

# TRADIÇÕES DISCURSIVAS DOS EXEMPLA: DA IDADE MÉDIA AOS FOLHETOS DE CORDEL

## TRADITIONS DISCURSIVES DE EXEMPLA: DU MOYEN ÂGE AU CORDEL

Beliza Áurea de Arruda Mello (UFPB)<sup>1</sup>

### RESUMO

O objetivo do artigo é discutir as narrativas dos exempla e sua tradição discursiva, pontuando o seu caráter pragmático na poética medieval e sua recepção e tradição na poética popular de folhetos de cordel a partir das performances.

**PALAVRAS-CHAVE:** Poéticas orais, narrativas de exemplum, medieval, performance, iconografia, folhetos de cordel.

### RÉSUMÉ

L'objectif de cette étude est proposer un bref historique de la narratif d'exemplum de la Poétique de Moyen Age et la reception au Brésil à partir de la circularité du Chant et performance à une Poétique populaire bresilienne de la literatura de cordel.

**MOTS-CLÉS:** Poétique oral, narratif, exemplum, performance, moyen age, iconographie, literatura de cordel.

### INTRODUÇÃO

O paradigma teórico da narrativa de *exemplum* justifica a recorrência do seu uso na Idade Média. Não que tenha sido « inventada » naquela época, mas pela relação de repetição e variação de conteúdos temáticos produzidos no domínio da tradição do texto, corroborando uma historicidade de uma tradição cultural e linguística na memória da Europa.

1 Professora do DLCV e do PROLING /UFPB - Pesquisadora das oralidades e escrituras nas culturas populares. E-mail: beliza.áurea@gmail.com

## 1. A tradição discursiva da narrativa de *exemplum*

A recorrência à narrativa de *exemplum*, na Idade Média, contempla o ritual repetível não apenas de palavras, mas também das estruturas. Seguem os modelos textuais e pragmáticos formados ao longo das tradições históricas e culturais das oralidades e das escrituras ressaltando um vínculo sociolinguístico. Nesse sentido, é compatível com o que Kabatek (2005) define como tradição discursiva:

Entendemos por Tradição Discursiva (TD) a repetição de um texto, de uma forma textual ou de uma maneira particular de escrever ou falar que adquire o valor de signo próprio (é, portanto, significável). Pode-se formar em relação ou qualquer elemento de conteúdo, cuja recepção estabelece uma relação de união entre atualização e tradição; qualquer relação que se pode estabelecer semioticamente entre dois elementos referenciais) que evocam uma determinada forma textual ou determinados elementos linguísticos empregados (KABATEK, 2005, p.159)

Os enunciados remetem ao arquétipo único, o de ensinar. Apresentam com diversos jogos textuais a partir de variantes subordinadas a um princípio da enunciação que supõe a “presença” ausente de um texto falado. Esta voz traz em si uma magia especial por mostrar um vínculo profundo entre o emissor e o receptor, estabelecendo um jogo performático que confere um testemunho e uma dimensão plástica do real.

É, portanto, a performance do contar, fórmula conversacional- ato de fala-, que coloca a forma textual da narrativa de *exemplum* próxima ao improvável ou a um imaginário amplo. Destina-se a impactar a quem a ouve muito mais do que comover o receptor. Potencializa, assim, uma “lição” moral pelo fluxo das significações de um desejo coletivo. Esta tradição da ritualização do contar como forma exemplar é elucidativa porque apresenta informalmente o real não como um fantasma, mas em um cenário com a densidade espaço temporal da História partindo de associações inconscientes que incorporam o social na descrição de gestos comunitários, como lembra Nuno Júdice (1991):

Temos, assim, que a incorporação social do conto através do contar é momento já ritualizado/mitificado na descrição dos gestos comunitários, tendo em função correctiva dos actos sociais decorrentes de um conteúdo ético e pedagógico do conto.

(...)

O que interessa transmitir é o aspecto exemplar da situação, e este não precisa senão de um protagonista que personifique os valores positivos.

(...)

A persuasão, que na retórica do sermão resulta de uma lógica Moral obtém-se na ficção através da criação de um clima emocional, ou afectivo, em que o sentimento e razão se sustentam dialecticamente um equilíbrio na estrutura da narrativa. (JÚDICE, 1991, P: 206, 207)

Isto por si só justifica o princípio do *exemplum* como elemento fundante da arqueologia didática do conselho. Essa narrativa de *exemplum* é, assim, mais do que um enunciado contínuo em que dispõe tradições relacionadas às práticas da oralidade. Ela tem estatutos literários autônomos, “tem uma intenção particular subordinada a uma enunciação que supõe a presença em cena da voz , e as diversas modalidades que essa voz assume”( JÚDICE, 1991, P. 12).

Entende-se porque essa narrativa tem circularidade tão vasta em culturas orais, quer sejam medievais ou nas culturas populares do Brasil contemporâneo. Elas estão relacionadas à pragmática de uma situação concreta, estabelecendo uma aproximação com a verossimilhança, revelando uma recorrência à função persuasiva como lógica argumentativa entrecruzada às conclusões morais. Nada mais adequado à mentalidade simbólica da Idade Média, quando o “homem era um decodificador contínuo”, como chama atenção Le Goff (1989, p. 27).

Se na longa Idade Média a luta entre Deus x Diabo, metáfora do bem e do mal era um *leitmotif* para a narrativa de *exemplum*, situação semelhante acontece ainda nos sertões do Brasil. Em épocas e locais diferentes, a estrutura é a mesma: o contador ou recitador usa a tradição argumentativa

da performance para estabelecer aceitação dos aspectos emotivos sob o viés da verdade que pretende passar e sustentar dialeticamente a lógica argumentativa do modelo exemplar.

## 2. Conceito de narrativa de *exemplum*

Vale lembrar que a narrativa de *exemplum*, classificada por Thompson<sup>2</sup> como FFC no 204, é caracterizada pela função prática e, sobretudo, mediadora entre o popular e o erudito.

Pode-se defini-la como uma narrativa breve, uma retórica de conselho e é estabelecida como um conto oral curto, uma narrativa mais longa, ou anedota usada em composições literárias, discursos para explicar uma doutrina ou enfatizar um ponto moral. Geralmente, fazem parte do gênero textual de lendas, contos populares e fábulas que facilitam a memorização (CURTIUS, 1952, p. 92). Um dos seus objetivos é mostrar o paradigma da *moris* conveniente ao contexto focalizado por justificar e provar como aparece em *The Canterbury Tales*, de Geoffrey Chaucer; *Vidas paralelas de Plutarco*, *Calila e Dimna*, coleção de contos castelhanos de 1251, mandados serem traduzidos por Afonso X, El Sábio; *As Cantigas de Santa Maria de Afonso X, o Sábio*; *o Livro de linbagens do Conde Dom Pedro*, compilado durante o reinado de Dom Afonso IV (W 1325-1357); *Livros Velhos de Linbagens*. (Incluindo o “Livro Velho” e o “Livro do Deão”, *Orto do Esposo*, entre tantas outras narrativas. A sua realidade é a da imaginação material, a fim de que suas ideias fossem captadas, se valiam da exemplificação ou ilustração mediante anedotas, segundo pontua Le Goff (1994 P267).

