safadeza ou putaria não tem malícia, não visam ofender à

moralidade pública. Para o autor, não devemos confundir esses dois tipos de folhetos, fato comum entre muitos pesquisadores.

Acredito que, além da censura sofrida por ambos, há uma linha tênue que delimita e une a fronteira entre esses dois tipos de folhetos, essa linha é o riso que um ou outro possa gerar. Assim, concordo com o comentário de Santos (2006, p.77) sobre o que escreviam os cordelistas:

Para rir à vontade e zombar de todos e de si mesmo, o poeta cria formidáveis histórias mentirosas, ou ainda histórias de matuto que descobrem a cidade e a vida moderna, histórias de sogras ou de chifrudos, enfim, todo um repertório de anedotas maliciosas e debochadas que os poetas batizam, sem perífrase tímida, de histórias de safadeza e putaria. Por prudência evitam assinar então seu verdadeiro nome e recorrem a pseudônimos de duplo sentido: H. Rei (agarrei), H. Romeu (agarra o meu), etc.

Com base no trecho acima é possível dizer que um dos objetivos do cordel de safadeza e putaria é fazer rir, zombando de todos e de si mesmo. Aqui aparece a discussão a respeito do riso zombador, apontado por Propp. As temáticas que circulam nos cordéis sotádicos passam pelo que Propp (1992, p.32) aponta como causa do riso: “a causa pode [...] residir em condições de ordem histórica, social, nacional e pessoal [...]”. As histórias mentirosas dos poetas são criadas a partir de situações comuns na sociedade (sogras ruins, cornos, prostituição, corrupção política) e atingem seus objetivos porque os leitores/ouvintes, de modo geral, fazem parte desse universo.

A não autoria dos textos por parte dos poetas traz de volta a discussão entre o oficial e o não-oficial, o sério e o não-sério, que relegam as produções cômicas para um nível inferior em relação às produções sérias, consideradas oficiais. Os poetas não assinavam porque corriam o risco de serem punidos pela censura, uma vez que seus textos não correspondiam ao que se entendia como digno de ser editado. Em geral, esses textos mostram a sujeira embaixo do tapete, os personagens de suas histórias, talvez como os de Arentino, são considerados indivíduos corrompidos que zombam de tudo e de todos.

Findelen (1999), nos diz que Arentino, ao escrever, denunciava a seus leitores os vícios das elites. Acredito que o poeta popular, ao escrever seus enredos “sacânicos”, consegue muito mais que entreter o leitor, ele também, à maneira de Arentino, denuncia os problemas sociais e políticos enfrentados por ele dentro do seu contexto histórico.

Na produção de cordel, com esse viés temático, observei ser possível fazer duas divisões, a saber:

1) os cordéis que contam “as formidáveis histórias mentirosas” sotânicas, de que fala Santos (2006); nesses folhetos é possível encontrar textos políticos e licenciosos, e esses, por sua vez, se dividem em moderados e apimentados.

2) e as adaptações de textos da literatura universal, que tratam desses assuntos em seus enredos. A respeito das adaptações, Santos (2006, p.77-8) afirma que:

O poeta escolhe “versejar”, “traduzir” em folheto, um livro conhecido e reconhecido pela elite cultural mas que o público ignora. [...]

§ A reescritura em folheto apresenta-se como uma redução do texto original pela escolha de alguns episódios representativos, ou mais raramente, por um resumo do conjunto da obra. A língua sofre a transformação mais radical, uma verdadeira tradução. No caso dos romances estrangeiros, pode haver uma nacionalização dos nomes dos personagens [...] ou uma modificação gráfica. [...]

Em minha pesquisa, em Campina Grande, no acervo Átila Almeida, encontrei duas adaptações publicadas pela Editora Luzeiro Limitada: “A moça que meteu o diabo no inferno” e “O rabo e os chifres ou A mulher que queria ser égua”, ambas adaptadas da obra *Decamerão*, de Giovanni Boccaccio. A primeira da décima novela da terceira jornada e a segunda da décima novela da nona jornada. Essas adaptações fazem parte de uma coleção intitulada “Obras de Giovanni Boccaccio”, publicada pela Luzeiro. Além dessas há: “A noite das camas trocadas”, “O homem que foi ao inferno e voltou chifrudo”, “A traidora traída”, “Chifre com chifre se paga”, “A amante do anjo”, “A tocaia do chifrudo”, “Dona Sarita e seus três machos” e “A troca

das esposas”. Esses cordéis eram proibidos para menores de 21 anos e não apresentam o nome do adaptador.<sup>6</sup>

