



Ana Margarida Ramos
Universidade de Aveiro

Na génese da literatura de massas: organização narrativa e elementos temáticos da prosa de cordel do século XVIII

Palavras-chave: Narrativa, Conto, Literatura de Cordel, Literatura Oral e Popular, Literatura de Massas, Monstros

Keywords: Narrative, Short Story, Chapbooks, Oral and Popular Literature, Mass literature, Monsters

Resumo: Pretende-se, neste texto, proceder a uma reflexão sobre os folhetos de cordel do século XVIII, posicionando-os quer na esteira de práticas narrativas ancestrais, ligadas à transmissão oral e conotadas com a própria origem do conto literário, quer na origem de manifestações literárias conotadas com a marginalidade do universo literário, como é o caso da literatura de massas.

Abstract: The intention of this paper is to suggest some reading guidelines of some eighteenth century Portuguese "chapbooks". It's our purpose to see them as a reflection and a continuation of traditional oral culture (where the literary short story has its own origin) as well as predecessors of literary (and printing) practices that shape the so-called "mass literature".

ficção científica, banda desenhada, ou outras – são uma presença³ constante no quotidiano do homem, revelando-se como formas que, desde tempos imemoriais, permitiam a organização e elaboração do conhecimento, assim como a sua partilha e manutenção ao longo de gerações, em culturas onde apenas a oralidade existia como possibilidade de comunicação.

We spend our lives immersed in narratives. Every day, we swim in a sea of stories and tales that we hear or read or listen to or see (...) from our earliest days to our deaths¹.

A narrativa, aqui entendida como reprodução textual/discursiva de uma acção ou estado de coisas decorrida numa determinada sequência temporal, tem uma importância determinante na forma como os seres humanos apreendem o mundo e se compreendem a eles próprios². As narrativas, sob diferentes formas – contos de fadas, histórias de aventuras, biografias, histórias policiais,

¹ Arthur Asa Berger, *Narratives in Popular Culture, Media, and everyday life*, Thousand Oaks/London/New Delhi, SAGE Publications, 1997, p. 1

² Arthur Berger ressalta que «clearly, narratives are very important to us; they furnish us with both a method for learning about the world and a way to tell others what we have learned» (Arthur Asa Berger, *op. cit.*, p. 10).

³ Confrontar com «Numberless are the world's narratives. First of all, in a prodigious variety of genres, themselves distributed among different substances, as if any material were appropriate for man to entrust his stories to it: narrative can be supported by articulated speech, oral or written, by image, fixed or moving, by gesture, and by the organized mixture of all these substances; it is present in myth, legend, fable, tale, tragedy, comedy, epic, history, pantomime, painting (...), stained glass window, cinema, comic book, news item, conversation. Further in these almost infinite forms, narrative occurs in all periods, in all places, all societies; narrative begins with the very history of humanity; there is not, there has never been, any people anywhere



Arthur Berger dá conta do relevo da narratividade na construção da personalidade humana, apresentando inclusivamente as rimas infantis como textos iniciadores do contacto da criança com a narrativa, neste caso ainda de forma muito simples. Adaptando o raciocínio de Berger ao contexto português, podemos verificar como muitos textos, semelhantes às *nursery rhymes*, apresentam elementos desta narratividade embrionária. É o caso, por exemplo, de inúmeras manifestações da poesia popular portuguesa⁴, que incluem lengalengas, pequenos romances, adivinhas, trava-línguas, entre outros. Cientes da variação que caracteriza estes textos, fruto da sua especificidade, lembramos aqui dois exemplos:

Era uma vaquinha
Chamada Vitória,
Morreu a vaquinha,
Acabou-se a história!

Era uma vez
Um gato maltês
Tocava piano
Falava francês
Queres que te conte outra vez?

Em comum, estas duas pequenas composições apresentam elementos próprios da narrativa, como sejam a referência a um “herói” ou protagonista, a «vaca Vitória», no caso do primeiro texto, o «gato maltês», no segundo, assim como a acção (ainda que muito incipiente) levada a cabo por estas personagens: “morrer” e “tocar piano e falar francês”. É óbvio que nenhum destes textos, até porque não é esse o seu objectivo principal, revela um verdadeiro investimento na intriga propriamente dita, insistindo antes em aspectos ligados ao ritmo, à musicalidade, à rima, mas veja-se, em contrapartida, como em ambos estão presentes elementos codificados relativos ao acto de contar histórias: «era uma», «era uma vez», «acabou-se a história», «queres que te conte». No caso da segunda composição e, mais precisamente, deste último verso, note-se ainda a presença, explícita, de um narrador e de um narratário, intervenientes directos na actividade do contar da história.