Etimologicamente é um signo motivado e por isso, o nome que a denonima carrega o seu principal significado (GOLDBERG, 1983, p.76): do latim *exemplum*, *a*, significa tudo que pode ou deve ser imitado como modelo, é equivalente ao léxico grego paradigma.

O *exemplum* é ancorado em arquétipos<sup>3</sup> que se encarregam de produzir

2 STITH-THOMPSON. *Motif-Index of Folk Literature. A Classification of Narrative Elements, Ballads, Myths, Fables, Medieval Romances, Ejemplo, Fabliaux, Jest-book and local legends*. Bloomington and Indianapolis: Indiana Press, 1975, 6.vol.

3 Arquétipo vai além da categoria junguiana tida como *imagens primordiais, padrões, que estão no inconsciente coletivo, formando o conteúdo básico das religiões, mitologias, lendas e contos de fada*. Acrescenta-se também a classificação que lhe dá Northop Frye: *princípio estrutural ou diônoia da obra literária. Anatomia da crítica* (1988).

e transmitir uma simbiose entre o texto e o receptor, reforçando a função da *imitatio*. É um recurso retórico que possibilita uma total credibilidade na recepção do texto, conforme foi pontuado.

Os *exempla* das narrativas populares seguem, assim, o imaginário, a tradição discursiva dos *exempla* medievais, especialmente, da literatura da Península Ibérica em que se entrecruzam os *topoi* da realidade judaico-cristã, extraídos da Bíblia, com os *topoi* do imaginário da Antiguidade pagã e principalmente da tradição árabe-islâmica. Esta combinação garante ao receptor um recrudescimento na crença no que é dito, reforçando a função do *exemplum*, justificando, assim, a preocupação do emissor em usar códigos do sistema ideológico para assegurar o seu objetivo.

Essa preocupação ideológica é reforçada pela ordem estrutural e pela retórica do *exemplum*, seguindo uma *ordo naturalis* na *dispositio*. Há, portanto, uma ordenação, com rigor, dos pensamentos expostos. Por conseguinte, existe uma planificação do assunto, e disso depende o sucesso da recepção. É grande a preocupação nos *exempla* com a *dispositio* externa orientada de acordo com o destinatário, reduplicando a fundamentação da *dispositio* interna, ordenadora da estrutura do *exemplum*.

### 3. Historicidade dos *exempla*: da idade média à literatura de cordel

Os *exempla* da literatura de cordel seguem toda essa tradição pedagógica de disciplina própria da narrativa exemplar medieval. É, portanto, uma síntese simbólica de toda uma ideia ou mesmo de um complexo de ideias (CORRÊA PINTO, s.d.) de múltiplas tradições culturais, tal como se pode constatar em alguns excertos que se seguem. São citações textuais de vários folhetos de cordel de autores nordestinos de lugares e épocas diferentes. Reproduz tradições de práticas sociais da escritura e do letramento como fixação do oral refletindo, assim, as condições de produção dos folhetos a partir de escolhas discursivas advindas da memória coletiva.

Todo dia dar-se exemplo / que faz chamar atenção. (A moça que dançou com uma caveira, Francisco Sales Arede, p. 4)

Este livro é um exemplo / que servirá de lição / para as mocinhas que vivem / metidas na corrupção. (A moça que dançou com satanás no inferno, de José Costa Leite, p. 8)

Depois ela arrependida / deixou a farra e a dança / pois este exemplo ficou / gravado em sua lembrança. (Estória de Marieta, a moça que dançou no inferno, de Joaquim Batista de Sena, p. 8)

Eu peguei na minha pena / com fé em Deus verdadeiro / para contar um exemplo / que zoolo no mundo inteiro. (O grande exemplo da moça que foi ao inferno por desfazer da mãe dela e zombar de FREI DAMIÃO de Gilberto Severino Francisco, p. 1)

Como exemplo para quem / usa tudo que é moderno, / apresentamos aqui, / como um conselho paterno (A moça de mini-saia que foi dançar no inferno, de Manoel d'Almeida Filho, p. 8)

Leitores mais um exemplo / apareceu no Brasil / Deus não maltrata ninguém / mas castiga bem sutil / Deus ver. Deus ouço, Deus anda / e castigo para nós manda / num mês muito mais de mil (O bebê do diabo, de Antonio Patrício de Souza, p. 1)

Para mim foi um exemplo / a presença desse cão; principalmente pra moça / que vive na corrupção / satanás com sua calma / deseja ganhar a alma / de todo fiel cristão (A moça que morreu e o cão não deixou enterrar, de José Soares, p. 7)

Leitores eis o exemplo / que deu-se agora em Goiaz / com uma moça farrista / que namorou um rapaz / em uma sala de dança / sendo ele sataná (O exemplo de uma moça que casou com Satanáz, de Caetano Cosme da Silva, p. 1)

Aqui descrevo um exemplo / para a juventude errada / de uma moça escandalosa, / sem juízo malcriada, / que sem saber namorou / com Satanás enganada (A moça que

Namorou Satanás Sexta-feira da Paixão, de José Estácio Monteiro, p. 1)

Imploro a Deus poderoso / Que me quer mais vocação / Para descrever este exemplo / que faz chamar atenção / de uma moça escandalosa / cheia de ditos e prosas / De ódio e mangação (O Exemplo da Moça que encontrou A besta fera, de José Francisco Borges, p. 1)

Bem que diz o provérbio / O mal não salva ninguém / reage mas depois cai / Grandeza nenhuma tem / Exemplo para todos / Sempre praticar o bem (Os três cabelos de ouro da cabeça do diabo, de João José da Silva, p. 18)

Eu peço conforto a Deus / Rei dos Reis e Pai dos Pais / Para contar este exemplo / Comovente até de mais / Duma moça que um dia / Pode ver o Satanáz (Exemplo da Moça que viu o diabo, de José Francisco Borges, p. 10)

Toda moda escandalosa / desta nova geração / Quando se espalha na Terra / Sempre dá-se confusão; / Sendo o corpo nosso templo / Quem o profana há exemplo / De doer o coração (A moça de mini-saia que tomou banho de mar com o satanás na praia de Amaralina, de Rodolfo Coelho Cavalcanti, p. 1)

Percebe-se a semelhança com as narrativas exemplares do medieval ibérico influenciadas pelo islamismo, filosofia grega e cristã, como está claro nos “*exempla*” da *disciplina Clericalis*, do século XII, espanhol (MARSAN, 1974, P, 154). Essas historietas mostram nas duas culturas, tanto na medieval ibérico, quanto na nordestina, um apanhado de eventos que se entrecruzam como parábolas. São como variantes de uma matriz ou, no dizer de Durand, de núcleos duros e de constelações de imagens que se transformam como pontos de mutação das evoluções paradigmáticas da associação da mulher ao diabo, recorrência desde os *exempla* medievais, tal como se pode ver em *El libro de los exemplos*<sup>4</sup> em que um demônio toma a forma de mulher para tentar homens bons. Diz o

4 Clemente Sánchez de Vercial (falecido em 1434). *El libro de los exemplos por a.b.c.* Ed. John Esten Keller. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. 1981. Exemplo 115, p. 105.

refrão deste *exemplum que* "El diablo toma forma de *mugier* por que a *los buenos* enpesçer" confirmando, assim, a ligação intrínseca da mulher com as forças do diabo.

