

## A Literatura de cordel portuguesa

Carlos Nogueira  
Universidade Nova de Lisboa

A designação “literatura de cordel” recobre, no uso dos especialistas, um conjunto vasto e instável de obras que eram penduradas, para exposição e venda, em cordéis distendidos entre dois suportes, presos por pregos ou alfinetes, em paredes de madeira ou na rua, podendo também pender dos braços ou da cintura de vendedores ambulantes. Se não há dúvidas quanto ao processo e às motivações que conduziram ao aparecimento dessa expressão, que também é usada em Espanha, de onde poderá ter sido importada, talvez na segunda metade do século XIX, o mesmo não se pode dizer da data e do local precisos.

No século XVIII, Nicolau Tolentino alude a estes objectos impressos de larga divulgação e circulação, quando, na sátira *O bilhar*, a propósito do “sujo poeta” que “glosava por dinheiro,” escreve em tom satírico: “Todos os versos leu da Estátua Equestre, / E todos os famosos entremeses, / Que no Arsenal ao vago caminhante / Se vendem a cavalo num barbante” (Maffre 232). Em *A guerra*, o mesmo poeta dirá, em versos que testemunham bem a existência dessa literatura: “E do vulgo os olhos chama / Nas paredes do Arsenal, / Cheia de aplauso e de lama” (Maffre 62). Ainda Tolentino, na sátira *O passeio*, critica os *placards* publicitários de uma casa comercial que procura atrair clientela publicitando aquilo que ele denomina de “ridicularias:”

Iremos ler no outro lado,  
Onde acaso os olhos pus:  
“Em quarto grande, e estampado  
Saiu novamente à luz  
*Carlos Magno* comentado.”  
Na mesma loja hão-de achar:  
“*As Obras de Caldeirão*,  
Que em bom preço se hão-de dar;  
E o *Cavalheiro Cristão*,  
E as *Regras de Partejar*.” (Tolentino 49)

Bocage também evoca causticamente esta literatura, quando declara “mercenário pregão de cego andante,” insurgindo-se contra a “falsa atribuição de tradutor da *novela* exemplar de Cervantes, *A espanhola inglesa*, que os cegos apregoavam sob o nome de Bocache” (Braga 1885, 319).

Que saibamos, é Teófilo Braga quem primeiro consagra em Portugal, de forma convincente, a designação “literatura de cordel,” que decerto veio de Espanha, talvez na primeira metade do século XIX, ou mesmo durante o século XVIII, embora, a confirmar-se a cunhagem e circulação da expressão entre nós em Setecentos, nos

cause alguma perplexidade a ausência de qualquer rasto dela na produção de poetas como Tolentino ou Bocage; e isto apesar de uma locução adjectiva –“de cordel”– que conviria bem à notação pejorativa que esses poetas quiseram imputar a uma literatura copiosa, ou a uma boa parte dela, reputada de menor.

O que por agora apenas pretendemos, esperando que outras investigações aduzam brevemente novos dados que permitam construir com minúcia a história dessa designação, é salientar o empenho de Teófilo Braga no estudo da literatura de cordel e no reconhecimento de uma fórmula classificadora que aparece já pelo menos em 6 de junho de 1865, num breve artigo, “Da literatura de cordel,” que o autor publica no *Jornal do comércio*, e que constitui, como ele próprio declara em 1881, “a primeira tentativa para este trabalho” (62). Nesse texto, retomado e ampliado num subcapítulo da sua *História da poesia popular portuguesa* (1867), Teófilo Braga afirma com convicção, depois de nomear a obra *Histoire des livres populaires ou de la littérature du colportage* (1854), de Charles Nisard: “É o que entre nós tem o nome característico e verdadeiramente português de *literatura de cordel*.” Em 1881, no ensaio “Os livros populares portugueses (folhas volantes ou literatura de cordel),” e integrado, quatro anos volvidos, no livro *O povo português nos seus costumes, crenças e tradições*, o mesmo teórico refere-se a “uma literatura especial, de uma grande importância étnica e histórica, à qual se dá o nome pitoresco de *literatura de cordel*” (4).

Numa acepção ampla e não raro imprecisa, são consideradas hoje literatura de cordel inúmeras obras que se julga apresentarem diversas analogias com os folhetos (ou, com mais propriedade, apenas com alguns folhetos, em especial com aqueles conotados com os lugares-comuns desta literatura), num alargamento do conceito que tem o seu expoente máximo nos romances ditos “cor-de-rosa,”<sup>1</sup> policiais e nos livros de cowboys, expostos em passeios, tabacarias, quiosques.

Utiliza-se muitas vezes o sintagma “literatura de cordel” em sentido depreciativo, aplicado a textos conjecturadamente sem qualidade literária e portanto relegados sem apelo para o âmbito da subliteratura ou da pseudoliteratura. Trata-se de um juízo infundado que decorre de preconceitos elitistas e de uma ignorância generalizada acerca dos muitos folhetos de cordel e folhas volantes –em verso, em prosa ou em verso e prosa– publicados entre os séculos XVI e terceiro quartel do século XX. Não deveria ser difícil aceitar por críticos e teóricos da literatura, assim como pelo senso comum, que há folhetos desprovidos de valor estético, como há inúmeros textos de

---

<sup>1</sup> Podemos citar os casos paradigmáticos da colecção Harlequin, muito procurada pelas gerações jovens, com títulos como *Arriscar o coração*, de Eileen Wilks, ou da colecção azul, na qual sobressai o nome do francês Max du Veuzit, autor de obras como *Deliciosa mentira* ou *Minha mulher, uma desconhecida*. Paula Torres de Carvalho (43), que no início do século XX realizou uma pesquisa de campo sobre literatura de cordel, nota: “Por trás dos mais surpreendentes pseudónimos, escondem-se, por vezes, escritores que fazem experiências no domínio da literatura popular frequentemente identificada como ‘literatura de cordel.’ É o caso de Mário Domingues que assinava (entre dezenas de outros) com os nomes de Henry Dalton e Philip Gray, segundo José Manuel Vilela, alfarrabista na Calçada do Duque, em Lisboa. *No Vulcão Balcânico* é um dos seus livros vendido a 10\$00 em 1957. Um livro de aventuras e mistério, estilo policial, com personagens de nomes estrangeiros.”

autores cultos sem qualquer qualidade literária. Fabricada a partir de factores extraliterários, esta denominação tem permanecido inabalável, por força da sua comodidade classificadora, não obstante o seu significado demasiado amplo, dada a diversidade praticamente incontrolável de especificidades textuais que comporta; não obstante remeter para um tipo de literatura que, para algumas classes cultas, equivale aprioristicamente a má literatura (como toda a literatura popular); e não obstante, por via disso, estabelecer uma cisão profunda e redutora no campo da literatura.

Sugestiva, consagrada, a expressão “de cordel” é, pois, limitativa. Por isso, como afirma Arnaldo Saraiva (1990, 17), “a aceitarmos a designação de ‘literatura de cordel’ parece imprescindível defender que não é necessariamente literatura de cordel a literatura que se apresenta em folheto de cordel.” No primeiro quartel do século XX, já Albino Forjaz de Sampaio (18) notava, a propósito do seu catálogo, atento às dificuldades impostas a uma definição irrevogável de literatura de cordel: “Nem todos os folhetos são folhetos de cordel, cumpre ter isto bem presente.” Numa expressão que se tornou célebre e operatória nos estudos sobre cordel, o mesmo Forjaz de Sampaio (9) sublinhou que o teatro de cordel (ou a literatura de cordel) não é um género de teatro ou de literatura, mas “uma designação bibliográfica.”

Arnaldo Saraiva é o investigador que mais tem contribuído para a correcção de um erro em que geralmente incorrem especialistas e não especialistas –a sinonímia forçada dos conceitos de “literatura de cordel” e de “literatura popular”–, incluindo o primeiro catalogador da literatura de cordel portuguesa, que declarou: “Teatro de cordel e teatro popular o mesmo é” (Sampaio 11).

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

Na linha do pensamento de Arnaldo Saraiva, pensamos que é tempo de se reconhecer que, exceptuando as regras editoriais, comuns a idênticas publicações em muitos países europeus, não há critérios seguros que uniformizem esse material. Nas palavras de Gilles Duval (558), aplicadas à produção inglesa congénere do cordel português, toda essa diversidade é fixada “par une forme éditoriale qui catalyse et véhicule images et idées pendant des siècles.”