Além desses, existem os cordéis moralizantes, que criticam quem escreve cordel de sacanagem. Os textos moralizantes, mesmo tendo esse objetivo, acabam por deixar transparecer imagens ou ditos picantes. Em geral, isso ocorre quando se faz o contra ponto entre o certo e o errado, comum nesses folhetos. São exemplos desses tipos de folhetos: “ABC do beijo”, “ABC do namoro e os acenos dos amantes”, ambos de José Costa Leite e o “ABC da Meretriz” de Rodolfo Coelho Cavalcante. Esse último faz uma crítica à prostituição.

Ao falar das capas dos folhetos, Santos (2006, p.91) afirma que elas teriam uma função e um sentido: por meio delas o leitor já pode inferir sobre o conteúdo versado.

A função primeira da imagem em relação ao folheto é informativa e comercial: deve ser bela ou horrível, de acordo com a história, mas sugerir sempre, ao primeiro olhar, o sentido da narrativa, reter o olho e incitar à compra.

Com os cordéis sotádicos não é muito diferente, as capas são bastante sugestivas e proporcionam ao leitor uma visualização do sentido da narrativa, de seu ponto chave. Assim, darei destaque também para as capas dos folhetos que serão analisados.

## **1.2 – Versos sacânicos: o revelar das entrelinhas**

Após essa breve introdução acerca do cordel e, de forma mais específica, do cordel sotádico, tratarei dos cordéis sacânicos de Juraci Siqueira. Esse termo é usado pelo autor para denominar uma coletânea de textos de cunho sotádico.

---

<sup>6</sup> Encontrei no verso da folha de rosto do folheto “A mulher que queria ser égua” a propaganda dos folhetos de Adam Fialho: “O costureiro de honra” e “O tolo Sebastião”. Adam Fialho é o pseudônimo do poeta paraibano, Manuel d’ Almeida Filho. Sua primeira publicação data de 1936. Com relação aos outros títulos mencionados não tenho certeza se todos são de Boccaccio.

É possível dizer que o autor, ao trocar a consoante “t” por “c”, faz um trocadilho com o vocábulo satânico<sup>7</sup>, tendo em vista que a capa que ilustra essa coletânea apresenta uma caricatura do poeta dentro de um tacho, no fogo, e o Diabo com uma lança de três pontas, em uma posição ameaçadora.

Antes da apresentação de seus cordéis é mister apresentar o poeta, embora o “filho do boto”, como também é conhecido, dispense apresentação. Antonio Juraci Siqueira, paraense de Cajary (Afuá), Ilha do Marajó, nascido em 1946, além de escrever folhetos de cordel, escreve livros de contos, crônicas, poemas e literatura infantil. Possui diversas premiações literárias em vários gêneros, em âmbito local e nacional. Na primeira estrofe do cordel “Arma não é brinquedo!” ele se autodefine como:

Caboclo marajoara,  
poeta por vocação  
do mundo faço meu palco,  
transformo a vida em canção  
e sigo pelos caminhos  
imitando passarinhos,  
compartilhando a emoção.

Em uma entrevista concedida a mim em 2007, quando eu escrevia meu trabalho de conclusão de curso, Juraci Siqueira afirmou que seu trabalho tem uma veia humorística. Observe o que ele respondeu ao ser questionado sobre a temática recorrente em seu trabalho:

Meu trabalho reflete muito o humorismo, porque eu escrevia a encomenda pro jornal PQP<sup>8</sup>, então eu escrevia, mas eu sempre tive essa queda pro humorismo também, pra sátira, tanto que a primeira coisa que eu escrevi no jornal, em fevereiro de 1980, há 27 anos portanto, versava sobre o tema chupa-chupa né, que era um extra terrestre, só que o meu chupa-chupa era mundo real, era próprio governo, os impostos né, aí que (... ) que chupava o bolso, não chupava o sangue, mas o bolso (RISOS). Então eu tinha muito esse

---

<sup>7</sup> Outro ponto importante com relação ao termo sacânico diz respeito à semelhança com o nome da obra de Salman Rushdie, *Versos Satânicos*, publicada em 1989 (mesmo ano em que o poeta Juraci Siqueira publica a coletânea *Versos sacânicos*). Desta forma, é possível dizer que o poeta paraense faz um trocadilho com o nome da obra de Salman Rushdie.