O papel dos textos infantis e dos contos tradicionais, nomeadamente os contos de fadas, no desenvolvimento da personalidade humana⁵ tem sido alvo de vários estudos. As análises de índole formalista, sobretudo na esteira da publicação de V. Propp⁶, assentaram nas propriedades formais e estruturais dos contos com vista à obtenção de um (ou vários) modelo(s) capaz(es) de dar conta da diversidade dos textos. Mas a investigação também prosseguiu no estudo dos elementos temáticos, sobretudo os opostos, como conceitos, ideias, valores, que se revelaram decisivos na obtenção de sentidos de um determinado conto, nomeadamente com análises centradas na busca de binómios isotópicos em cada uma das narrativas. A este respeito, vejamos os estudos apostados na determinação de um número restrito de objectivos por parte dos heróis e dos vilões (aqui também temos uma organização por oposição), assim

without narrative; all classes, all human groups have their narratives, and very often these are enjoyed by men of different, even opposing culture: narrative never prefers good to bad literature: international, trans-historical, transcultural, narrative is *there*, like life» (Roland Barthes, *The semiotic challenge*, New York, Hill & Wang, 1988, p. 89).

⁴ Veja-se, por exemplo, a publicação de Alice Vieira, *Eu bem vi o nascer do sol – antologia da poesia popular portuguesa*, 5.ª edição (1994 – 1.ª edição), Lisboa, Editorial Caminho, 2002.

⁵ Confrontar com Bruno Bettelheim, *Psychoanalyse des contes de fées*, Paris, Robert Laffont, 1986.

⁶ Ver Vladimir Propp, *Morfologia do Conto*, Lisboa, Editorial Vega, 1978.



como a polaridade dos contos. Observe-se, igualmente, o estudo do conto enquanto “forma simples”, tal como é concebido por André Jolles⁷, ou os estudos realizados por Paul Larivaille, que permitiram a obtenção de um modelo constituído por cinco diferentes fases e que pode ser aplicado a praticamente todos os contos, baseado na estrutura narrativa, ou, ainda, o esquema actancial de Algirdas Greimas, onde encontramos as funções narrativas ou actantes presentes em cada um dos contos narrativos de índole popular.

Os textos⁸ que hoje nos trazem aqui, mesmo quando concebemos o conto de forma menos rígida, não o conotando exclusivamente com o conto literário surgido a partir do século XIX, dificilmente caberão na terminologia “conto”, ainda que entendida em sentido amplo. Mantêm, contudo, afinidades com o conto, na medida em que têm uma origem que acreditamos ser comum – a da tradição oral – e usam alguns dos seus atributos. Referimo-nos concretamente aos textos pertencentes à literatura de cordel, que conheceram assinalável êxito na sociedade portuguesa ao longo de vários séculos, sobretudo no século XVIII. Estes folhetos da literatura de cordel (e as narrativas neles incluídas) mantêm características da literatura oral aliadas a elementos de uma cultura já dominada, sobretudo ao nível das elites, pela escrita em geral e pela imprensa em particular.

A questão sobre a existência de um género específico – conto – antes do século XIX é pertinente e tem sido alvo de diferentes teses. A História da Literatura situa o nascimento do conto, como género autónomo e particular, no Romantismo (ainda que algumas correntes afirmem que o Realismo marca o seu auge), como se pode comprovar em diferentes antologias, algumas das quais publicadas muito recentemente. É o caso, para além da antologia do conto português de João de Melo⁹, que abre com o texto de Alexandre Herculano «A dama Pé-de-Cabra»¹⁰, de outra organizada por Vasco Graça Moura, que se inicia sensivelmente na mesma altura, uma vez que, antes, a matéria do conto aparecia ainda ligada a outros géneros literários (e não só narrativos), associada, frequentemente, a fins religiosos e didácticos.

⁷ Confrontar com André Jolles, *Formes Simples*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 173 ss.

⁸ O corpus limitado que seleccionámos como ponto de partida para este estudo parcelar da literatura de cordel enquanto manifestação simultaneamente ligada às práticas narrativas orais e ao nascimento da literatura de massas é composto pelos textos seguintes. Note-se que, tanto nos títulos como nas citações que irão surgir, a grafia destes textos foi sempre actualizada.