As duas realidades têm como fundamento a sabedoria intuitiva, característica das culturas tradicionais, dos não-letrados (CAPRA, s.d., P, 39). Embora, em ambas as culturas, essas narrativas sinalizem a ordenação do *caos* feminino, há uma constatação da existência de uma maneira e resolução simples de questionar e resolver o mundo, porque a mundovisão nos *exempla* dos folhetos de cordel, assim como na Idade Média, é atemporal: cada coisa tem o seu lugar, buscando como paradigma constante a ordem religiosa e a filosófica.

Esta preocupação está presente em toda a literatura de *exempla*, assegurando-lhe, essencialmente, a simbólica didática, ancorada em ideologias de religiões diversas como no caso do *Livre des délices*: Séfer Xaaixuim, de 1190. O autor judeu-catalão Joseph Bem Meir Ibn Sabara (1931) escreve uma obra, pseudamente autobiográfica, em doze capítulos sobre uma personagem Enan, que tem um pouco de anjo, de diabo e de homem. Esta peregrinação tem como objetivo principal mostrar o caráter exemplar da experiência pessoal, quer no plano religioso, quer no plano humano. Por isso, o texto usa as fontes do imaginário bíblico nas comparações, expressões e sentenças para facilitar e reduplicar o caráter exemplar do discurso. O *Sèfer Xaaixuim* é considerado, portanto, uma das obras exemplares mais ricas e paradigmáticas da Idade Média Ibérica.

Há outro texto de um espanhol, de origem árabe, Ibn Khaldoun, *Livre des exemples (Kitab al'Ibar) ou Livre des considérations sur l'histoire des Arabes, des Persans et des Berbères*, 1375-1379 dividido em três partes, apresentando de forma didática, a função exemplar do livro. A primeira parte trata do estudo das civilizações e dos resultados da política, da sociedade, da cultura e das artes como formadores do indivíduo. A segunda parte trata da história dos árabes, raças e dinastias. A terceira parte entrelaça a história dos bérberes e sua civilização. O que fica claro é que, para o autor, Ibn Khaldoun, a história é inseparável da filosofia.

A preocupação com a moral religiosa é transparente e recorrente nos textos de *exempla* quer sejam judaico, muçulmano ou cristão. Esta referência transpõe a ideologia e se atualiza, também, no vocabulário, com

se pode ver em alguns segmentos de *El Conde Lucanor, O Livro De Los Enxiemplos Del Conde Lucanor Et de Patronio, de D. Juan Manuel*<sup>5</sup>

En el nombre de Dios: amén. Entre muchas cosas estrañas et maravillosas que nuestro Señor Dios fizo, tovo por bien de fazer una muy maravillosa; ésta es [que] de quantos [omnes] en el mundo son, non a uno que semeje a outro en la cara; ca commo quier que todos los omne na essas mismas cosas enla cara, los unos que los otros, pero las caras en si mismas non semejan las unas a las otras (...) Et assí fallardes que ningún omne non se semeja del todo en la voluntad nin en la entención com outro. Et fazervos he algunos *enxiemplos* porque lo entendades mejor (grifo nosso).

Certamente, os *exempla* na literatura popular seguem, a tradição discursiva proliferada na Idade Média ibérica. No folheto de cordel *Exemplo da moça que encontrou a besta-fera*, o autor, Francisco Borges, inicia o discurso recorrendo a Deus:

Imploro a Deus todo poderoso  
Que me der mais vocação  
Para escrever este exemplo.  
Que faz chamar atenção

(p. 1)

A redução do ato de fala do contador, no texto escrito, impulsiona a ilustração da performance de uma forma inconsciente e alegórica e a necessidade de mostrar detalhes das gradações performáticas introduzindo, assim, uma “legenda áurea” que tem a imagem como função da argumentação ritual e de mostrar a performance da dança, do movimento como uma “parataxe” visual, reduplicando o efeito performático da voz e da letra, enquanto o escrito nomeia o dito. Mostra. E, por isso, prova, como elucida Zumthor (1992, P. 160): “a gravura inscreve a performance que está impregnada de voz e desta forma prova”.

5 DON JUAN MANUEL. *El Conde Lucanor O Libro de Los Enxiemplos del Conde Lucanor et de Patronio*. Edición, introducción y notas de José Manuel Blecua. Madrid: Editorial Castalia, 1969, p. 50. Obra do medieval espanhol, terminado de ser escrita em 12 de junho de 1335.

Assim, para o receptor do *exemplum* do folheto de cordel, visualizar a imagem é reter no seu imaginário organizadamente imagens concretas que traduzem a condição fundante da atitude emocional em que ele está inserido. Não se pode esquecer que o “público do folheto é [era] de analfabetos e iletrados, embora herdados da tradição oral, esses folhetos são também fontes do discurso oral” (SANTOS, 1998, P. 19), o que justifica a necessidade de um léxico pictórico, de uma sintaxe figurativa ou a imagem performática sobre o tema tratado.

Um receptor/decodificador inexperiente pode ter dificuldade em atualizar as alegorias faladas/contadas. Embora a representação mental dos *topoi* seja previamente conhecida, o reconhecimento das imagens precisa da experiência prática ou da familiaridade com as imagens da devida compreensão. A imagem não é apenas ilustração, ela é, nesses folhetos de *exempla* do cordel, o instrumento com o qual o paradigma solidifica-se, por ser um repertório extraverbal e paralinguístico. A imagem vai permitir a visualização do que se tenta modelar, transcodificando, transpondo intersermioticamente o texto linguístico à imagem pictórica e a imagem pictórica ao texto linguístico. Como a imagem é regida por convenções da representação, por estereótipos resultantes de toda a história da cultura como lembra Machado (1993, p. 60), ela não é assim, uma simples *frame*, uma moldura, mas a intersecção do signo pictórico com a percepção emotiva .