<sup>8</sup> PQP – Uma Revista Pra Quem Pode (uma publicação de Candiru Publicidade Ltda).

lado crítico e o Sabá por causa disso, quando ele criou o PQP, me convidou para escrever a rima rica no PQP. Depois eu diversifiquei escrevi prosa também, mas no cordel sempre mantive a minha linha, trabalhei o humorismo.

Desta forma, pretendo discutir o que há por trás das entrelinhas “sacânicas”, através de uma leitura estilística / interpretativa. Essa análise terá como base o trabalho de Carlos Reis, *Técnicas de análise textual: introdução à crítica do texto literário* (1981).

A Estilística usa bastante, dentro do ponto de vista da expressividade, as categorias gramaticais, além de procurar entender o papel que o ritmo, a rima, a métrica podem desempenhar na interpretação de um texto. Para Reis (1981, p.153),

“[...] uma análise de carácter estilístico deverá debruçar-se, em primeira instância, sobre os recursos técnicos-literários que, integrando-se nos dois domínios citados [o estrato fônico-linguístico e o estrato das unidades de significação], constituem factores primaciais de elaboração estilística”.

Ressalto que a Estilística é descritiva, assim como todo método de análise, porém não ficarei apenas no seu carácter descritivo e quantitativo. O objetivo não é simplesmente dizer quantos verbos, adjetivos, substantivos há em cada texto, mas, como foi dito no parágrafo anterior, mostrar de que forma os recursos gramaticais somados à rima, o ritmo e o metro formam o texto no todo e a importância desse conjunto na interpretação. A escolha do método é em razão do material que trabalho: versos.

No que diz respeito aos folhetos de Juraci Siqueira, utilizarei apenas dois para análise, são eles: “Brasil 500 ânus” e “O enrabador do deserto”.

“Brasil 500 ânus” (cf. fig. 01) foi escolhido por ser um texto crítico, que vem satirizar a comemoração dos 500 anos de descobrimento do Brasil. Por meio de seus versos, o poeta protesta contra a corrupção, a exploração e a desigualdade social que imperam no país.

E a escolha do folheto “O enrabador do deserto” justifica-se por apresentar uma estrutura semelhante aos cordéis nordestinos, no que diz respeito à forma como o

assunto é narrado. Nesse folheto há uma espécie de intertexto quando o poeta brinca com o texto bíblico, pequeno trecho do Evangelho de João.

### 1.3 – Folheto “Brasil 500 ânus”



Figura 01: capa do folheto “Brasil 500 ânus”. Antonio Juraci Siqueira. Belém: (publicado pelo próprio autor), s/d.

- 1 - Ó gigante adormecido,
- 2 - roto, explorado e fudido
- 3 - em berço esplêndido, acorda!
- 4 - Levanta e expulsa essa horda
- 5 - que te fode a todo instante!
- 6 - Desperta e segue adiante,
- 7 - muda o rumo dessa prosa
- 8 - pois enquanto o mundo goza,
- 9 - contabilizas os danos.
- 10 - Tens que ter 500 ânus

- 11 - e muita disposição
- 12 - pra agüentar a enrabação
- 13 - dos quatros cantos do mundo!
- 14 - Se te chamasse Raimundo,
- 15 - como diria o Drummond,
- 16 - não mudarias o tom
- 17 - desta eterna ladainha
- 18 - desde a Carta de Caminha
- 19 - aos discursos dos Fernandos.
- 20 - Chega de tantos desmandos,
- 21 - Roubalheira e pilantragem!
- 22 - Não bastasse a sacanagem
- 23 - de franceses, portugueses,
- 24 - holandeses, japoneses,
- 25 - ingleses e americanos
- 26 - que nesses quinhentos anos
- 27 - te enrabaram sem pretexto,
- 28 - tens que suportar o incesto
- 29 - de teus filhos mui amados,
- 30 - traidores aloprados
- 31 - que se dizem brasileiros,
- 32 - disfarçados de banqueiros,
- 33 - fazendeiros, empresários,
- 34 - magistrados mercenários,
- 35 - políticos de aluguel
- 36 - que transformaram em bordel
- 37 - as terras de Pindorama.
- 38 - E nessa alcova de lama
- 39 - quem tem grana e poder, fode;
- 40 - quem não tem, dança pagode
- 41 - na vara do Capital.
- 42 - Na aldeia neo-liberal
- 43 - o próprio amor é lorota,
- 44 - aqui manda quem tem nota
- 45 - verde-oliva americana.
- 46 - E o que aumenta a minha gana,
- 47 - minha angústia, meus tormentos,
- 48 - é saber que outros quinhentos
- 49 - virão sem trazer-te paz...
- 50 - Pelo muito que fizeres,
- 51 - quanto mais ânus tiveres
- 52 - mais fudido viverás.