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

Leitor amigo leitor,  
Que lêz talvez soletrado,  
Aqui lerás as façanhas  
Que nem mesmo tu has sonhado:  
    Em rija proza já viste  
A vida sempre famosa,  
Hoje este heroe vai sobindo  
Por entre rima vistoza: [...]  
    Parece que estremeceste?  
Parece que descoraste?  
Porém não temas, não temas,  
Lé sua vida: pasmaste? (Abreu 70)

Apesar do cuidado perante o “leitor que lê soletrado,” que decerto recuará se confrontado com o texto original das histórias de Carlos Magno, redigido em “rija proza,” a verdade é que os textos desta literatura impressa nem sempre reflectem estritamente as obras orais, como nem sempre utilizam de forma fiel a sua poética. Também neste aspecto, com efeito, não podemos falar de unidade, mas de fluidez. Histórias célebres como as da Imperatriz Porcina, da Donzela Teodora, do Imperador Carlos Magno e dos Doze Pares de França, de Reinaldos de Montalvão, da Princesa Magalona, de Roberto do Diabo, de Bertoldo, de João de Calais e do Capitão Belisário foram escritas por autores cultos com vista a um público culturalmente privilegiado e por isso editadas originalmente sob a forma de livros.<sup>2</sup> O enquadramento destas obras

---

<sup>2</sup> A primeira versão da *História da imperatriz Porcina*, conservada num manuscrito de Gautier de Coinci, foi escrita entre 1218 e 1222. Traduzida para castelhano em finais do século XIII ou inícios do século XIV, a *História da donzela Teodora* parece ser de origem árabe. A *História de Carlos Magno e dos doze pares de França* –de que a *História de Reinaldos de Montalvão* é parte– foi originalmente publicada em língua francesa, em 1490. Dos vários textos que relatam as aventuras da princesa Magalona, devemos referir uma versão francesa, anónima, editada em 1492. A narrativa dos feitos de

na literatura de cordel portuguesa (e brasileira) –e a sua tradicionalização, dadas as numerosas edições e leituras frequentes–<sup>3</sup> verificou-se por meio de traduções e de adaptações, sem que no momento da produção visassem este tipo de edição. No século XX, a questão da “cultura oral” / “cultura escrita” na literatura de cordel não se apresenta mais linear. Se é possível encontrar romances populares publicados em folhetos ou fascículos, com uma elaboração retórica que implica uma certa complexidade na organicidade das formas (frases longas, orações intercaladas, anástrofes, hipérbatos, léxico por vezes erudito) e dos conteúdos, também são comuns os folhetos com quadras tradicionais ou nelas inspirados, com histórias organizadas em quadras tradicionalistas ou com cantigas narrativas, que seguem de perto os modelos já adstritos à oralidade comunitária.

A precariedade da edição diz-nos que se procurava sobretudo a economia: impressão pouco cuidada, distribuição assimétrica da tinta, numerosas gralhas tipográficas, papel granuloso de qualidade deficiente, paginação errada ou inexistente, brochura incipiente. Transitando de mão em mão, num eficaz processo de reutilização volante, com tendência para a deterioração rápida, estes impressos –parentes pobres do livro, que envolve maior extensão, solidez, capacidade de conservação e de memória– eram normalmente deitados fora depois de lidos ou destinados a outros usos (encadernações, embrulhos, etc.). Muitos, portanto, desapareceram, mas essa perda irrecuperável não impediu a formação de vários catálogos, colecções e edições que arrolam milhares de espécimes, os quais solicitam estudos de fôlego com orientações diversas.

O primeiro catálogo –*Teatro de cordel* de Albino Forjaz de Sampaio– reúne 533 folhetos, entre entremeses, alguns dos quais visavam as “assembleias” ou “partidas,” e traduções de autores estrangeiros, como o abade Metastásio, autor de primeiro plano no repertório de cordel português.<sup>4</sup>

O segundo, que não inventaria apenas literatura de cordel, é o *Catálogo da Colecção de miscelâneas* da Biblioteca geral da Universidade de Coimbra (constituído por cerca de 20.000 opúsculos), que conta com quase 800 volumes organizados em 7 tomos, desde que em 1967 se iniciou a sua publicação.

O terceiro catálogo –*Literatura de cordel*– com 455 folhetos teatrais, foi publicado pela Biblioteca geral da Fundação Calouste Gulbenkian (343-514).

---

Roberto do Diabo foi publicada em Burgos em 1509. Da autoria de Giulio Cesare Croce, *As Astúcias de Bertoldo*, foram editadas em Itália, em 1620. Redigida em francês por Mme. Angélique Gomez, a *História de João de Calais* foi publicada em 1723. A mais conhecida versão de *O capitão Belizário*, criada por Marmontel, foi editada em França, em 1767 (*apud* Braga 1885, 328-34).

<sup>3</sup> Numa época em que escasseavam os objectos escritos, é compreensível que a Bíblia, os almanaques, os livros de devoção e os folhetos de cordel fossem lidos de modo insistente, ouvidos, memorizados, recitados e transmitidos intergeracionalmente. Acerca das várias teorias que se têm debruçado sobre a dicotomia “leitura intensiva” / “leitura extensiva,” veja-se Furtado (25-60).

<sup>4</sup> Para a compreensão da presença e da popularidade em Portugal de Pedro Metastásio, cuja obra suscitou numerosas “comédias,” “comédias novas” e “comédias famosas,” são úteis os estudos de José da Costa Miranda.

A estas três colecções devemos acrescentar outras, nalguns casos mais modestas em quantidade mas igualmente merecedoras de atenção: as colecções da Biblioteca Nacional de Lisboa, da Biblioteca da Ajuda, da Biblioteca Pública Municipal do Porto, da Biblioteca Municipal de Évora; a colecção dos Arquivos Nacionais-Torre do Tombo; a colecção do Centro cultural Português da Fundação Calouste Gulbenkian de Paris; a colecção da Universidade de Chicago; a colecção de Florença; a colecção existente na livraria de Fernando Palha (que abrangia a colecção de Rodrigo Felner), oferecida à Universidade de Harvard (1896), e “as colecções dispersas, se não se perderam, de Inocêncio, que tem ou tinha 170 espécies, de Aníbal Fernandes Tomás, de Joaquim Madureira, de Luís Fernandes, de Bento Mântua, de Maria Carolina Ramos, de Delfim Guimarães, de Cardoso Marta, de Lino Ferreira, de Almeida Cruz, de Augusto Rosa” (Saraiva 1975, 115).

Para além destes catálogos e destas colecções, várias têm sido as edições responsáveis pela divulgação e, de certa forma, validação institucional da literatura de cordel, destacando-se: *6 Entremeses de Cordel*, de José Daniel Rodrigues da Costa (1973); *O grande livro de S. Cipriano ou Tesouros do feiticeiro* (1971); *O piolho viajante* de António Manuel Policarpo da Silva (1973); *Histórias jocosas a cavalo num Barbante: o humor na literatura de cordel dos sécs. XVIII-XIX* (1980); *Horta de literatura de cordel* de Mário Cesariny (1983); e *Literatura de cordel*, que inclui fac-símiles de folhetos teatrais, sob a organização de José Oliveira Barata (1992-1995).

Mais recentemente, em 2006, saíram dois catálogos: *Folhetos de cordel e outros da minha colecção. Catálogo*, de Arnaldo Saraiva; e *Catálogo da literatura de cordel. Colecção Jorge de Faria*, de José Oliveira Barata e Maria da Graça Pericão.

O catálogo de Arnaldo Saraiva, que enumera 499 folhetos e 61 folhas volantes, é, em espécies textuais, o mais rico dos catálogos portugueses. O autor, aliás, no prefácio, faz questão de sublinhar essa diversidade, num longo parágrafo que nem é, como nos dizem as reticências, exaustivo:

Poesia, narrativa, teatro, crítica...; autos, dramas, tragédias, farsas, entremeses, monólogos, desafios, comédias, sátiras, invectivas, paródias, anedotas, cartas, crónicas, biografias, histórias, contos, moralidades, dissertações, elogios, exemplos, testamentos, orações, oráculos, hinos, canções, elegias, fados, décimas, odes, coplas, aventuras, paixões, sonhos, viagens, suspiros, sucessos, confissões, velhos e novos, príncipes, bandidos, soldados, namorados, clérigos, criados, deputados, fanfarrões, fantasmas, Adão e Eva, S. João e S. Pedro, Paulo e Virgínia, Manuel e Maria, Imperatriz Porcina, Carlos Magno, Bertoldo, a Padeira de Aljubarrota, Donzela Teodora, Magalona, João de Calais, Bocage, José do Telhado, Deus e o Diabo... (Saraiva 2006, 7)

A riqueza desta colecção também se vê pelas datas dos folhetos (o mais antigo é de 1602) e das folhas volantes (a mais recente é de 1982), que Saraiva reuniu durante

décadas, por se lhe imporem quer pela “qualidade literária, por vezes nada canónica,” quer “como modelos eloquentes e variados da cultura e da comunicação que se diz popular” (2006, 5).

O segundo dos dois catálogos publicados em 2006 a que nos referíamos acima, organizado por José Oliveira Barata e Maria da Graça Pericão, descreve 1928 folhetos de teatro, reunidos, em grande parte, pelo estudioso que dá o nome ao local em que se encontram: Biblioteca do Instituto de estudos teatrais Dr. Jorge de Faria. Na “Nota preambular,” José Oliveira Barata elogia o trabalho deste autor e a acção que permitiu a salvaguarda do seu acervo, mas também lamenta a sorte de outras colecções portuguesas:

Acresce ainda que o núcleo central que Jorge de Faria diligentemente coleccionou foi-se enriquecendo com fundos que só mais recentemente surgiram disponíveis. Assim aconteceu com o acervo de folhetos de teatro de cordel da colecção de Joaquim Madureira (Braz Burity), que, graças a um subsídio da Fundação Calouste Gulbenkian, pôde ser adquirido, evitando-se que mais este precioso espólio tivesse um destino semelhante ao do fundo Palha, que repousa na Biblioteca de Harvard. (Barata & Pericão 5-6)

A importância deste catálogo não reside apenas no grande número de espécies identificadas: 1928, de entre os 3086 folhetos analisados, como na “Nota técnica” nos diz Maria da Graça Pericão, que nos lembra que

A popularidade e o consequente esgotamento de alguns títulos são inteiramente perceptíveis nas sucessivas tiragens, por vezes no mesmo ano, não resistindo os editores a apresentar o texto de modo ligeiramente diferente, recorrendo a uma disposição tipográfica e a gravuras de cariz popular que tornassem apelativa a nova tiragem. (Barata & Pericão 19)

O valor desta colecção está também na raridade de muitos dos seus títulos, pertencentes a “géneros dramáticos por vezes de difícil caracterização” (Barata & Pericão 5), que vão de 1598 a 1878, e inscritos tanto na “produção nacional” como “numa recepção *nacionalizada* dos modelos dramáticos que circulavam no espaço europeu” (Barata & Pericão 9).