Em uma cultura movida pelo aspecto visual, a tarefa iconográfica é deixar o receptor mais participativo no texto. A imagem iconográfica tem, segundo Gombrich (1986), o poder de Pigmalião. Tal como a personagem-escultora de Ovídio, que deseja modelar uma figura feminina e se apaixona por ela, o poder das xilogravuras dos *exempla* nos folhetos é despertar no receptor o efeito de *tromp l'oeil*, o fazer de conta e, assim, aproximar uma imagem estereótipa que *projeta* o que está escrito, mantendo na imagem a função óbvia do que pode estar obtuso: a figura facilita a identificação com o imaginário.

Enquanto o texto verbal não pode oferecer mais detalhes visuais, o texto iconográfico reconstrói explicitamente o texto que está sendo discutido, corroborando com a função didática dos *exempla*, tornando-os mais contundentes e mais persuasivos para os leitores ágrafos, e desta

forma redireciona a abordagem persuasiva para o leitor/receptor. Deste modo, a ilustração e a retórica do texto se fundem como auto-representação dos cânones que devem ser evitados. Tais gravuras aproximam-se, em uma relação mimética, dos sistemas inteligíveis da narrativa, através de que se pode ter o inventário imagético de uma cultura. As gravuras revelam, também, as percepções visuais, as funções sociais, as razões históricas e os fatores socioeconômicos, morais e políticos, implícitos nos *topoi* enfocados e, desta forma, consolidam a tradição discursiva medieval, segundo a qual a arte é uma imensa ilustração das coisas do espírito. Assim, a gravura desperta a curiosidade e produz o efeito sobre o qual o leitor tem que meditar. Na realidade, os *exempla* da literatura de cordel, procedem, também, neste aspecto, das características das tradições da Idade Média.

Gombrich, em seu livro *Imagens simbólicas* (1972), afirma que, antes do século XIV, considerava-se com mais efeito o diagrama inscrito e a figura como rótulo da encarnação puramente verbal de uma ideia e, por isso, ela é a continuidade do texto verbal, como clarificação e recurso pedagógico da descrição fictícia, corroborando, assim, as imagens sinalizadas pelo imaginário. Com efeito, a imagem pictórica é um código de deciframento ou introdução a uma teoria da ideologia, como aponta Barthes (1990).

O signo icônico pode ser definido como uma relação mais plástica e, por isso, mais mimética do que a mensagem linguística. Será que “imagem duplica certas informações do texto, por um fenômeno de redundância, ou é o texto que acrescenta à imagem informação inédita, como questiona Barthes” (1990, p. 31). Naturalmente, os motivos que movem e instauram essas imagens no texto surgem da exigência de captar da obra de arte a mensagem e o esforço retórico de remeter, a ela, a autoconsciência do seu ser (BRANDI, 1966), dialogando com o texto narrativo e desenvolvendo com fluidez o que é imaginário porque, como diz Barthes (1990, P. 32): “toda imagem é polissêmica e pressupõe subjacentes os seus significantes, uma *cadeia flutuante de significados*”. A ilustração instaura uma espécie de reflexão metalinguística. A unidade do discurso é comparável a uma parte da gravura, oferecendo duas direções complementares: uma que indica a classificação morfológica e funcional dos *gestos*, posturas; a outra, baseada no modelo das categorias não-verbais citadas por Ekman e Friesen (1969), que refletem os *adaptadores objetivos*. Estes constituem a função referencial

dos objetos na gravura como identificadores de conceitos abstratos e de qualidades físicas e morais que não se verbalizam, tendo com o texto uma relação sintagmática e, também, uma relação associativa e paradigmática.

#### 4. Metodologia dos *exempla* iconográficos

A metodologia para a exposição desses *exempla* visuais é em ordem paratática, são justapostos às letras e funciona como uma oração. É assim como um elemento constituinte da estrutura de outra oração. Tem uma relação de uma oração encaixada formando um grupo com a oração principal, é assim intermediária de uma oração encaixada e, por isto, não estabelece relações táticas com outras orações, mas tem relações lógico-semântica, evidenciando a relação existente entre a apreensão das escrituras e as disposições psicossociológicas da descrição da realidade.

Nesta *sintaxe* visual, há uma integração entre a conduta adotada pelas personagens e a conduta refutada. Cada imagem ata-se aos limites de uma narração entre o real e o imaginário. Deste modo, a gravura adverte que há uma semiótica social em que os atos se entrelaçam com um imaginário que induz a uma *performance* exemplar. Vê-se que o diálogo das xilogravuras se insere como plano de um relato quotidiano entre o enunciado codificado e o relato transtextual com a polivalência de sentidos.

A construção de cada uma das gravuras entre si procura enquadramentos tradicionais – gravuras em primeiro plano como esquema linear de ideia-imagem-objeto. O referencial da mensagem define a relação mais profunda entre o plano denotativo e o plano conotativo, integrando-os no código paradigmático do discurso verbal. Neste sentido, as gravuras remetem a um código paradigmático da mensagem linguística do eu/tu para a instância do recorrido – *exempla* pictóricos –, indicando ao receptor/leitor a atualização do recorrido. Neste jogo complexo, é sinalizado um sistema conotado de objetos simbólicos, cifrados, que se revelam em jogo paradigmático. Os diferentes níveis da narrativa articulam-se para proporcionar em diversos códigos hierarquizados a compreensão maior das gravuras. Esta circularidade dos signos figurativos permite distinguir os códigos e subcódigos dos *exempla*. As imagens são articuladas em um feixe de relações entre figura-fundo, eixos de simetria, trajés e adornos. Sincronicamente, os trajés, como objetos, indicam a relação

socioeconômica, a ideologia política e a função imaginária de interação entre o emissor, enquadrado em uma determinada moral e disciplina, e o objeto focalizado. Assim, saia, vestido e biquíni e suas dimensões indicam, através da imagem, os sistemas inteligíveis do interior da narrativa como a conversão e a procura de códigos sociológicos diferentes.

As xilogravuras mostram, de forma simples, que a mulher já não está mais acantonada ao mundo e à ideologia rural, mas adentra espaços urbanos, desfrutando também da praia como signo do lazer. Neste sentido, o vestuário é um ícone da incorporação dos novos padrões urbanos ao imaginário feminino.

Esses traços apontam, pois, a dialética do código tradicional-não-tradicional. Na realidade, toda diferença na roupa e na performance das mulheres funciona como uma diferença estrutural e uma retórica das imagens. Como na retórica tradicional, existe no discurso icônico a esquematização dos elementos fundamentais como organização dos *topoi* que podem ser exemplificada da seguinte forma:

- a) a *imitatio* do bom modelo, aqui exposta pela ótica da inversão, mostrando as imagens não compatíveis com a norma. Anuncia-se em linguagem paralinguística aquilo que não merece ser copiado;
- b) o *estético* para adornar o discurso escrito; a *elucidatária*, ou seja, a preocupação em deixar uma imagem compreensível;
- c) o *probatório* para demonstrar o que não deve ser copiado;
- d) o *persuasório* para dar verossimilhança.