Esse cordel tem um total de três páginas, é escrito em uma única estrofe de 52 versos, com rimas emparelhadas (AA BB CC), o primeiro verso rima com o segundo, o terceiro rima com o quarto, assim por diante. Excetos os versos 49 e 52 que



não rimam com nenhum outro, são chamadas rimas órfãs ou perdidas, conforme Goldstein (1991).

A capa do folheto apresenta uma caricatura (assinada por Marcio Pinho) do mapa do Brasil, como se estivesse de perfil, com o bumbum empinado, os olhos arregalados, os dentes trincados e um homem narigudo com uma lata de vaselina na mão esquerda.

O texto começa com o vocativo “Ó gigante adormecido”, é como se o narrador se dirigisse ao Brasil. Ele tenta persuadir o gigante adormecido usando alguns verbos no imperativo, atitude que é reforçada pelo tom exclamativo, marcado pelo uso do ponto de exclamação na 3ª, 5ª e 21ª linhas. “Acorda”, “levanta”, “expulsa”, “desperta”, “segue”, “muda”, “chega”, com esses verbos no imperativo o narrador ordena, suplica que o Brasil tome uma atitude, que acabe com toda essa “enrabação”. No entanto, o caráter de imposição que reveste esse tempo verbal é atenuado mais à frente, quando o narrador declara saber que outros quinhentos anos virão e tudo continuará do mesmo jeito.

A partir do título, “Brasil 500 ânus”, já se observa a ambigüidade como o recurso estilístico que configura o texto, essa ambigüidade é resultado da homofonia entre os vocábulos “anos” e “ânus”. A escolha do termo ânus já sugere o que vem pela frente, cria uma expectativa em relação ao restante do texto e a ironia contida no trocadilho<sup>9</sup> leva o leitor a tecer múltiplos significados. André Jolles (1976), ao falar do chiste, do papel da troca de palavras dentro da linguagem, comenta que quando empregamos uma palavra em outro sentido ou que tem o mesmo som, mas sentido diferente, o resultado não é a ambigüidade, mas o duplo sentido. O autor explica que o objetivo do duplo sentido, resultante do jogo de palavras, é quebrar momentaneamente a intenção de comunicação lingüística, desfazer o elo entre o locutor e ouvinte.

Ainda sobre o ponto de vista de Jolles (1976) acerca do chiste, é possível destacar nesse folheto o aspecto zombeteiro, resultante da inconveniência feita em geral

---

<sup>9</sup> De acordo com o *Dicionário de Figuras de Linguagem* o trocadilho é uma figura de pensamento que consiste no “arranjo de palavras semelhantes no som e cuja seqüência propicia equívocos de sentidos dúbios, principalmente visando fazer humor ou graça”. (CHERUBIM, 1989, p. 66).

pela quebra das regras pautadas na moral. Ao usar o termo ânus, o poeta cria um ambiente que leva ao uso de outros termos que fazem alusão à cópula com um sentido mais popular, o que vem a ser exemplificado nos versos 38 e 39.

As terminações -oto, -ado e -ido dos adjetivos presentes logo no início do texto, além de favorecerem a progressão rítmica do mesmo, nos dizem sobre a idéia central defendida pelo narrador a respeito da situação caótica em que o Brasil se encontra após esses 500 anos. A crítica presente no folheto concentra-se no título e nesses três adjetivos que constroem o segundo verso e ironizam o “gigante adormecido”:

“roto, explorado e fudido”