A edição de obras populares ou popularizadas coincide praticamente com a invenção da imprensa, como sucede com a célebre *História da princesa Magalona*, comum a vários países europeus (Lima 1962). A versão que hoje se conhece deverá ser de origem francesa, editada pela primeira vez em 1482, apenas vinte e oito anos depois de ter sido impresso, em 1454, o primeiro texto com caracteres móveis. Com o desenvolvimento da imprensa surge, pois, um novo território cultural, que, paralelamente à literatura oficial e à literatura de transmissão oral, se vai assumir

como um terceiro vector até muito perto do século XXI, no caso português. Denominados “libri popolari” em Itália, “volksbücher” na Alemanha, “chapbooks” em Inglaterra, “livrets bleus” (devido à cor da capa) ou “livrets de colportage” em França, aplicando-se-lhes neste país a designação genérica de “littérature de colportage,” “pliegos sueltos” (e “literatura de cordel”) em Espanha, “folhetos” em Portugal (onde também lhes corresponde a expressão “literatura de cordel”) e no Brasil, estes produtos inserem-se num mercado colateral de impressos escoados a um baixo preço, com as vantagens editoriais e económicas das técnicas próprias da grande distribuição: expansão célere e progressiva num extenso circuito de vendas.

Não é fácil definir estes folhetos com rigor, porquanto, pelas formas e pelos conteúdos, divergem muito entre si, quer na evolução diacrónica quer no concreto das sucessivas sincronias socioculturais. Uma reflexão sobre a cronologia da literatura de cordel poderá revelar-se muito útil para a compreensão dessa evidência. A colecção de Forjaz de Sampaio começa, não por acaso, com temas religiosos –*Auto da Paixão* de 1659, *Auto do Dia do Juízo* de 1665 e, de 1668, *Auto de S. Bárbara*, datando apenas de 1743 o primeiro folheto “profano,” com o título *Acertos de um Disparate*– e encerra com um folheto de 1912, quando, nas palavras censórias de Forjaz de Sampaio no prólogo de *Teatro de cordel*, começa a aparecer todos os dias uma “folhetada incómoda” (16).

Os primeiros folhetos da colecção Gulbenkian –dois entremeses– datam de 1692 (*O médico e o boticário*) e de 1693 (*Os desatinos que a mulher fez a seu marido por motivo de não a deixar ir ver as luminárias*); e os últimos de 1886, com as *Histórias das vidas de Santa Maria Egipcíaca, Santa Thais e Santa Teodora*.

No *Catálogo da Colecção de miscelâneas*, sem desprezar a assinalável substância de vários dos seus acervos, destaca-se o acervo de folhetos de teatro, que, incompreensivelmente, não tem suscitado estudos alentados. Embora predominem, como é evidente, as edições do século XVIII, encontramos também interessantes espécies seiscentistas, como a *Pratica de tres pastores* (1626), ou, de Pero Salgado, *Teatro do mundo* (1645), *Hospital do mundo* (1646), *Dialogo gracioso* (1645) e *Mayor gloria* (1663).<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> A estes e a outros títulos merecedores de maior atenção refere-se Aníbal Pinto de Castro, no “Prefácio” ao *Catálogo da Colecção de Miscelâneas. Teatro* (1974) (sem numeração de páginas). O autor ensaia neste texto um feliz trabalho de sistematização caracteriológica dos vários subgéneros dramáticos, não raras vezes sujeitos a designações imprecisas e equívocas, chegando uma mesma designação a abranger obras muito distintas nos objectivos que perseguiram, na linguagem, no estilo e na estrutura. Consultando, no Arquivo da Torre do Tombo, um extenso conjunto de originais recuperados, José da Costa Miranda (1981, 73) deu-se conta da abundância de designações respeitantes aos conteúdos dos folhetos, propostas pelos autores ao enviarem os textos para a Mesa Censória: “Desde *auto, entremez, farsa, loa, comédia, a drama, drama jocoso, pequeno drama, a ópera e divertimento musical, serenata e tragédia*”. Essa multiplicação de denominações, a que podemos juntar outras como a “repscada,” a “tragicomédia” e a “loa” com função prologal, vai ser travada pelos censores oficiais, os quais, nos comentários feitos aos originais em análise, se fixam em quatro designações canónicas: “*entremez, comédia, tragédia, ópera*, reflectindo quer uma sua formação literária (*comédia, tragédia*)”



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

Márcia Abreu (36) fala da “inegável superioridade das produções oriundas do século XVI e princípio do XVII, em termos da qualidade das obras aí produzidas e de sua permanência ao longo dos anos.” São escassos os textos que permaneceram do século XVII –menos de 1% do total consultado por essa estudiosa–, o que poderá explicar-se pela anexação de Portugal a Espanha, facto histórico que poderá ter determinado a diminuição das produções portuguesas “de cordel;” pelo papel repressor da Inquisição, que se robustece neste período, desencorajando vários autores, travando a publicação de originais e destruindo os folhetos menos ortodoxos; e pela censura da poderosa e interventiva Igreja, que observava com desagrado a alegria e o à-vontade característicos das representações populares, conotadas pelos censores eclesiásticos com luxúria, ociosidade e profanação.

No século XVIII, através da conjugação de vários factores –a proliferação de tipografias, numa altura em que mesmo as tipografias reais produziam obras “de cordel;” o fortalecimento e a diversificação do conjunto de leitores, que deixa de se resumir a clérigos e a letrados; as várias alterações nos hábitos de trabalho e de convivialidade; ou os novos interesses culturais, bem reflectidos no surgimento, em novembro de 1641, do primeiro jornal português, a *Gazeta em que se relatam as novas todas que houve na corte e que vieram de várias partes*–, esta surpreendente empresa editorial torna-se mais massiva, desenvolve-se e diversifica-se. Nos acervos portugueses consultados por Márcia Abreu (39), 78% dos folhetos são setecentistas, o que revela bem o incremento deste tipo de publicação, entre originais da época, traduções e reedições dos séculos anteriores.

Face a um público continuamente mais numeroso e mais exigente, os temas conhecem uma multiplicação sem precedentes –acontecimentos sociais como aniversários, casamentos e mortes, relatos moralizantes, descrições de cidades ou de

---

quer o acolhimento de algo consagrado pela tradição (*entremez*), ou o acolhimento dispensado a algo de muito inovador no espectáculo teatral (*ópera*).”

monstros, narrativas históricas, sermões e histórias de santos, relações militares, poesia zombeteira de crítica social, etc.– e as tiragens aumentam. A propósito do teatro de cordel, Albino Forjaz de Sampaio (16) sublinha:

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

Em finais de Setecentos, eram numerosas as oficinas tipográficas que ligavam o seu nome a este tipo de edições, das quais referimos aqui algumas, todas em Lisboa: Francisco Borges de Sousa, Simão Thaddeo Ferreira, Domingos Gonçalves, Fernando José dos Santos, Crispim Sabino dos Santos, Caetano Ferreira da Costa, António José da Rocha, José da Silva Nazareth, António Vicente da Silva, António Rodrigues Galhardo, Lino da Silva Godinho, Francisco Luís Ameno, Officina Luisiana e Oficina Morazziana.<sup>6</sup>

Ainda que a esmagadora maioria dos folhetos deste período pertença à literatura dramática de cordel, muitas vezes só para leitura, há a assinalar as importantes traduções para português de obras que cedo se tornaram clássicos desta literatura – *História da Donzela Teodora* (1712), *História do Imperador Carlos Magno* (1728), *Princesa Magalona* (1732), *História de Roberto do Diabo* (1732), etc.–, até aí lidas em edições castelhanas e francesas. As traduções foram neste século decisivas para o sucesso do universo do cordel, com grande parte das obras da preferência do público escritas fora de Portugal. Para além dos títulos citados, textos de Corneille, Molière, Voltaire, Goldoni, Metastásio foram traduzidos ou acomodados “ao gosto português.”<sup>7</sup> *Cazamento por força*, por exemplo, adaptação de Molière, teve dez edições e o *Capitão Belizário*, traduzido do original italiano por Nicolau Luís,<sup>8</sup> contou com várias publicações ao longo dos séculos XVIII e XIX.

<sup>6</sup> No levantamento feito na Biblioteca Pública Municipal do Porto para o estudo “O luxo e as modas em textos de cordel da segunda metade do séc. XVIII,” Maria José Moutinho Santos contou trinta e duas Casas Impressoras. Este número é bem ilustrativo da reputação destas edições, face mesmo à produção livreira, conforme se atesta em meados do séc. XVIII no folheto *Conversación llorada de un librero de la villa de Madrid hecha a otro amigo [...] por el infausto sucesso, que tuvo con la venta de sus libros, en la corte de Lixboa* (Madrid, 1752), no qual o livreiro lamenta não ter conseguido fazer negócio porque “todo el dinero, con que [os portugueses] haviam de pagar mis volumenes, gastan en unos papelitos ridiculos” (Santos 1989, 138).