Verifica-se, sempre, uma articulação sintagmática da gravura com o texto escrito. O modelo *óptico iconológico* (GARRONI, 1980, P.154), que é a maneira de contar visualmente, segue os estereótipos e os significados em excesso da narração verbal, integrando a possibilidade de delimitar a função retórica.

Neste caso, conforme foi dito anteriormente, o trajeto das xilogravuras como ilustração do discurso escrito e como ativador do imaginário do receptor, intensifica uma conexão imediata entre o que está sendo contado pelo verbo e recontado, sinteticamente, pela gravura. Elas conferem o encontro estético da plastificação das personagens focalizadas pela narrativa, recrudescendo a credibilidade no que é dito.

As ilustrações de *exempla* que se seguem, revelam esse percurso. Há um pacto tácito entre o emissor e o receptor (RICOUER, 1985, P.294). São as xilogravuras que seduzem e reforçam a ética dos *exempla*, equivalendo à lógica de um prólogo: antecipam o conteúdo desses *exempla*, construindo, iconicamente, a prescrição da leitura.

O emissor, oferecendo essas imagens, atinge, estrategicamente, a total *retórica da leitura*, anunciando e legitimando a retórica da persuasão. Como a *retórica da persuasão*, citado por Ricouer, precisa de uma coerência, as imagens na abertura concretizam o *re-conhecimento*, indicando, antecipadamente, o que deve ser evitado. As imagens são, portanto, estratégias de fugir-se dos costumes e performances desfamiliarizadas com seu contexto, porque é a imagem que fala primeiro ao receptor, formulando, assim, uma dinâmica da reconstrução moral.

Tomando como modelo as diversas xilogravuras que ilustram os folhetos, percebe-se uma real equivalência de projeções entre o significante e o referente. Pode-se notar, nas várias ilustrações, uma preocupação com o estímulo visual que ajuda a integrar certas características do significante a certos arquétipos do referente. Desta forma, há uma dupla articulação entre a linguagem verbal e a não-verbal, justificando o significado de que os *exempla* são veículos. Entre o referente (a mulher) e o tipo (mulher demoníaca) há uma relação de estabilização e integração. O tipo está inserido em um conjunto de paradigmas que enfocam a real natureza dos desenhos. Os signos icônicos autorizam pelo aspecto de simulacro do referente, o proposto pelo signo-verbal. Esta estruturação dos elementos constitutivos do texto permite conceber os fatores básicos da leitura retórica polissêmica.

O tipo é índice de um comportamento padrão. Ao apresentar-se uma imagem de mulheres usando biquínis, mini-saia, chapéu estilizado, óculos de sol, aponta-se o aspecto desviante da norma, os novos 'princípios do prazer' e os novos valores das leis e dos hábitos, modificando o Morus, e, conseqüentemente, a instauração de uma nova ética.

Para maior absorção do dogmatismo ascético, é necessária a fixação das regras éticas na contramão do sermão. A repetição exagerada dos temas icônicos reconstitui no imaginário do receptor a estigmatização de comportamentos não permissíveis para as mulheres. O impacto dessas

imagens torna intolerável tais comportamentos, além de recusar de forma intransigente a migração das fragilidades femininas. As gravuras sinalizam, também, ao receptor ágrafo, a necessidade de cercearem-se as transgressões dos comportamentos que lembrem o desvio da norma, reafirmando, desta forma, a disciplina interna dos *exempla*, instaurando, assim, um dialogismo fácil entre receptores diferentes.

No afã de combater e exemplificar às avessas, o *exemplum* iconográfico utiliza-se sistematicamente de vários signos que apontam transgressões. Constata-se, em muitas gravuras ilustrativas, um pressuposto oculto e evidente que se anuncia no primeiro olhar, conferindo uma comunicação imediata.

Observe-se a figura 1 da ilustração do folheto de José Costa Leite, *O fim do mundo – presente*.



Fig.1

Esta xilogravura-figura 1-de José Costa Leite é composta pela imagem de duas mulheres vestidas com biquini e estão à beira-mar. Verifica-se que a do primeiro plano está semideitada, segurando papéis. O rosto está virado,

protegido por um guarda-sol, a ler papéis. Junto a ela, está um livro, mais papéis e uns óculos escuros. Tem uma performance adequada à época em que está inserida, o folheto é dos anos 70 do século XX. A figura feminina do plano posterior está reclinada. Tem corpo esbelto, bem modelado. O rosto está ligeiramente inclinado e tem uma performance de quem pouasa para uma foto. Usa óculos de sol, modelo-gatinho.

As xilografuras buscam pelas mensagens iconográficas transmitir através da percepção visual, o que o gênero textual dos exempla propõem-se a fazer, isto é educar. Elas não narram, evidentemente, como a linguagem verbal, mas recompõem, sistematicamente, o invisível dos *exempla*, decodificando-os de forma simples de “ler”. Esta mensagem corrobora a análise que Barthes (1990, P.30) faz sobre a narrativa iconográfica, que, segundo ele, tem três mensagens:

uma mensagem linguística, uma mensagem icônica codificada e uma mensagem icônica não codificada. A mensagem linguística distingue-se facilmente das duas outras, mas tendo a mesma substância (icônica) até que ponto é licito separá-la? É verdade que a distinção entre as duas mensagens icônicas não se faz espontaneamente ao nível da leitura corrente: o espectador da imagem recebe ao mesmo tempo a mensagem perceptiva e cultural (...). A distinção tem, no entanto, uma validade operatória, análoga àquelas que permite distinguir no signo linguístico um significante e um significado, embora, na realidade, ninguém possa separar o vocábulo de seu sentido sem recorrer à metalinguagem de uma definição: se a distinção permite de maneira coerente e simples, descrever a estrutura da imagem e se, a descrição assim feita prepara uma explicação do papel da imagem na sociedade, nós a consideramos justificada. É, pois, necessário rever cada tipo de mensagem, explorando-a em sua generalidade, sem esquecer que buscamos compreender a estrutura da imagem em seu conjunto, isto é a relação final das três mensagens entre si. (BARTHES, 1990, p. 30-31)

As ilustrações antecipam, portanto, a discussão interna dos *exempla*. Elas são o registro visual dos contextos das novas experiências apontadas, posteriormente, no interior do folheto:

Leitores vamos ouvir  
O *Fim do Mundo Presente*  
falando da corrupção  
que cresce danadamente  
em mato, vila e cidade  
só vê-la imoralidade  
rapaz doido e moça quente  
(COSTA LEITE, José. *O fim do mundo presente*, p. 8)

Embora os xilógrafos recorram a signos estereotipados, estes interessam, sobretudo, pela crítica temática aos papéis sociais apontados. O receptor não apreende os indivíduos, mas, seus papéis sociais ou as relações sociais que as personagens revelam (BOURDIEU, 1963). É a virtualidade necessária ao paradigma dos *exempla*, justificando-se, assim, a forte recorrência temática ao novo modelo feminino.