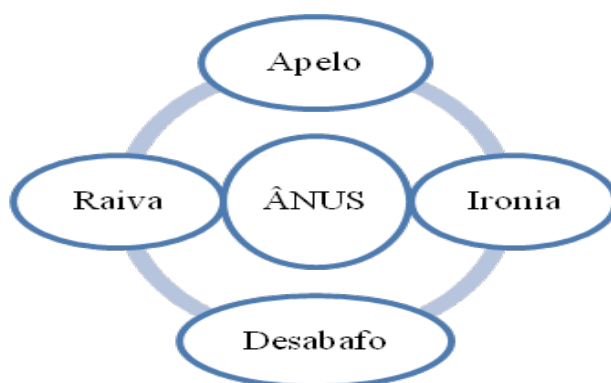
O uso do substantivo gigante de forma irônica, no primeiro verso, corrobora com essa crítica, pois é difícil imaginar um gigante com tais características. Em geral, o que se sabe sobre essas criaturas é que eram exemplos de força, seres notáveis. Além do mais, a descrição do Brasil como um gigante possibilita uma imagem visual da situação desordenada em que o país se encontra. O vocábulo gigante consegue ir além do seu significado literal (gigante = ser imaginário de tamanho descomunal; homem notável), dando-nos uma visualização semelhante à da caricatura presente na capa do folheto.

Ainda sobre o vocábulo gigante pode-se dizer que, por meio dele, é feita uma alusão ao Hino Nacional, o que vem a ser reforçado pela expressão “em berço esplendido”, escrita no terceiro verso. O vocábulo e a expressão remetem aos trechos do hino: “Gigante pela própria natureza” / “Deitado eternamente em berço esplêndido”. No hino o gigante “és belo, és forte, impávido colosso” e no folheto ele é “roto, explorado e fudido”

Os vocábulos ânus e enrabação se completam. O primeiro não é usado apenas no seu sentido literal (ânus = extremidade do reto), mas vai além, está ligado ao ato sexual, uma relação anal que se materializa no vocábulo enrabação, que por sua vez deve ser entendido, para uma melhor compreensão do texto, em seu sentido pleno. Evidente nos versos abaixo:

Tens que ter 500 ânus  
e muita disposição  
pra agüentar a enrabação

O uso dos adjetivos já citados e do trocadilho estabelecido pelo duplo sentido que reside na homofonia<sup>10</sup> entre os vocábulos “anos e ânus” expressa a atitude de revolta do narrador e uma crítica aos desmandos políticos. Em torno do campo semântico da palavra ânus, no plano conotativo é possível fazer a seguinte representação:



O termo ânus é usado para marcar o desabafo, o tom de protesto que traz o texto. Por isso, esse vocábulo representa um apelo para que o Brasil acorde e mude essa situação, é usado para ironizar a festa de aniversário de 500 anos de descobrimento.

O esquema rimático desse folheto, junto com o processo enumerativo das sacanagens e de quem as pratica, mantém o ritmo acelerado do texto, favorecendo a idéia de desabafo do narrador, o que pode ser exemplificado entre as linhas 20 e 37. A idéia de desabafo também pode ser evidenciada pela opção de narrar tudo em uma única estrofe, seria uma forma de dizer tudo de uma vez.

<sup>10</sup> Os vocábulos “anos” e “ânus” são homófonos, ou seja, mesma pronúncia, mas grafia e sentido diferente.

#### 1.4 – Folheto “O enrabador do deserto”

O último cordel a ser analisado tem por título “O enrabador do deserto”. Esse folheto faz parte da coletânea versos sacânicos, é escrito em onze septilhas, com esquema rimático ABCBDDDB e assemelha-se ao estilo tradicional dos cordéis nordestinos: as primeiras estrofes são introdutórias, há uma apresentação dos personagens e do local onde ocorrem os fatos.

Assim como no cordel “A mulher que queria ser égua”, o narrador nas duas primeiras estrofes fala da origem dos fatos. No primeiro folheto, o narrador diz ter ouvido do avô o que vai contar, já em “O enrabador do deserto”, ele não lembra quando, nem onde e nem de quem ouviu tal história. Chega a jurar, implicitamente, pela sua felicidade que nada sabe a respeito da autenticidade dos fatos: “por minha felicidade, / caros leitores, não sei”.

Em seguida é apresentado o local e os personagens envolvidos. Assim como na maioria dos cordéis, são poucos os personagens, e os fatos são centralizados na figura do herói e de seu antagonista. Nesse caso só há dois personagens: a freira e o padre.

#### III

O tal aconteceu  
lá pras bandas do oriente  
envolvendo um santo padre  
e uma freirinha inocente:  
o deserto atravessavam  
e, quando no meio estavam,  
aconteceu o acidente.