<sup>7</sup> Numerosos folhetos incluíam no frontispício essa indicação, como acontece neste, publicado anónimo: *Dido desamparada, destruição de Cartago. Opera segundo o gosto de theatro Portuguez* (1782).

<sup>8</sup> A este professor de instrução primária, também autor dramático e empresário teatral, se atribui grande parte das inventivas adaptações que enriqueceram o caudal da literatura de cordel. O seu próprio nome surge apenas numa das peças originais representadas no Bairro Alto, na comédia *Os maridos peraltas e as mulheres sagazes* (1783).

Os elementos mais antigos de que dispomos sobre a evolução histórica da literatura de cordel portuguesa ligam-se à obra de Gil Vicente. Embora as peças deste dramaturgo não se destinassem prioritariamente à circulação em folhetos –mas à representação na corte e em locais públicos, onde uma população mais diversificada poderia assistir a essa produção–, a verdade é que sob essa forma circularam abundantemente, reproduzidas com extrema fidelidade ou modificadas ao longo de várias edições, mesmo após a publicação da *Copilaçam de todas as obras de Gil Vicente*, em 1562. Pela materialidade do suporte, pelos métodos de distribuição e pela forma de circulação, uma versão alterada do *Dom Duardos* circulava ainda como folheto de cordel no século XVIII e o *Pranto de Maria Parda* permaneceria associado a esta literatura até ao século XIX. Ora, parece claro que, não sendo Gil Vicente um autor “de cordel,” beneficiou contudo das vantagens editoriais trazidas por uma indústria cultural em crescimento, o que de resto viria a repetir-se com outros escritores consagrados, como António José da Silva<sup>9</sup> ou Bocage.

Mas é com os autores da chamada “escola vicentina,” em que surgem nomes como Afonso Álvares, António Ribeiro Chiado e Baltasar Dias, para citarmos apenas alguns dos mais representativos epígonos de Gil Vicente, que a literatura de cordel portuguesa se estrutura como área editorial complexa e culturalmente difusa. Importa lembrar que não empregamos esta designação com o sentido que Teófilo Braga deu à expressão “escola de Gil Vicente,” que englobava todos os que, trabalhando em géneros de matriz vicentina, prosseguiram a obra do “mestre,” em obediência absoluta às formas e aos conteúdos por ele tipificados. Vários autores prolongaram, com considerável vivacidade, a herança vicentina, inovando de forma a conquistarem auditórios próprios e matrizes produtivas específicas. Afonso Álvares, por exemplo, sintonizado com a abundante produção de “mistérios,” “miracles” e “jeux,” prósperos principalmente em França, soube trabalhar modelos dramáticos (sobretudo hagiográficos) que interessavam quer a eclesiásticos quer ao povo. Este poeta destaca-se pela facilidade com que manobra a língua, conciliando linguagem culta, plebeísmos e bilinguismo. António Ribeiro Chiado segue um único registo linguístico que serve a caracterização de personagens do vulgo:

---

<sup>9</sup> Com a morte de O judeu, os seus textos –sem quaisquer direitos de autor que os salvaguardem– vão ser livremente parafraseados, manipulados e adaptados pelos forjadores de entremeses. O volume de vendas incentivava os editores lisboetas a reproduzirem anonimamente imitações, adaptações e cenas avulsas das óperas joco-sérias de António José da Silva. De toda a produção deste dramaturgo, o *Entremez intitulado o grande governador da Ilha dos Lagartos* foi o que mais tempo sobreviveu, mediante a divulgação em folhinhas de cordel. Reproduz-se fielmente neste entremez, com edições atestadas em vários catálogos, o episódio de Sancho Pança incluído por António José da Silva na Segunda parte (cena IV) da sua ópera joco-séria *A vida de D. Quixote e do gordo Sancho Pança* (1733), através do qual o autor denunciava as incongruências de uma justiça absurda e arbitrária. Uma unidade dramática já consagrada pela tradição literária ganha autonomia e, acarinhada pelo gosto do público leitor dos folhetos de cordel, enraíza-se na memória popular. A tradição do episódio cervantino da *Ilha da Baratária*, que O Judeu acomodou ao ambiente português setecentista, aparece pois reatualizada de forma notável, muito por influência da coesão dramática decorrente do papel central na acção assumido pelo *gracioso* Sancho Pança.

[...] privilegiando uma estratégia de realismo que, à “abstracção figurativa,” contrapõe o colorido de uma paisagem humana, próxima dos destinatários populares das suas obras, facto que pode levar-nos, com máxima segurança, a ler toda a produção de Chiado como vivo documentário histórico e humano da realidade não aristocrática. (Barata 1991, 132)

Mas as obras de maior sucesso junto do povo iletrado foram as de Baltasar Dias, mesmo que não possuísse talvez o talento de autores como António Prestes, Simão Machado e Ribeiro Chiado. Muito lido e apreciado ainda no século XX, objecto de vários estudos tanto em Portugal como no Brasil, este autor ocupa um lugar muito favorável no universo do cordel (Gomes 1983, 1985). Natural da ilha da Madeira, cego e de fracos recursos económicos, recebeu de D. João III, em 1537, a *Carta de privilégio para a impressão de livros*, que evidencia a grande importância da publicação e da venda da sua obra. Através deste parecer real, ficamos a saber que o autor já produzia antes de 1537: “Ele tem feitas algumas obras assim em prosa como em metro as quais foram já vistas e aprovadas e algumas delas imprimidas segundo podemos ver por um público instrumento.” Esta informação é particularmente valiosa, já que, exceptuando a edição de 1542 do *Auto do príncipe Claudiano*,<sup>10</sup> apenas são conhecidas as suas obras produzidas a partir do século XVII. Congregando temáticas e estruturas tradicionais com aspectos inovadores, especialmente a emotividade da linguagem simples e a finíssima observação do quotidiano, este rapsodo popular pôde assim cativar diversos ouvintes e leitores.

Com os autores referidos e com muitos outros que poderíamos acrescentar, se se impusesse aqui um inventário exaustivo dos seguidores de Gil Vicente, as camadas populares aproximaram-se dos géneros e dos subgéneros dramáticos que até aí eram quase exclusivamente vistos nos restritos circuitos cortesãos. Nas palavras de Alberto Figueira Gomes (1983, 29), à promoção do novo teatro italiano em Portugal correspondeu a queda do auto, rejeitado pela corte, e o seu florescimento junto das camadas populares: “Os autos, desaparecendo do âmbito cortesão, descem providencialmente para o povo, que os acolhe e faz rodear do seu entusiasmo e aplauso.” Com essa transferência, “deu-se, afinal, lugar à formação do gosto por estes espectáculos por parte de um auditório que nem sempre era lembrado pelos governantes, no tocante ao robustecimento da cultura.”

Trata-se de um documento de excepcional interesse sobretudo pelo que nos revela de um dos primeiros movimentos conhecidos de institucionalização dos direitos autorais.<sup>11</sup> A *Carta* indicia que a comercialização destes impressos seria

---

<sup>10</sup> Folheto descoberto por Eugénio Asensio na Biblioteca Nacional de Madrid, em 1951.

<sup>11</sup> Os direitos sobre as publicações pertenceram durante vários séculos não ao autor mas ao editor. A concepção moderna de “direito autoral” apareceu em Inglaterra, em 1719, em França apenas em 1793 e, nos restantes países europeus, só no século XIX se começou a redigir legislação sobre o assunto.

particularmente lucrativa, para além de equacionar o problema dos direitos de reprodução e das vendas realizadas sem o conhecimento do autor. Por outro lado, fornece dados que uma fundamentada história dos livros e das leituras não pode dispensar (Furtado 2000). Aponta no sentido da pluralidade da recepção deste tipo de literatura, acessível aos inúmeros analfabetos por via não só do processo de retextualização, isto é, da concretização do texto dramático em texto teatral ou texto espectacular, mas também, como já dissemos, pela leitura em voz alta feita por indivíduos alfabetizados.

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

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

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

comerciantes; no século XIX, a clientela também compreende uma parte do povo do campo, que beneficia ainda muito pouco do alargamento da alfabetização.<sup>12</sup>

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

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

No estudo pioneiro “Os livros populares portugueses (folhas volantes ou literatura de cordel),” Teófilo Braga afectava a várias obras e géneros considerados populares um grupo específico de agentes –os cegos–, ocupados da venda ambulante dessa literatura popular, cujos interesses eram salvaguardados por uma particular forma de organização –a Irmandade do Menino Jesus dos homens cegos–. Recorrendo a testemunhos literários do século XVIII, obtidos em Filinto Elísio, Nicolau Tolentino e Bocage, e a alguma documentação relativa à referida Irmandade, Teófilo Braga (1986, 337) nota que “os livreiros das folhas volantes andaram sempre à luta com os cegos.”

Todavia, conforme evidencia Diogo Ramada Curto (136-37), esta questão deve ser abordada de um ponto de vista mais flexível e, com toda a certeza, mais complexo

[...] já que nem a competência da venda ambulante era exclusiva da Irmandade, nem os conflitos podem ser reduzidos à luta entre cegos e volanteiros. Os registos judiciais respeitantes aos agentes envolvidos na circulação dos impressos, no século XVIII, sugerem não só a existência de inúmeros conflitos –entre cegos vendedores de impressos, vários tipos de livreiros e outros agentes– mas também a dificuldade sentida pelas próprias instituições em definir os mesmos conflitos, isto é, uma espécie de lutas de interpretação.