Neste elenco de xilogravuras selecionadas, observa-se a redundância temática sobre os perigos femininos reafirmando, assim, a nova participação feminina no contexto social em vários espaços da cidade, não mais de cidades do interior como, por exemplo, é emerge no discurso invisível dessa xilogravura mulheres com performance e costumes da classe média citadina e seus hábitos ao frequentar praias nos anos 70 do século XX, ano da produção desse cordel; as mulheres não vão apenas à praia para tomar banho de mar. Este não é o único grande lazer, mas vão ler também. As mulheres das figuras da xilogravura estão lendo à beira-mar, costume muito difundido, naquela década, pela classe média intelectualizada, também a postura corporal é um dêitico de determinadas classes sociais moradoras de centros urbanos e de cidades balneários.

Portanto, esta gravura forma um decalque dos paradigmas condenáveis ao contexto em que os emissores estão inseridos. Neste sentido, há uma dupla leitura, reportando-se ao perigo que ronda as mulheres. Vê-se traçado um itinerário imaginário que aterroriza e se revela conflitante. As imagens das mulheres, em roupa sumária, ou fora dos padrões vigentes,

dramatizam a recepção dos *exempla*. Além disso, colocá-las lendo estabelece uma condensação simbólica dos paradigmas: esta simetria de imagens traduz a inquietude camuflada. Ler, ser intelectual, é tão perigoso como usar roupas sumárias. O visual comprova que o imaginário dos poetas populares não é tão diferente do imaginário masculino na Idade Média ibérica.

O poeta incorpora nos seus *exempla* iconográficos performativos a significação simbólica que tem o livro no imaginário popular. Para este imaginário, a leitura de livros é qualificada como condutora da “imoralidade”, por isso, tem-se a sua inclusão na xilogravura da capa: o livro é signo marcado e, conseqüentemente, ameaçador, e é um dos motivadores das mudanças dos paradigmas e, segundo eles, dos costumes sexuais:

Rapazes e moças só querem  
 Comprar livros imorais  
 Que tenham figuras nuas  
 Com atos sexuais...  
 Com isso vão se instruindo  
 No gozo se divertindo  
 Contra o gosto dos seus pais!  
 (CAVALCANTE, Rodolfo Coelho. *As modas escandalosas de hoje em dia*. Salvador, Bahia, 1978, p. 7)

Esta cena de mulheres na praia difunde, conforme já foi dito, um novo modelo social desde a utilização das roupas e da mudança ou a implantação do lazer como um ritual que contribui para implantar a emergência de um novo desejo feminino:

Tem moça que vai a praia  
 somente pra namorar  
 e levar beijo do noivo  
 no corpo em qualquer lugar  
 mostrando até a largura  
 o tamanho e a fundura  
 que tem a beira do mar  
 (COSTA LEITE, José. *O fim do mundo presente*. Condado, Pernambuco, p. 6)

Aos olhos do leitor, essas imagens integram-se como base de um sistema educativo. A xilogravura apresentada ajuda o receptor a esboçar o repúdio às metamorfoses do comportamento feminino, porque antes de tudo, ela evoca o fantasma do erotismo ou o desejo do ser erótico. Nesse sentido, o poeta popular percebe, através do imaginário, o mito da liberação sexual em que o corpo tem um papel contundente: é um objeto de fetiche e representação unitária do sexo, ou, no dizer de Baudrillard (1992, p.30), “é o exorcismo do desejo pelo exagero de sua encenação”.

A performance retratada na xilogravura, portanto, mais uma vez, antecipa o discurso do folheto:

Vê-se mocinha na praia  
mostrando as coxas de fora  
levando beijo e beliscão  
dos rapazes toda hora  
eu mesmo: vi com espanto  
levar beliscão num canto  
qu'eu morro e não digo agora.  
(COSTA LEITE, José. *O fim do mundo presente*.  
Condado, Pernambuco, p. 5)

As imagens-chave são por um lado o registro simbólico do reconhecimento e manifestação dos novos desejos individuais e coletivos das mulheres; por outro lado, é a retórica simbólica do cerceamento e da necessidade do controle do imaginário.

A safadeza é demais  
Por perto e por mais além  
no mundo de Sul a Norte  
gente sem-vergonha tem  
e a corrupção aumentando  
até eu estou ficando  
meio enxerido também  
Tem muita moça bonita  
que vive desembestada  
muita mulher enxerida  
solteira ou mesmo casada

eu não sou santo nem anjo  
 breve vou ver se arranjo  
 também uma beliscada  
 A cachorrada no mundo  
 Hoje ninguém ignora  
 E Deus enviando exemplo  
 Todo instante e toda hora  
 (COSTA LEITE, José. O fim do mundo presente, p. 8).

O título do folheto é lúdico. Joga com duas ordens imaginárias: *o fim do mundo presente*, por criticar o novo comportamento feminino e por anunciar o advento dos novos paradigmas femininos.



Fig.2

Esta xilogravura evidencia, também, a preocupação em informar ao receptor a coestruturação estética com os novos hábitos culturais. Assim, há uma relação dos costumes e da moral com aquilo que se veste. A gravura tem uma estrutura expressiva. Logo abaixo do título denotativo de uma narrativa de *exempla*, tem-se a relação da gravura *representativa* da narrativa. Há um ícone de três mulheres em performances significativas.

A primeira, ao lado esquerdo do enquadramento, está em movimento; tem cabelos longos e usa um maiô tradicional. A do ângulo à direita está também em pé; usa cabeleira média, tem o braço direito levantado sobre a cabeça e o da esquerda colocado sobre os quadris; em relação paradigmática com o gestual comum às misses dos anos 50, visto que o folheto é dos anos sessenta, mas também tem uma relação com a tradicional performance de modelos em campanhas de moda. A figura da mulher do meio está sentada, de lado, com os braços postos para trás em posição de declive, tendo uma perna estendida e a outra dobrada. Por trás dela, há um amplo guarda-sol, fincado na areia. No plano denotativo, a gravura não parece encaixar-se com o título do folheto. Entretanto, o que se constitui como *exemplum* é o objeto simbólico cifrado. Há uma espécie de hierofania, um discurso velado apontando iconicamente um deciframento simbólico que permite estabelecer a significação determinada pelo *exemplum*. Isto possivelmente será entendido pelo receptor. Assim, o receptor do *exemplum* apresentado, mesmo sem ler o conteúdo do folheto, entende que os objetos de vestir e as performances posturais da mulher se constituem séries virtuais de um código que identifica e encarna o que deve ser condenado, e se estabelece como zombaria para os códigos morais codificados pelo sema de *Frei Damião*, clichê da moralidade nordestina. O propósito é, pois, dar evidência como a quebra dos paradigmas dos modos sociais comportamentais podem concretizar os temores de Frei Damião e da moral conservadora sobre a forma de vestir feminina:

Minha mãe me dar conselho  
 mas isto é besteira sua  
 pois tanto faz eu ser moça  
 como ser mulher da rua  
 mamãe pode se danar  
 mas eu visto costa-nua

.....