Nesta estrofe é apresentado ao leitor o acidente com o camelo que vai desencadear a situação principal, ou seja, temos o conflito que vai nortear as ações dos personagens.

#### IV

O camelo que montavam,  
catapimba!, foi ao chão  
donde não mais levantou-se

nem a peso de oração.  
Morreu deixando os coitados  
deveras atarantados  
na pior situação.

Na sexta estrofe, é exposta a proposta que o padre faz à freira: “portanto, que tal se agente / se amasse antes de morrer?” e os seus argumentos para provar que a entrada deles no céu estava garantida: “trepando só uma vez, / São Pedro nem vai saber”. Nesse trecho, para falar do coito, o narrador usa o verbo trepar, que no sentido figurado pode ser concebido como fazer sexo. Esse verbo também é usado na linguagem popular com esse mesmo sentido.

A partir dessa estrofe é narrada a reação dos personagens ao se encontrarem despidos, o reverendo quase enfarta e a freira se assusta com a “coisa comprida e grossa” que estava diante de seus olhos.

#### VIII

O padreco ao ver a freira  
descobrir a anatomia  
podo [sic] à mostra o paraíso  
que seu hábito escondia,  
quase que sofreu um enfarte  
e escalou o “bacamarte”  
que sob o sol reluzia!...

#### IX

Quando a freira viu de perto  
aquele “mussum” horrendo,  
sentiu logo uma piloura  
e, de nervoso tremendo,  
exclamou: — ai, minha nossa!!!  
Que coisa comprida e grossa!...  
o que é isso, reverendo?!?!

Nessa estrofe, através do discurso direto, o narrador dá voz ao padre, para que ele responda a pergunta da freira, feita na estrofe anterior. Sua explicação é uma brincadeira com um texto bíblico, do Evangelho de João 6:58, que diz o seguinte: “Este é o pão que desceu do céu. Ele não é como o que os pais comeram e pereceram; quem come este pão viverá eternamente”.

X

Ele sacode a “manjuba”  
e responde, prontamente:  
— Irmã, isto aqui é a vida,  
é do prazer a semente.  
Quem dela o calor sentir  
eu posso lhe garantir  
que viverá eternamente!

Essa estrofe não teria o mesmo sentido se a freira tivesse entendido a explicação do reverendo, tal como ele queria, porém no momento em que ela diz “meta no cu do camelo e não em mim”, ela quebra com a expectativa do padre e do leitor, que talvez não esperasse por essa reação. Dessa forma, o desfecho é inusitado, pois se o leitor esperava uma relação entre o padre e a freira, isso não ocorre. A freira usa os argumentos do padre em favor do camelo, o que viria a ser a salvação dos dois e desta forma ela se livra do ataque do padre.

XI

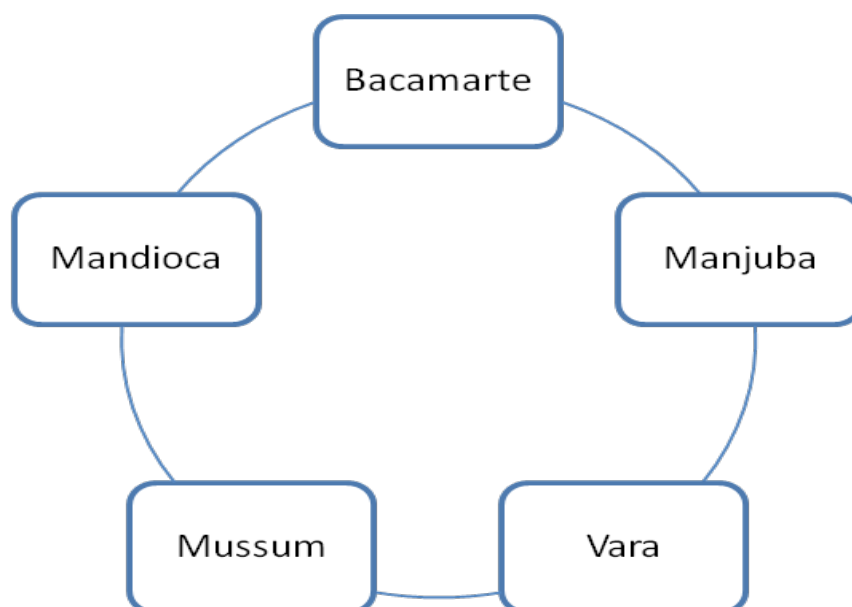
Ao escutar tais palavras,  
a freira falou assim:  
— Reverendo, estamos salvos,  
findou-se o tempo ruim!  
Se essa coisa é a vida em pelo,  
meta no cu do camelo  
que está morto e não em mim!