1 – «Relação verdadeira da espantosa fera, que há tempos a esta parte tem aparecido nas vizinhanças de Chaves: os estragos que tem feito, e diligências que se fazem para a apanharem: segundo as notícias participadas por cartas de pessoas fidedignas daquela província» [anónima, Lisboa, Oficina de José Filipe, 1760, 16 páginas]

2 – «Segunda parte da relação da fera que aparece nas vizinhanças de Chaves, em a qual se dá com mais individuação, a verdadeira notícia do seu princípio, e origem, e dos estragos, que tem feito naquela Província» [anónima, Lisboa, Oficina de José Filipe, 1760, 8 páginas]

3 – «Nova, e verdadeira relação da morte do feroz bicho, que há muitos tempos infesta as vizinhanças de Chaves. Astúcias, artiloso modo, e engano; que um resoluto e valoroso habitador daquelas terras usou para o conquistar, levando consigo um menino, e somente doze homens de escolta bem armados. Por notícia certa, que um amigo mandou da dita província a outro desta corte, juntamente com a apropriada, e bem figurada cópia da fera, a qual aqui vai estampada, e se dá a público, relatando-se tudo fielmente, conforme das ditas partes se tem participado, por pessoas fidedignas, e achadas no conflito» [anónima, Lisboa, Oficina de José Filipe, 1760, 8 páginas]

⁹ Ver João de Melo (org., prefácio e notas), *Antologia do Conto Português*, Lisboa, Edições Dom Quixote, 2002. Ainda que no prefácio o autor refira que «o conto (mesmo enquanto narrativa oral) e a poesia destinada ao canto estiveram na origem de todos os géneros literários» (p. 11) e ainda que «em plena Idade Média, antes de o ser em teoria, já o conto português o era na prática – enquanto narrativa oral e popular: caso, lenda, fábula, prodígio, exemplo, sátira, moralidade ou poema para cantar» (p. 13), a verdade é que insiste que só no século XIX conheceu a autonomia, estilística, temática, formal, que lhe permitiu uma identidade própria e específica.

¹⁰ De notar que este texto corresponde, também ele, a uma adaptação literária de uma narrativa muito mais antiga, com registos escritos datando, pelo menos, da Idade Média.



Contudo, é comumente aceite a ideia de que este género, pelo menos sob a forma da transmissão oral, existe desde épocas muito remotas, estando associado ao próprio despontar da civilização, da cultura e da literatura.

Michèle Simonsen, por exemplo, refere que a palavra “conte” surge desde 1080, afirmando que esta «dérive de *conter*, do latim *computare*, “énumérer”, puis “énumérer les épisodes d’un récit”, d’où “raconter”»¹¹. No seu entender, é possível encontrar traços de contos populares em textos, pelos menos, da Antiguidade, nomeadamente em textos egípcios e outros datados, por exemplo, do século II. E se pode ser mais questionável a utilização da designação “conto” para caracterizar algumas narrativas medievais¹² (ainda que não totalmente posta de parte), é igualmente verdade que textos clássicos do Renascimento europeu, como é o caso da obra de Rabelais, parecem inspirar-se numa antiga tradição oral que será alvo de tratamento ainda mais insistente já nos séculos XVII e XVIII (sobretudo neste último) quando o conto começa a florescer verdadeiramente, sob os auspícios de autores como Perrault, por exemplo, que revela influências da tradição oral popular, ainda que os seus textos evidenciam um forte investimento ao nível da adaptação literária. Por esta altura, os autores letrados descobrem as potencialidades do conto popular e convertem-no num tipo de discurso literário, permitindo a sobrevivência do “conto”, numa estratégia que é definida como sendo «moins de réhabiliter la culture orale que de lui substituer une oralité factice, reconstruite, qui rejette, et pour longtemps, les véritables récits oraux dans les marges de la culture légitime»¹³.

Aliás, Michèle Simonsen considera que é, de facto, na tradição popular oral que o conto literário encontra as suas raízes e referências, ao afirmar, a propósito das dificuldades da definição do “conto” enquanto género perfeitamente autónomo, que: «plutôt que par opposition à la nouvelle, genre mal défini lui aussi, c’est par référence au conte populaire de la tradition orale que le conte littéraire aura quelque chance d’être cerné avec précision. Il est d’autant plus spécifique qu’il se rapproche du conte populaire oral, qui est caractérisé par la conjonction de plusieurs facteurs hétérogènes: oralité, fictivité avouée, structure archétypale particulièrement contraignante, fonction sociale au sein d’une communauté donnée, principalement rurale»¹⁴.