Nos processos judiciais figuram diversos tipos de agentes, desde os cegos (que podiam concentrar na mesma pessoa três papéis: poeta-produtor, vendedor e narrador-intérprete) e os volanteiros que vendiam pelas portas a preços mais reduzidos do que os praticados nas livrarias, até aos livreiros, livreiros estrangeiros com loja, cegos que

---

<sup>12</sup> O processo de alfabetização de massas não foi uniforme em toda a Europa. Como refere Jaime Reis (229), principia na Europa do Norte “educada” e só depois se estende à Europa do Sul “ignorante”. Em meados do s. XIX, como se sabe, Portugal albergava uma população maioritariamente iletrada, com mais de 75% de analfabetos.

não são da Irmandade e que se dedicam à venda de impressos, impressores que pretendem ser livreiros, e ainda aqueles que os comercializam com loja aberta, apesar de não pertencerem à Corporação de livreiros. Ao ligarem cegos e volanteiros a clientes de elite, estes elementos apontam num sentido bem definido: não é possível associar e generalizar de modo linear e redutor, numa perspectiva historiográfica, esses agentes às classes populares.

O raciocínio que tem determinado a adulteração da análise deste fenómeno complexo baseia-se na sobrevalorização do critério bibliográfico, vinculado à configuração material dos folhetos, e à modalidade de transmissão –a venda ambulante–, em detrimento da abordagem do seu conteúdo. Pelo menos em relação aos públicos do teatro de cordel seiscentista e setecentista, não restam dúvidas de que a sua composição era muito variada. Os testemunhos do Padre Mestre Baltasar Teles (1647) e de Manuel de Figueiredo (1810) mostram como os textos que circulavam sob a forma de folhetos alcançavam um público vasto e de condição económico-social muito diversa, desde o rei e as senhoras da corte, passando pela aristocracia, pelas camadas mais cultas da população, pela burguesia e pelos grandes proprietários de terras, até ao povo de menores recursos, que procurava entusiasmado as casas de espectáculo. À imagem da corte e das classes privilegiadas da sociedade, os particulares também promoviam nas suas casas espectáculos teatrais, que podiam ser apenas declamados ou cantados, para celebrar nascimentos, aniversários ou casamentos. Literatura lida, mas também representada, texto dramático / texto teatral (transcodificado) são as vertentes de um fenómeno que encontra no suporte de papel a sua unidade.

Modelou-se, deste modo, uma literatura compósita, sincronizada de forma peculiar com os interesses e as competências literárias da classe média e mesmo dos grupos mais favorecidos ou letrados, acessível também à camada popular mais baixa. Tratando-se de um período em que a tradução era uma actividade muito frequente e imprescindível para satisfazer as necessidades do mercado editorial, não é fácil defender que os textos divulgados em folhetos de cordel fossem unicamente consumidos pelas classes consideradas inferiores. A um público variado correspondia um *corpus*, proveniente de várias tradições culturais, não menos diversificado contedística e estruturalmente, unificado apenas na constituição material dos suportes. Os tradutores e os editores desta literatura escolhiam as obras que forneciam mais garantias de rápido escoamento, como acontecia com as versões já popularizadas por editores europeus.

Traduzido para português a partir de folhetos franceses, que constituíam já adaptações dirigidas a um público não culto (ou menos culto), *João de Calais* é um exemplo paradigmático dessa atitude editorial. As aventuras de João de Calais foram escritas originalmente por Mme. Angélique de Gomés como parte de *Les Journées Amusants*, um encadeamento de narrativas sucessivas, relatadas numa reunião feminina. Editada em livro em 1732, a história foi poucos anos depois modificada para publicação em livros populares, ainda em França. Em Portugal, sucederam-se até ao

século XX as edições e adaptações, desde que se publicou, em 1814, na Imp. de Alcobia, em Lisboa, aquela que pensamos ser a primeira edição portuguesa, intitulada *História de João de Calais*. A maioria das edições novecentistas, incluindo a mais recente com que deparámos –*História do célebre navegador João de Calais* (1967)– comporta um epíteto –“célebre navegador”– aspecto, entre muitos outros de grande interesse, que um necessário estudo da retórica dos títulos da literatura de cordel poderá explicar.

Paratextos com funções diversas, os títulos, cuja análise minuciosa não podemos, por agora, empreender, são formulados de modo relativamente complexo e ponderado. Breves ou consideravelmente longos, quase sempre coadjuvados por uma gravura na página do título, desempenham uma função informativa pura, expressiva, ao traduzirem a atitude do narrador; apelativa, já que visam influenciar o leitor ou ouvinte; e fática, porquanto procuram e exploram a atenção do destinatário. Informar e seduzir um público potencial não significa desvendar todo os segredos depositados no texto. O título curto caracteriza-se quase sempre por uma simples identificação do protagonista – *História de João de Calais* ou *João Soldado*– cuja celebridade não exige longas explicações prévias, dispensáveis, aliás, nestes exemplos, pelos sugestivos atributos “de Calais” e “Soldado.” Sobretudo no teatro de cordel e, em particular, no entremez, um dos subgéneros dramáticos mais cultivados,<sup>13</sup> o título longo desvenda e oculta, para além de anunciar o cómico –um dos principais recursos desta tipologia– a desenvolver na obra:

*Novo, e gracioso entremez intitulado A grande desordem, que tiverão as pixeiras com as frialeiras, sobre quaes bailarião melhor nas danças, e o despique, que por ellas tomárão dois marujos. (1793)*

---

<sup>13</sup> O entremez (ou acto único, como também já se lhe tem chamado) consistia quase sempre numa peça curta que explorava, por vezes com acuidade cómico-satírica de recorte moral mais ou menos sincero, os multiformes flagrantos da vida real, conferindo-lhes um teor abertamente burlesco, através da linguagem utilizada, das situações expostas e das personagens apresentadas. Também muitas vezes, essa marcas ficavam logo evidentes a partir de títulos como *Gracioso entremez intitulado A vaidade castigada* ou *Novo, e divertido entremez intitulado A astucia das criadas para o casamento das amas*. Apesar da quebra sofrida após a catástrofe de 1755, estas obras foram produzidas em grande número ao longo de todo o século XVIII, sobretudo a partir de 1770, persistindo mesmo para além do esmorecimento do teatro lírico ocorrido na corte, a partir de 1792. O fidalgo bronco ou aprendiz, os poetastros ociosos, as velhas casamenteiras, os médicos, os boticários, os curandeiros, as damas falsamente devotas, os velhos amantes serôdios, os aventos, os peraltas e vários outros grupos comparecem, nos entremezes e nas comédias, com os seus traços picarescos, os seus defeitos de corpo e de alma, as suas superstições, as suas credices, o seu casticismo. Era nos entremezes, dirigidos a um público de gosto menos apurado e de riso mais fácil, que os legados temáticos de Gil Vicente ou de Francisco Manuel de Melo mais se faziam sentir. Assentes em diálogos obscenos e com tramas cujo eco se encontra no engano do *Fidalgo aprendiz* de Francisco Manuel de Melo, surgem inúmeras peças em que o fidalgo pelintra de Quinhentos ou Seiscentos se metamorfoseia em peralta presunçoso e vão. Títulos como *Entremez intitulado O velho peralta* ou *Novo entremez intitulado O Castigo bem merecido à peraltice vaidosa* são bem elucidativos da tendência para a sátira e para o cómico que atingiam uma das classes que mais ataques impiedosos suscitavam.



Os heróis ou anti-heróis aparecem muitas vezes desenhados antecipadamente nos seus traços essenciais, para o que se recorre à adjetivação e à substantivação sugestivas, com vista à revelação prévia do seu estatuto social e dos seus vícios ou qualidades morais e religiosas:

*Historia verdadeira da Princeza Magalona, filha del Rey de Napoles, e do nobre, e valeroso cavalheiro Pierres, Pedro de Provença, e dos muitos trabalhos, e adversidades, que passarão, tendo sempre constantes na fé, e virtudes, e como depois reinarão, e acabarão a sua vida virtuosamente no serviço de Deos.* (1767)

Nos textos que se destinam prioritariamente a comover o leitor, a hipérbole é o procedimento estilístico mais usado:

*Historia verdadeira de um acontecimento o mais horroroso e o mais abominável que tem aparecido no mundo, sim, foi uma filha chamada Maria José que matou, degolou e esquartejou sua propria mãe Matilde do Rosario da Luz.* (1852)

A diversidade a que aludíamos não impede que os textos de maior aceitação apresentem padrões narrativos muito semelhantes e múltiplas isossemias, responsáveis por uma certa uniformização dessa produção, que assim responde às aspirações e às habilitações linguístico-literárias dos receptores. O estudo de Francisca Neuma Fechine Borges –*Estruturação e isossemias da História de João de Calais* (1979)–<sup>14</sup> evidencia a tendência esquemática e reiterativa de uma literatura que se caracteriza pela variação na repetição. Tendo como eixo temático uma clássica relação amorosa homem-mulher, conectada com uma estimulante aventura marítima (a que não falta um naufrágio) e com ocorrências de pirataria e de escravatura, esta história privilegia vários temas, subtemas ou motivos, encadeados de forma sólida, coerente, sem interferências que travem o rápido e predeterminado curso dos acontecimentos.