Pode-se dizer que o texto é uma forma de ironizar alguns assuntos religiosos, como o pecado carnal, a ressurreição representada pela figura do camelo, o paraíso que no texto seria o corpo, o celibato e a castidade do padre e da freira. A alusão ao pecado carnal nas estrofes V e VI remete ao que disseram Le Goff e Troung (2006) a respeito da transformação do pecado original em pecado sexual pelo Cristianismo no Ocidente.

Diante do exposto, nos textos analisados de Juraci Siqueira, as palavras obscenas são ditas por meio de perífrases. O poeta quase não usa termos técnicos, ele faz uso da linguagem popular, dos apelidos dados ao órgão genital masculino, o que

vem a ser evidenciado nos três folhetos analisados nesse trabalho. Temos por exemplo: a palavra pênis que é associada a vários termos em função, às vezes, da semelhança física que eles têm em comum.

Nos folhetos, o pênis pode ser chamado de:



1. Bacamarte = pequena espingarda de cano grosso;
2. Mandioca = planta cultivada pela raiz (a associação é feita com a raiz);
3. Manjuba = peixe que vive em água doce, mede entre 9cm e 13cm, a conotação ocorre porque ele regurgita para completar o ciclo sexual;
4. Muçum ou Mussum = peixe encontrados em rios, lagos e açudes da América do Sul, durante o período de seca vive enterrado em túneis, secreta grande quantidade de muco e possui a capacidade de reversão sexual. Nesse caso, a conotação ocorre pela semelhança, tendo em vista que esse peixe é liso, e por ele expelir muco;
5. Vara = peça de madeira, bambu, metal, delgada, roliça e longa.<sup>11</sup>

<sup>11</sup> O significado de cada palavra tem por base o *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*.

Sobre os apelidos, é possível classificá-los como eufemismo. O apelido visa ressaltar as características de alguém ou de algo. Nesse caso os apelidos dados ao pênis têm por objetivo suavizar o impacto que o termo técnico causaria, além de reforçar suas características. Outra hipótese é que eles podem enfatizar o aspecto popular do texto, tendo em vista que esses apelidos são comuns na linguagem popular.

É interessante observar a transformação que esses vocábulos sofrem devido à transferência de sentido, em seu sentido literal nenhum desses vocábulos são obscenos. Eles se tornam obscenos pelo contexto, é no contexto que a translação de sentido se completa.

Desta forma, os apelidos usados nos cordéis seriam *tropos*, uma vez que esses consistem na translação de sentido, fazendo com que uma palavra seja usada com um significado diferente do seu.

Mediante o exposto, a transgressão, apontada por Foucault (1977) é representada nos textos sotádicos por meio da linguagem, do uso de termos de duplo sentido. As palavras não estão lá apenas para fugir às regras, mas estão lá para despir uma sociedade que usa a máscara dos bons costumes, afinal, quantos na realidade não “enfiam só no do camelo”, mas enganam todo mundo. Essa transgressão materializada nos termos obscenos é encontrada nas entrelinhas dos cordéis sotádicos.

### **Considerações finais**

Adentrei um universo que já conhecia, ou melhor, pensava que conhecia, e nesta pesquisa a respeito do cordel sotádico pude descobrir que seus versos não rimam apenas sacanagem, mas vai além. Os versos sacânicos, não me refiro apenas aos cordéis de Siqueira, mostram a capacidade que o poeta tem de criar e brincar com os desvios da sociedade, com sua vida difícil.

O ponto de partida para uma narrativa é quase sempre a realidade, a tal verossimilhança, velha conhecida nossa. O matuto, de que fala Santos (2006), ri de si mesmo e dos outros, esse outro pode ser uma pessoa pública exposta ao ridículo, um país comemorando 500 ânus, um amigo chifrudo, um metido a esperto que tem medo de



morrer na hora “H”. Tudo isso constrói o que Le Goff (2000) defende como prática social do riso e esses envolvidos são seus atores, lembrando que o autor afirma ter o riso seus próprios códigos, rituais, atores e palco.