Eu gosto de costa nua  
 por ser um uso moderno  
 de xortinho e mini blusa  
 e as modas de caderno  
 eu só uso costa-nua

embora vá pro inferno  
 (FRANCISCO, Gilberto Severino. *O grande exemplo da moça que foi ao inferno por desfazer da mãe e zombar de FREI DAMILÃO*, p. 2)

A xilogravura dos *exempla* desdobra-se como um “locutor flutuante,” expressão de Kristeva (1972, p. 65), para o que vem posteriormente – a narrativa linguística do folheto – e anteriormente – o destinatário do discurso. É, portanto, essa voz oculta que anuncia a combinatória do que deve ser corrigido, do que deve ser condenado: os novos comportamentos femininos.



Fig.3

A figura da gravura três (3) é mais um exemplo iconográfico de sistematização das articulações do discurso verbal e do visual. Nesta xilogravura, a estrutura do discurso iconográfico rompe aparentemente com a verossimilhança, exigindo do receptor as ações combinatórias para apreender a falta de lógica. A gravura mostra uma mulher de cabelos compridos, usando minivestido e se posta diante uma fera, que tenta agarrar-lhe os seios. Nesta retórica visual, não há um compromisso com a

verossimilhança; retorna-se a tradição medieval na qual, segundo Curtius (1956, V, II, cap. X), a descrição não está sujeita a nenhum realismo, mas à fluidez do discurso. Sabe-se que, no inconsciente coletivo, esta imagem é remetida ao mito coletivo do despertar. Há uma citação implícita da maneira como a mulher liberta de si as forças repressivas que a envolvem. Os *exempla* iconográficos mostram o encontro da mulher com seu animus, ou seja, o encontro da mulher com o seu lado sombrio, manifestado, simbolicamente, na xilogravura, pela besta-fera, decodificada no texto do folheto da seguinte maneira:

Do Sertão da Paraíba  
 Esta dita moça era  
 Não acreditava em Deus  
 Tinha o coração de fera  
 Farrista e mangadeira  
 E num dia de Sexta-feira  
 Encontrou a Besta-fera

.....  
 Chamava-se Juliana  
 Esta moça inconsciente  
 Não acreditava em Deus  
 fazia vestes indecentes  
 Só chamava nome feio  
 Se metia em todo meio  
 E não tinha jeito de gente

.....  
 E assim continuava  
 Com seu genio de fera  
 Maltratando todo mundo  
 Parecendo uma pantera  
 Nunca a Deus confessou-se  
 Até que um dia encontrou-se  
 Com a falada Besta-fera.

(BORGES, José Francisco. O exemplo da moça que encontrou a besta-feira, p. 1-2)

A opção por essa imagem na xilogravura não é gratuita. Enquanto tradição cultural do bestiário é indissociável das imagens subjacentes do *frisson du sens* - pânico - das mulheres. A função denominativa fixa, assim, todos os sentidos possíveis denotados pelo encontro da besta fera com uma mulher, identificando, a partir de uma “cadeia flutuante”, os significados que o leitor não pode ignorar: o conselho, função primordial. Fica evidente que toda mulher precisa desviar-se da besta-fera:

A voz ainda lhe disse  
 Avisa aos pecadores  
 Que se desvie do malfeito  
 Porque já vem os horrores  
 Ta chegando o fim da era  
 E a vida da Besta-fera  
 pra levar seus malfeitores  
 Portanto caros ouvintes

Foi esse o exemplo dado  
 E não tolere do caso  
 Que o tempo está chegando  
 Aquele que entender  
 leve um livrinho pra ler  
 Que fica mais exemplado  
 (BORGES, José Francisco. *O exemplo da moça que encontrou a besta-fera*, p. 8)

Estas iconografias, portanto, deixam transparente o sentido simbólico-moralizante que está contido no discurso dos folhetos de exemplar, firmando-se como instrumento da retórica, confirmando a afirmação de Durand (1964): “O símbolo iconográfico é a “cópia” redundante de uma imagem, ou a representação para o espectador de uma imagem imperativa.” (DURAND, 1964, p.12)

As imagens são uma anamnese da retórica da tradição discursiva dos *exempla*. Por conseguinte, elas corroboram a ideia doutrinal como eixo central desses *exempla*, por propagarem, com maior rapidez, o sentido invisível dessas narrativas simbólicas: o paradigma da força moral, força

motriz das tensões psicológicas crescentes da mulher com a liberdade, e a coesão dos seus desejos ilimitados com as suas realizações escassas.

Desta forma, os *exempla*, nos folhetos de cordel, confirmam a tradição discursiva medieval da mulher como perigo e, por isso, cabe aos homens imitar Ulisses - tapar os ouvidos - para não caírem nas astúcias das vozes femininas, ou imitar Édipo: cegar os olhos para fugirem do encantamento feminino.

Estas narrativas de *exempla* não são meras fábulas, mas resíduo histórico (BRIEN, 1981) travestidas como ensinamentos morais simbólicos. Afinal, “os ensinamentos da realidade não valem senão enquanto sugerem realizações racionais” (BACHELARD, 1968, p.17).

Com efeito, a constante frequência de narrativas de *exemplum*, com ilustrações de performances femininas, consolidam metáforas morais e comportamentos que devem ser evitados nas performances femininas, reduplicando a reflexão de Zumthor (2000) sobre performance:

“a performance e o conhecimento daquilo que se transmite estão ligados, naquilo que a natureza da performance afeta o que é conhecido. A performance, de qualquer jeito, modifica o conhecimento. Ela não é simplesmente um meio de comunicação: comunicando ela o marca”.  
(ZUMTHOR, 2000, P.37)

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Assim, a partir dessas xilogravuras performáticas há uma reiterabilidade da *Morus* da identidade do poeta de cordel, não apenas como o texto vocal e o texto da letra revelam, mas, sobretudo, pela ação visual que as disposições psíquicas do contexto social são retoricamente explicadas. Elas fornecem uma espécie de “alerta” à frenética ascensão da liberdade da mulher a partir dos movimentos do corpo, pontuando, simbolicamente, as dificuldades relativas à nova performance social da mulher a partir de uma nova semiótica dos gestos, baseada em ritos e iniciações dos novos padrões comportamentais e gestuais.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTHES, Roland. *Mitologias*. 4. ed. São Paulo: Difel, 1980.