Exemplar pelo que fornece de análise simbólica, *História de João de Calais* é um texto que só aparentemente se revela simples. A fascinação vem de um herói mítico, justiceiro e apaixonado, o qual, não por acaso, tem como nome João, sedutor desde logo pelo enraizamento profundo na cultura cristã, que tem santos com este nome, em especial um afamado santo popular; sedutor ainda porque alusivo ao homem comum, representado por outros heróis da literatura de cordel, como João Soldado ou João Grilo, que também lembram ao leitor que viver é solucionar problemas; e que a sobrevivência implica duras provas, a que podem corresponder recompensas (riqueza,

---

<sup>14</sup> Veja-se, da mesma autora, “Estória de João Calais: oralité et réécriture dans la littérature de colportage.” Trabalhos desta natureza mostram como são comuns, muito particularmente nos folhetos brasileiros, as relações hipertextuais de continuação séria ou paródica (esta menos vulgar), ampliação, recreação, transformação e imitação.

repouso, paz, prazer), se o candidato a herói (qualquer homem) –com argumentos válidos, honestos, mesmo que tenha de ter facetas, moderadas, de anti-herói– souber usar de sagacidade para combater o excesso, o vício, o mal (Saraiva 2002, 111-113).

A medida sociológica do herói é notória tanto no seu desempenho guerreiro como na sua resignação, quando isolado na ilha, na sua bondade, ao enterrar um morto depois de pagar as suas dívidas (o que suscitará o tema do morto agradecido, antiquíssimo na cultura ocidental e não só), e na sua tenacidade na libertação da amada. João de Calais –o qualificativo remete para um lugar longínquo, exótico, misterioso– é, portanto, um herói antigo e moderno: é, como observa Saraiva (2002, 113), “um descendente de Ulisses e de Eneias.” É o modelo, ainda, na interpretação oportuna de Francisca Neuma Fachine Borges, de personagem bíblica e de cavaleiro medieval, honesto, honrado, apaixonado, que resgata prisioneiros e protege as mulheres; e também herói do Renascimento, ousado marinheiro, viajante experiente. A sedução vem ainda do tema ou motivo da ilha, numa altura em que as histórias em ilhas, povoadas ou não, como *Robinson Crusoe* (1719) e a *Ilha dos Escravos* (1725), fascinavam os leitores; vem do recurso ao secreto, à expectativa, elementos comuns nas histórias que visam prender a atenção do leitor; e vem das semelhanças com o mito de Édipo, porque se pressupõe a má relação de João de Calais com o pai e a boa relação de Constance com o rei de Palermo.

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

A questão autoral remete de igual modo para a imprecisão da ideia que supõe o paralelo entre literatura de cordel / literatura consumida e produzida pelos estratos ditos populares. Entre os autores setecentistas, a par de criadores representantes do “povo” (na acepção sociológica já explicitada no início deste estudo), constam nomes de advogados, professores, médicos, padres, militares e actores, os quais terão contribuído para maior renome dessa literatura teatral (Sampaio 11), para além das traduções, plágios e adaptações<sup>15</sup> de diversas línguas, incluindo, como dissemos,

---

<sup>15</sup> Grande parte destas obras, com efeito, não eram simplesmente traduzidas, mas antes submetidas a interessantes processos de adaptação, com diferentes graus de profundidade consoante a formação estética e as intenções ideológicas ou moralizadoras dos adaptadores. Nas comédias de Goldoni, por exemplo, verificava-se a mudança dos nomes das personagens, a transferência da acção de Veneza para

autores eruditos de projecção transnacional. A esta certeza acresce a questão das espécies apresentadas anónimas ou sob pseudónimo (não raramente anagramático, críptico, numa obscura e longa cadeia de iniciais, pontos e reticências), o que pode levar-nos a formular hipóteses quanto às razões dessa ocultação ou dissimulação da identidade dos autores das obras de cordel: receio de desprestígio literário, fuga à censura, etc.

Camilo Castelo Branco, por exemplo, em 1848, na altura pouco mais do que um desconhecido, a pretexto de um violento matricídio que indignou e impressionou a cidade de Lisboa, publicou no Porto um curioso folheto, que não assinou, cuja primeira edição contava com este título:

*Maria, não me mates que sou tua mãe! Meditação sobre o espantoso crime acontecido em Lisboa; uma filha que mata e despedaça sua mãe. Mandado imprimir por um mendigo, que foi lançado fora do convento, e anda pedindo esmola pelas portas. Offerecido aos paes de familias e aqueles que acreditam em Deus. (Lima 1970, 276)<sup>16</sup>*

Acredita-se que na origem do folheto anónimo, ligado intertextualmente à literatura de cordel –escrito na linguagem irrequieta e apaixonada que viria a distinguir e a celebrar este novelista– esteja a procura de lucro imediato, vicissitude que, como se sabe, sempre acompanhou o seu atribulado percurso biográfico. Francisco Luís Ameno, para referirmos apenas um nome, literato, tipógrafo e livreiro que conseguiu um privilégio estabelecido por D. João V para a impressão do teatro de O Judeu, ficou também conhecido pelos pseudónimos de Fernando Lucas Alvim, Lucas Moniz Cerafino e D. Leonor Tomásia de Sousa e Silva.

No que respeita à propagação geográfica, perante a escassez de materiais, não são menores as dificuldades colocadas à averiguação dos impressos de grande difusão, na prática dos seus espaços privilegiados de circulação urbana ou rural. Mesmo admitindo a valoração inequívoca de que beneficiou o espaço lisboeta, por questões óbvias, não é descabido intuir uma maior permeabilidade entre as várias áreas culturais do que a sugerida por Teófilo Braga, numa rede topográfica que ultrapassaria largamente os limites da cidade de Lisboa ou de outros espaços citadinos, os seus bairros, as suas ruas, as suas esquinas, e, mesmo, do próprio país. É nesse sentido, de resto, que apontam as informações veiculadas nos frontispícios dos folhetos, segundo as quais podemos afirmar, por exemplo, que o gosto pelo teatro não era específico de Lisboa, estendendo-se também à província, tanto no plano da produção como no da

---

Lisboa, a supressão ou ampliação de certas cenas. Se a adaptação não fosse exequível, o tradutor desculpabilizava-se junto dos leitores, advogando motivos como este, que acompanha a *Comedia nova intitulado a viuva sagaz, ou astuta, ou as quatro naçoens, composta pelo doutor Carlos Goldoni e traduzida segundo o gosto do theatro portuguez*: “A Scena se representa em Veneza, porque a liberdade das máscaras só corresponde bem naquele país, e não em qualquer outro” (sem numeração de páginas).

<sup>16</sup> A edição mais recente surgiu nos Cadernos “& etc.,” em Lisboa em 1979.

recepção. Em finais do século XVI e inícios do século XVII, na sequência da unidade política imposta por Filipe II e das estratégias de concorrência de impressores e de livreiros, por vezes fraudulentas,<sup>17</sup> institui-se

[...] um circuito que percorre várias cidades da Península Ibérica e que se caracteriza por uma enorme rapidez, sendo vários os casos conhecidos de relações –de sentenças, de monstros, de batalhas– impressas no mesmo ano, sucessivamente em Lisboa, Barcelona, Madrid, Sevilha, Valladolid, Salamanca, etc. (Santos 1988, 140)

Vários testemunhos, escritos e orais, ao longo dos séculos, mas com maior intensidade à medida que os meios de comunicação progridem, comprovam a passagem cíclica destes agentes por locais recônditos e quase inacessíveis.

Na década de 80, um pouco por todo o país, ainda era possível encontrar folhetos e folhas volantes com, principalmente, cartas de namoro, fados, histórias populares ou já tradicionais diversas sobretudo em verso e poemas narrativos de incidência mais noticiosa, na linha das cantigas narrativas que tanto sucesso conheceram em Portugal, vendidos e cantados por cegos, partilhando o mesmo espaço com canções de grande voga (de Marco Paulo e das Doce, por exemplo) e com anúncios a livros de poetas consagrados (como David Mourão-Ferreira). Mesmo perante a falta de estudos e de dados exactos sobre a evolução dos hábitos dos consumidores desta literatura, é incontroverso que em Portugal decresceu ou desapareceu o seu consumo, com a excepção de alguns almanaques, como o *Borda d'água* e o *Seringador*, sobreviventes porque baratos, formativos, úteis (Radich).

Apesar dessa evidência, um percurso rápido por alguns alfarrabistas de Lisboa e do Porto permite-nos chegar a uma conclusão interessante: a literatura de cordel “continua a ter um público certo e fiel, formado, sobretudo, por pessoas da classe média, da faixa etária dos 70 anos, e por coleccionadores” (Carvalho 42). Não é difícil encontrar ainda hoje, na cidade como no campo, pessoas que, directa ou indirectamente, recordam essa experiência. Algumas guardam na memória um ou vários textos de cordel, aprendidos a partir do suporte material ou de declamações feitas por alguém alfabetizado, procedimento que, como se sabe, era muito corrente no nosso país.