No cordel, a ponte de ligação entre o riso e a sexualidade é a linguagem, é o modo como o poeta popular usa o trocadilho, os termos obscenos para fazer rir e, ao mesmo tempo, ser porta-voz de uma crítica social. O vocabulário obsceno conforme o contexto provoca certa ambivalência no sentido do texto, o que leva o leitor a fazer diversas interpretações. No que diz respeito ao cordel sotádico, o código principal são os termos obscenos.

Com relação ao questionamento feito na introdução, a saber: o cordel sotádico, para além do gracejo, é um texto cultural? Acredito que o folheto sotádico, assim como o cordel de modo geral, é a chave de entendimento de uma cultura imbricada de valores sociais, religiosos, políticos e morais. Por mais que haja o entretenimento, pode-se observar um texto com uma carga semântica que traz consigo um retrato dos sujeitos envolvidos. Ressalta-se que, na cultura popular, há uma reprodução e uma reelaboração das relações sociais.

### Referências

- ABREU, Márcia. **Histórias de cordéis e folhetos**. Campinas, SP: Mercado de Letras: Associação de Leitura do Brasil, 1999. 152p.
- ALVES SOBRINHO, José. **Cantadores, repentistas e poetas populares**. Campina Grande: Bagagem, 2003. p. 17-117.
- CARVALHO, Ana Maria de. **Do Nordeste ao Pará: o processo de criação e re-criação do cordel como meio de troca cultural**. 2007. 42f. TCC – Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Pará, Belém, 2007.
- CHERUBIM, Sebastião. **Dicionário de Figuras de linguagem**. São Paulo: Pioneira, 1989. 74 p.
- EL FAR, Alessandra. **Páginas de sensação: literatura popular e pornográfica no Rio de Janeiro (1870-1924)**. São Paulo: Companhia das letras, 2004. 373p.

FINDLEN, Paula. Humanismo, Política e Pornografia no renascimento Italiano. In: HUNT, Lynn (org.). **A Invenção da Pornografia**: Obscenidades e as origens da Modernidade, 1500-1800. Tradução de Carlos Szlak. São Paulo: Hedra, 1999. p. 49-113.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade**: a vontade de saber. Tradução de Maria Theresa da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon de Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1977. vol. I.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso** (1971). Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. 5. ed. São Paulo: Loyola, 1999. 79p.

GALVÃO, Ana Maria de Oliveira. **Cordel leitores e ouvintes**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006. 239p.

GOLDSTEIN, Norma. **Versos, sons, ritmos**. 7. ed. São Paulo: Ática, 1991.

JOLLES, André. **Formas Simples** (1930). Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976. 222p.

LE GOFF, Jacques. O riso na Idade Média. In: BREMMER, Jan e ROODENBURG, Herman (orgs.). **Uma história cultural do humor**. Tradução de Cynthia Azevedo e Paulo Soares. Rio de Janeiro: Record, 2000. p. 65-82.

LE GOFF, Jacques. & TRUONG, Nicolas. **Uma história do corpo na Idade Média**. Tradução de Marcos Flamínio Peres. Rio de Janeiro, 2006. 207p.

PROPP, Vladimir. **Comicidade e riso** (1976). Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.

REIS, Carlos. **Técnicas de análise textual**: introdução à crítica do texto literário. 3. ed. rev. Coimbra: Livraria Almedina, 1981.

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

SALLES, Vicente. **Literatura Sotádica Popular**. n.36. Brasília: Micro Edição do Autor, 2003.

SANTOS, Idelette Muzart-Fonseca dos. Escritura da voz e memória do texto: abordagens atuais da Literatura Popular brasileira. In: BERND, Zilá e MIGOZZI, Jacques (orgs.). **Fronteiras do Literário**: Literatura oral e popular no Brasil / França. Porto Alegre: Editora da Universidade / UFRGS, 1995.

SANTOS, Idelette Muzart-Fonseca dos. **Memória das vozes**: cantoria, romanceiro e cordel. Tradução de Márcia Pinheiro. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo, Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2006. 292p.

SOUZA, Liêdo Maranhão de. **Classificação popular da literatura de cordel**. Petrópolis: Vozes, 1976. 104p.

TERRA, Ruth Brito Lêmos. **Memória de Lutas**: literatura de folhetos do Nordeste (1893-1930). São Paulo: Global Editora, 1983. 190p.