Barthes (1990) *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990

BAUDRILLARD, Jean. *Da sedução*. Campinas: Papirus, 1942.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Lisboa: Difel; Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

BRANDI, C. *La due vil*. Laterza: Bari, 1966.

BRIEN, Fall. *This is no fable: historical in town medieval exempla*.Sperulum: Act, 1981.

CANEVACCI, M. *Antropologia da comunicação visual*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

CAPRA, Fritjol; STEINDL-RAST, David; MATUS, Thomas. Pertencendo ao universo. *Explorações nas fronteiras da ciência e da espiritualidade*. São Paulo: Cultrix, s.d

CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura europea y Edad Media Latina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 195, v.1,2.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Lisboa: Editorial Presença, 1989.

Ekman e Friesen , W.V *The repertorie or non verbal behavior:categories, origins, usage and coding* .Semiotics, 1969, 4, 342-345.

GOMBRICH, E. H. *Imágenes simbólicas*. Madrid: Alianza, 1983.

\_\_\_*Arte e ilusão. Um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

JÚDICE, Nuno. *O espaço do conto no texto medieval*. Lisboa: Veja, 1991.

JUNG, Carl. *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1977.

KABATEK, Johannes. *Tradições discursivas y câmbios lingüísticos*. Lexis XXIX , N. 2, P.151-17, 2005

\_\_\_\_\_. *Tradição discursiva e gênero*. Tübingen, 2010(Mimeo.)

KRISTEVA, Julia. *História de amor*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

LE GOFF, Jacques. (Org.). *O homem medieval*. Lisboa: Presença, 1989.

\_\_\_\_\_. *O imaginário medieval*. Lisboa: Estampa, 1994.

PANOFSKY, Erwin. *Estudos de iconologia*. Lisboa: Editorial Estampa, 1986.

\_\_\_\_. *L'oeuvre d'art et ses significations*. Paris: Gallimard, 1969.

\_\_\_\_. *La perspective comme forme symbolique*. Paris: Minuit, 1972.

SANTOS, Idelette Fonseca dos. “*La littérature populaire en vers du Nord – Est brésilien*”. Les imaginaires cause commune. Paris, 187-229, 10/18, 1979.

STITH-THOMPSON. *Notif – Index of folk literature*. A classification of narrative elements, ballads, myths, fables, medieval romances, ejemplo. fabl.ikaux, test-book and local legends. Bloomington and Indianapolis: Indiana Press, 1975, 6.v.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

\_\_\_\_\_. *Essai poétique*. Paris: Seuil, 1972.

\_\_\_\_. “*L'écriture et la voix*”. D'une littérature populaire brésienne. Critique Littératures Populaires, Paris, n. 394, p. 228-239, mais, 1980.

\_\_\_\_\_. *Introdução à poesia Oral*. São Paulo : EDUC, 1977.

## FOLHETOS DE CORDEL

D'ALMEIDA FILHO, Manuel. *A moça de mini-saia que foi dançar no inferno*. [s.n.t.]. 8p.

BEZERROS, Francisco Borges. *Exemplo da moça que encontrou a besta-fera*. [s.n.t.]. 18p.

CAVALCANTE, Rodolfo. *A moça de mini-saia que tomou banho de mar com Satanás na praia de Amaralina*. [s.1.], 1983.

FRANCISCO, Gilberto Severino. *O grande exemplo da moça que foi ao inferno por desfazer da mãe dela e zombar de Frei Damião*. [s.n.t.]. 8p.

LEITE, José da Costa. *A moça que dançou com Satanaz no inferno. Condado*. [s.n.], [s.d.]. 8p.

LEITE, José da Costa. *A mulher que enganou o diabo. Olinda: Casa da Criança*, [s.d.]. 8p.

LEITE, José da Costa. *O modernismo de boje*. [s.n.t.]. 8p.

LEITE, José da Costa. *O fim do mundo presente. Condado*: [s.n.], [s.d.]. 6p.

MONTEIRO, José Estácio. *A moça que namorou satanás Sexta-feira da Paixão*. Recife: UFPE, Departamento de Extensão Cultural, Pró-Reitoria de Extensão Cultural, [s.d.]. 8p.

SENA, Joaquim Batista de. *Estória de Marieta, a moça que dançou no inferno*. Juazeiro do Norte: [s.e.], 1974.

SENA, Joaquim Batista de. *Estória da moça que dançou no inferno*. Juazeiro do Norte: [s.e.], 1978, 8p.

SEVERINO, Francisco José. *O grande exemplo da moça que foi ao inferno por desfazer da mãe dele zombar de Frei Damião*. [s.n.t.]. 8p.

SILVA, Caetano Cosme da. *Exemplo de uma moça que casou com Satanaz*. [s.n.t.]. 8p.

SILVA, João José da. *Os três cabelos de ouro da cabeça do diabo*. [s.1.]: Tipografia e Folhetaria Luzeiro do Norte, [s.d.], 16p.

## OBRAS MEDIEVAIS

D. JUAN, Manuel. *El conde de Lucanor: o livro de los exiemplos del Conde Lucanor et de Patrono*. Madrid: Editorial Castalia, 1969

*Livro de Linhagens do Conde D. Pedro*. ed. José Mattoso. “Nova Série” dos Portugaliae Monumenta Historica. Lisboa: A.C.L., 1980.

*Livros Velhos de Linhagens*. (incluindo o “Livro Velho” e o “Livro do Deão”). ed. José Mattoso e Joseph Piel. “Nova Série” 2 Portugaliae Monumenta Historica. Lisboa: Academia de Ciências, 1980.

*El libro de los exenplos por a.b.c.* Ed. John Esten Keller. Madrid: Consejo Superior Investigaciones Científicas. 1981

.KHALDÛN ,Ibn . *Livre des exemples ou Livre des considérations sur l'histoire des Arabes, des Persans et des Berbères, 1375-1379* trad. Abdesselam Cheddadi vol. I, Paris: Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome II. 2012.

MARLER, Bertil. (Ed.). *Orto do esposo*. Rio de Janeiro: INL, 1956, 2v.

MARSAN, Romelina E. *Itineraire Espagnol du Conte Medieval (VIII-XV Siècles)*. Paris: Libraire C. Klincksieck, 1974.

SABARA, Joseph Bem Meir Ibn ,Ignasi González Llubet. *Llibred'ensenyaments delectables* : Sèfer Xaaixuim. Barcelona : Editorial Alpha, 1931.

VERTICAL de , Clemente Sánchez .*El libro de los exenplos por a.b.c.* Ed. John Esten Keller. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. 1981.