Na parte especificamente gráfica do folheto, a relação entre o título e a gravura que geralmente o acompanha presta-se a considerações que podem ajudar a compreender melhor este produto cultural. A abordagem de documentos iconográficos com as características patenteadas nos folhetos de cordel não pode circunscrever-se a julgamentos estritos de natureza estética, que poderão pender para a normatividade, o

---

<sup>17</sup> Essa prática está bem confirmada pelos inúmeros folhetos clandestinos, que diferem dos textos submetidos à censura pela ousadia da linguagem, pela diminuição ou mesmo inexistência de preocupações pedagógicas, ou pelo maior realismo no tratamento de alguns temas como o do casamento (Santos 1988, 211-44).

impressionismo, se o avaliador não possuir uma sólida formação artística; e também não pode limitar-se ao valor ideológico dos objectos em observação. O discurso a adoptar deve, antes, reger-se por linhas interpretativas e descritivas, tanto quanto possível neutras, para se viabilizar uma análise conjunta e articulada de textos e ilustrações. Confrontando, a partir da obra de Charles Nisard, *Histoire des livres populaires ou de la littérature du colportage*, as gravuras dos folhetos e livros populares portugueses com as dos folhetos franceses, Fernando de Castro Pires de Lima (1970, 262) formula esta apreciação censória e impressionista:

Ao percorrê-la, parece-nos que muitas das suas gravuras, todas elas o avesso de obras-primas, se impõem, todavia, por uma deliciosa ingenuidade, numa perfeita adaptação ao texto e àquele espírito, simultaneamente infantil e profundo, que impregna sempre estas manifestações populares.

O mesmo Pires de Lima acaba por matizar o seu pensamento com a posição – idêntica mas mais detractiva – de Teófilo Braga, para quem “as gravuras são deploráveis e não passam de atentados contra a estética.” Numa atitude mais cautelosa, afirma mais à frente:

Ora, quando se trata de estética, cada cabeça, cada sentença, julgamos preferível confiar o assunto à sensibilidade de quem nos lê e de todos quantos, porventura, sejam detentores de colecções que, por mais abundantes e variadas, permitam um juízo mais favorável. (1970, 262)

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

A capa ou a primeira página, que desempenha muitas vezes a função de cobertura, anunciam um relato de acções em termos muito marcados pela apoteose do protagonista ou pela repulsa suscitada por eventos, figuras humanas ou seres extraordinários como estranhos monstros. Se o seu objectivo fundamental – publicitário, comercial – é influenciar o leitor ou o comprador potencial, torna-se evidente que tipógrafos e editores-impressores pretendem atingir com as suas gravuras um impacto visual significativo junto do público. Este impacto deve ser reforçado pelos

vendedores através do anúncio sonoro dos títulos, susceptível de desencadear nos eventuais clientes uma recepção auditiva muito positiva.

O título e a gravura interagem quase sempre de forma equilibrada, convergindo numa mesma estratégia: a redução da mensagem ao essencial. Ao descrever e ao desenhar ideias, a imagem pode ser lida, mesmo por compradores analfabetos. Porque é o primeiro signo a ser visto, ela não pode deixar de revelar ou de sugerir as principais linhas do texto. Por isso é que os traços gerais da ilustração da *História de João de Calais* consistem, de edição para edição, num navio do qual se avista terra, com o herói à proa. Aproximando-se do retrato, ilustrações como esta, por limitações técnicas ou por imperícia dos desenhadores ou dos ilustradores, não podem eximir-se de um perfil relativamente estático ou fantasmático. Esta alegada restrição acaba por ter um lado positivo, já que se exige do leitor um maior investimento imaginativo.

Estas imagens, que parecem simbólica e esteticamente pobres, se consideradas isoladamente, ostentam, afinal, um papel de relevo, quando as consideramos dentro de uma série ou por relação a um texto. Não assistimos à acção ou às acções heróicas de João de Calais, mas vemo-lo numa posição de protagonismo, pronto a partir para o desconhecido ou a continuar a sua viagem espacial e temporal, que pode ser vista como uma peregrinação mental e moral. Na literatura popular tradicional, a partida do herói, muitas vezes uma decisão voluntária, significa conquistar a glória, a ascensão social, o saber, o amor, partir em demanda de si próprio e da resolução dos seus medos. No século XX, com a evolução da tecnologia tipográfica, a ilustração da capa da *História do célebre navegador João de Calais* já apresenta traços mais firmes, muito afastados dos esboços rudes das edições anteriores, pelo que se torna possível privilegiar uma cena de luta entre o herói e quatro piratas. O navio, o mar e a proximidade de terra são motivos que permanecem, porque imprescindíveis para a unidade da história.

Não obstante os estudos realizados nas últimas décadas (Santos, Menéndez, Lopes, Ferreira), está ainda por fazer uma reflexão de conjunto sobre a literatura de cordel portuguesa, suas modalidades, sua pragmática, seus produtores, seus distribuidores e seus destinatários. Um estudo dessa natureza, fecundado por uma óptica transdisciplinar, traria certamente dados surpreendentes para o esclarecimento de várias zonas sombrias ou intocadas da nossa teoria literária ou textual, bem como do comportamento social e da mentalidade portuguesas. Os resultados permitiriam revelar ideias substancialmente diferentes das que até hoje têm vigorado sobre o assunto. Para que as investigações sobre este vasto território textual possam avançar de modo empírico e, tanto quanto possível, clínico, interessa estabelecer critérios taxionómicos rigorosos que proporcionem a construção de um *corpus* ou de um catálogo claramente definido. Face à diversidade dos materiais, a construção de um modelo, que se pretende relacional e dinâmico, dificilmente resistirá a futuras investigações.

No livro *Os romances carolíngios da tradição oral portuguesa*, João David Pinto Correia (157-61) fornece-nos uma interessante classificação por espécies de

mensagens, incontornável pela sua funcionalidade para qualquer investigador da controversa e problemática literatura de cordel. A sua taxinomia, flexível, pragmática e de espectro alargado, sem descuidar a possibilidade de interpor subcategorias, tem a vantagem de abrir espaço para a inclusão de qualquer texto da literatura de cordel, independentemente do formato do suporte, das formas do conteúdo e das formas da expressão. O primeiro dos quatro grupos indicados por João David Pinto Correia abrange a produção informativo-didáctica, em que sobressaem os

[...] almanaques ou folhinhas, através dos quais a comunidade popular-rural procurava e ainda hoje procura informações práticas sobre fases da lua, marés, feiras, épocas de sementeiras, etc., além de algumas curiosidades (provérbios, anedotas), ou ainda os “livros dos sonhos,” os “oráculos,” ou mesmo o ainda hoje acessível *Verdadeiro livro de benzeduras*, etc. (159)

O segundo grupo é composto pelas mensagens líricas, veiculadas sobretudo em quadras e décimas, que tanto podem ser

[...] de natureza moralista ou pseudo-moralista (a *Maldade das mulheres*, por exemplo) ou as inúmeras “confissões” e “catecismos,” ou recolhas de “fados,” como também crítico-parodística (algumas das confissões, histórias em quadras, como a *História de um galego que trocou a mulher por uma vaca*). (159-60)

A terceira grande rubrica compreende os “textos imaginário-narrativos:” as “histórias” transmitidas pelos “cinco livros do povo,” para utilizarmos a expressão de Luís da Câmara Cascudo (1953), como as já referidas *História da Imperatriz Porcina* ou *História de João de Calais*; e os textos de temática diversa, que João David Pinto Correia organiza em “aventuras e viagens,” “malvadez do diabo [...] ou de Judas,” “aparições de monstros,” “aproveitamentos de catástrofes [...] ou de crimes,” “vidas de personagens históricas,” “de santos,” “de salteadores,” “condensações de carácter filosófico” e “registos de pequenos incidentes ao jeito barroco, com intenções críticas, jocoso-parodísticas” (Pinto Correia 160).

O último conjunto, constituído pelo “teatro de cordel,” é aquele que, nalguns dos seus aspectos, coloca problemas de classificação talvez insolúveis, já que nele encontramos textos que se situam entre a literatura popular e a literatura institucionalizada (Pinto Correia 160-61).

Percebe-se assim como a literatura de cordel –forma cultural híbrida e intrincada que resiste às interpretações fáceis que a vêem como um género rígido e substantivo, simples literatura de evasão ou literatura de rua– assume um importante papel na codificação das aquisições comunitárias, uma função conjuntamente literária e identitária, não obstante as hesitações e indefinições de diverso tipo que lhe são

características. Cada folha, folhinha, folheto ou livrinho de cordel permite, em última instância, descobrir a vivência popular (no seu sentido mais amplo) e o discurso que transporta essa outra visão ou teoria social do mundo. Situada sempre “à margem” ou “na margem” do *corpus* literário institucionalizado, a literatura de cordel ocupava, na verdade, um lugar bem central, radicada no património comum e no imaginário colectivo, permanecendo ainda hoje como terreno fértil a descobrir na sua riqueza, variedade e complexidade.



**Trabalhos citados**

- Abreu, Márcia. *Histórias de cordéis e folhetos*. Campinas, SP: Mercado das Letras- Associação de Leituras do Brasil, 1999.
- Barata, José Oliveira. *História do teatro português*. Lisboa: Universidade Aberta, 1991.
- . *Literatura de cordel*. Coimbra: Livraria Minerva & Sala Jorge de Faria & Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1992-1995. 2 vols.
- Barata, José Oliveira, & Maria da Graça Pericão. *Catálogo da literatura de cordel. Coleção Jorge de Faria*. Lisboa: Imprensa Nacional & Fundação Calouste Gulbenkian, 2006.
- Biblioteca geral da Fundação Calouste Gulbenkian. "Literatura de Cordel." *Boletim internacional de bibliografia luso-brasileira* 11.3 (1970): 343-514.
- Borges, Francisca Neuma Fechine. "Estória de João Calais: oralité et réécriture dans la Littérature de Colportage." In Doralice Alcoforado *et al*, eds. *Littérature orale traditionnelle populaire. Actes du Colloque (Paris, 20-22 novembre 1986)*. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian & Centre Culturel Portugais, 1987. 385-89.
- . *Estruturação e isossemias da História de João de Calais*. Tese de mestrado. Universidade Federal da Paraíba, 1979.
- Braga, Teófilo. *História da poesia popular portuguesa*. Porto: Tipografia Lusitana, 1867.
- . "Os livros populares portugueses (folhas volantes ou literatura de cordel)." *Era nova. Revista do movimento contemporâneo* 1 (1880-1881): 3-19; 49-62.
- . *O povo português nos seus costumes, crenças e tradições*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1986 [1885].
- Camargo, Luís. *A ilustração do livro infantil*. Belo Horizonte: Editora Lê, 1995.
- Carvalho, Paula Torres de. "Literatura de cordel... ou 'estórias para enfeitar a vida.'" *Público* 2 (2001): 42-43.
- Cascudo, Luís da Câmara. *Cinco livros do povo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953.
- Castro, Aníbal Pinto de. "Prefácio." *Catálogo da coleção de miscelâneas. Teatro*. Coimbra: Biblioteca geral da Universidade, 1974 [prefácio sem numeração de páginas].
- Catalogue de la Bibliothèque de M. Fernando Palha. Deuxième partie*. Lisbonne: Imprimerie Libanio da Silva, 1896.
- Cesariny, Mário, coord. *Horta de literatura de cordel*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1983.
- Correia, João David Pinto. *Os romances carolíngios da tradição oral portuguesa*. Lisboa: INIC, 1993.
- Costa, José Daniel Rodrigues da. Luís Miguel Cintra & Jorge Silva Melo eds. *6 Entremeses de cordel*. Lisboa: Editorial Estampa & Seara Nova, 1973.
- Curto, Diogo Ramada. "Dos livros populares." In Joaquim Pais de Brito, ed. *Tradições*. Lisboa: Pomo, 1993. 131-47.

- Dias, Baltasar. Alberto Figueira Gomes ed. *Autos, romances e trovas*. Lisboa: INCM, 1985.
- Dido desamparada, destruição de Cartago. Opera segundo o gosto de theatro portuguez*. Lisboa: Offic. de Crespim Sabino dos Santos, 1782.
- Duval, Gilles. *Littérature de colportage et imaginaire collectif en Angleterre à l'époque des Dicey (1720-1800)*. Bordeaux: Presses Universitaires, 1991.
- Ferreira, Luís Manuel Tarujo. *D. Pedro e D. Inês de Castro na literatura de cordel*. Tese de mestrado. Universidade do Porto, 1999.
- Figueiredo, Manuel de. *Obras posthumas de Manuel de Figueiredo*. Lisboa: s.e., 1810.
- Furtado, José Afonso. *Os livros e as leituras: novas ecologias da informação*. Lisboa: Livros e Leituras, 2000.
- Goldoni, Carlos. *Comedia nova intitulada A viuva sagaz ou astuta, ou as quatro naçoens, composta pelo Doutor Carlos Goldoni e traduzida segundo o gosto do Theatro Portuguez*. S.l.: s.e., s.d.
- Gomes, Alberto Figueira. *Poesia e dramaturgia populares no século XVI. Baltasar Dias*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1983.
- História do célebre navegador João de Calais*. Lisboa: Livraria Barateira, 1967.
- Historia verdadeira da princeza Magalona, filha del rey de Napoles, e do nobre, e valeroso cavalheiro Pierres, Pedro de Provença, e dos muitos trabalhos, e adversidades, que passarão, tendo sempre constantes na fé, e virtudes, e como depois reinarão, e acabarão a sua vida virtuosamente no serviço de Deos*. Lisboa Occidental: Offic. de Manoel Fernandes da Costa, 1767.
- Historia verdadeira de um acontecimento o mais horroroso e o mais abominável que tem aparecido no mundo, sim, foi uma filha chamada Maria José que matou, degolou e esquartejou sua propria mãe Matilde do Rosario da Luz*. Porto: S. J. Ferreira e Filho, 1852.
- Histórias jocosas a cavalo num Barbante: o humor na literatura de cordel dos sécs. XVIII-XIX*. Ilustrações de Fernando de Oliveira. Porto: Nova Crítica, 1980.
- João III de Portugal. *Carta de privilégio para a impressão de livros concedida por D. João III a Baltazar Dias (1537)*. Manuscrito. Lisboa, Torre do Tombo, livro 23, folha 17.
- Lima, Fernando de Castro Pires de. *A Princesa Magalona*. Porto: Fundação Nacional para a alegria no trabalho, 1962.
- . "Literatura de cordel." In Fernando de Castro Pires de Lima, dir. *A arte popular em Portugal*. S.l. [Lisboa]: Editorial Verbo, 1970. 255-77.
- Lopes, Clara Rodrigues Dias Baltazar. *Preto em cordel (século XVIII): Jogo, subversão, preconceito*. Tese de mestrado. Universidade Nova de Lisboa, 1996.
- Maffre, Claude. *L'oeuvre satirique de Nicolau Tolentino*. Paris: Centre culturel Calouste Gulbenkian, 1994.

- Menéndez, Fernanda Miranda. *Vocabulário do teatro de cordel. A “Marítima Proza.”* Tese de mestrado. Universidade de Lisboa, 1988.
- Miranda, José da Costa. “Apontamentos para um futuro estudo sobre o teatro de Metastasio em Portugal no século XVIII.” *Estudos Italianos em Portugal* 36 (1973): 145-62.
- . “Edições portuguesas do teatro de Pietro Metastasio (século XVIII): distribuição cronológica e significado.” *Boletim Internacional de Bibliografia Luso-Brasileira* 14.1 (1973): 163-73.
- . “De uns supérfluos apontamentos sobre teatro de cordel a uma pergunta (inocente) sobre Goldoni.” *Revista Lusitana. Nova série* 1 (1981): 71-77.
- . “No II centenário da morte de Metastasio. Edições portuguesas do teatro de Pietro Metastasio (século XIX): distribuição cronológica e significado.” *Revista Lusitana. Nova Série* 3 (1982-1983): 155-61.
- Nisard, Charles. *Histoire des livres populaires ou de la littérature du colportage: depuis l’origine de l’imprimerie jusqu’à l’établissement de la commission d’examen des livres du colportage.* Paris: Maisonneuve & Larose, 1968 [1854]. 2 vols.
- Novo, e gracioso entremez intitulado A grande desordem, que tiverão as pixeiras com as frialeiras, sobre quaes bailarião melhor nas danças, e o despique, que por ellas tomárão dois marujos.* Lisboa: Offic. de Antonio Gomes, 1793.
- O grande livro de S. Cipriano ou Tesouros do feiticeiro.* Lisboa: Afrodite, 1971.
- Policarpo da Silva, António Manuel. *O piolho viajante.* Lisboa: Cor, 1973.
- Pratica de tres pastores.* Lisboa: Mateus Pinheiro, 1626.
- Radich, Maria Carlos. *Almanaque. Tempos e saberes.* Coimbra: Centelha, 1983.
- Reis, Jaime. *O atraso económico português, 1850-1930.* Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1993.
- Salgado, Pero. *Dialogo gracioso.* Lisboa: Paulo Craesbeeck, 1645.
- . *Teatro do mundo.* Lisboa: Officina de Domingos Lopes Rosa, 1645.
- . *Hospital do mundo.* Lisboa: Paulo Craesbeeck, 1646.
- . *Mayor gloria.* S.l.: s.e., 1663.
- Sampaio, Albino Forjaz de. *Teatro de cordel (catálogo da colecção do autor). Subsídios para a História do teatro português.* Lisboa: Academia das Ciências, 1920 ou 1922 [datas assinaladas respectivamente no frontispício e na capa].
- Santos, Maria José Moutinho. *O folheto de cordel: mulher, família e sociedade no Portugal do séc. XVIII (1750-1800).* Tese de mestrado. Universidade do Porto, 1987.
- . “O casamento na sociedade tradicional –algumas imagens da literatura de cordel–.” *Revista da Faculdade de Letras-História* 5 (1988): 211-44.
- . “O luxo e as modas em textos de cordel da segunda metade do séc. XVIII.” *Revista de História* 9 (1989): 137-64.
- Saraiva, Arnaldo. “Literatura marginal/izada (a propósito da ‘literatura de cordel’)”. In *Literatura marginal/izada.* Porto: Edição do Autor. 1975.

- . “Cordel português, cordel brasileiro.” *Rurália* 1 (1990): 13-17.
- . “João de Calais no cordel de Portugal e do Brasil.” In AA.VV. *Livro de actas do Congresso cultura popular da Galiza e norte de Portugal*. S.l.: Delegação Regional da Cultura do Norte, 2002. 111-13.
- . *Folhetos de cordel e outros da minha colecção. Catálogo*. Porto: Biblioteca municipal Almeida Garrett, 2006.
- Teles, Baltasar. *Chronica da Companhia de Jesu, da provincia de Portugal*. Lisboa: s.e., 1647.
- Tolentino, Nicolau. *Sátiras*. Selecção, prefácio e notas de Rodrigues Lapa. Lisboa: Seara Nova, 1969. 3.<sup>a</sup> ed.