O texto narrativo original, ainda sob a forma poética, tem o seu nascimento nas sociedades caracterizadas por uma oralidade primária¹⁵, como foi, durante muito tempo, o caso da grega. Estas sociedades fazem assentar na comunicação oral a transmissão de conhecimentos e de preceitos onde a poesia desempenha um papel decisivo¹⁶. O facto de estas culturas não

¹¹ Michèle Simonsen, *Le conte populaire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984, p. 9.

¹² A este respeito, veja-se por exemplo, a opinião de Catherine Velay-Vallantin, que afirma peremptoriamente que «le conte est déjà présent au Moyen Age: si le roman profane et la prédication n’ont inventé ni la forme ni la matière du conte, ils ont du moins contribué à enrichir sa thématique et à codifier l’idéologie qui a suggéré certains schémas d’intrigue» (Catherine Velay-Vallantin, *L’histoire des contes*, Paris, Fayard, 1992, p. 28), insistindo, ainda, que se a forma do “conto” não é visível, o seu assunto está presente em outros textos medievais como é o caso, por exemplo, da finalidade didáctica e moralizante de textos como a pregação religiosa (sermão) ou mesmo texto de cariz didáctico. Também não pode ser posta de parte, e existem alguns estudos sobre o assunto, a ligação do “conto” aos *exempla*, ainda que estas fossem apresentadas como narrativas de fundo verídico. Ainda sobre a presença do conto na literatura medieval, veja-se o estudo realizado por Nuno Júdice, *O espaço do conto no texto medieval*, Lisboa, Vega Editores, 1991.

¹³ Catherine Velay-Vallantin, *op. cit.*, p. 30.

¹⁴ Michèle Simonsen, *op. cit.*, p. 10

¹⁵ Confrontar a análise proposta por Havelock para a *Odisseia* em Éric A. Havelock, *A musa aprende a escrever. Reflexões sobre a oralidade e a literacia da Antiguidade ao presente*, Lisboa, Gradiva, 1996.

¹⁶ Paul Zumthor defende que as tradições orais não só desempenharam uma tarefa fundamental na manutenção das sociedades arcaicas, como ainda se revelam essenciais, nos nossos dias, assegurando a sobrevivência de culturas marginais. Ver Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, p. 10.



lidarem com categorias de pensamento abstracto reforça a importância que a narrativa desempenha junto delas, como forma de acumular conhecimento, proceder à sua organização e posterior transmissão. É este estado de coisas que conduz Eric Havelock a afirmar que «a literatura grega tinha sido poética porque a poesia tinha desempenhado uma função social, a de preservar a tradição segundo a qual os Gregos viviam e a de os instruir nela. Isto só podia significar uma tradição ensinada oralmente e memorizada»¹⁷. A poesia, com todas as suas características, era essencial à estabilidade do conhecimento, à sua memorização e consequente repetição, uma vez que era, originariamente, não um discurso estético-literário específico, mas «o instrumento operativo de armazenamento de informação cultural»¹⁸, até porque «as sociedades orais atribuíam comumente a responsabilidade do discurso preservado a uma associação entre a poesia, a música e a dança»¹⁹, concluindo-se, desta forma, que a literatura dos primórdios é justamente em verso pela sua ligação com a oralidade.

No caso grego, a maior atenção é dada aos textos homéricos e à sua reinterpretação enquanto manifestações de uma cultura oral, em que a memória desempenha um papel decisivo. Assim, sobretudo depois dos estudos levados a cabo por Milman Parry²⁰ e prosseguidos por Albert Lord²¹, Eric Havelock²² e Walter Ong²³, entre outros, verificou-se a existência de elementos característicos da oralidade como o uso de fórmulas (nomeadamente os epítetos que estiveram na base das primeiras investigações sobre esta questão), de partes pré-fabricadas e alvo de rapsódias, de clichés e até de temas standartizados, facilitando a memorização dos textos e a sua reprodução posterior: «Homeric Greeks valued clichés because not only the poets but the entire oral poetic world or thought world relied upon the formulaic constitution of thought. In an oral culture, knowledge, once acquired, had to be constantly repeated or it would be lost: fixed, formulaic thought patterns were essential for wisdom and effective administration»²⁴.

Walter Ong enumera aquelas que considera serem as características do pensamento e da expressão nas culturas orais primárias e que, no nosso entender, também se podem estender a outros discursos em que a oralidade ainda mantenha uma presença forte, como é o caso dos textos da literatura de cordel que pretendemos analisar. Este autor considera, então, (1) o discurso oral mais aditivo do que subordinativo, visível, por exemplo, no recurso insistente à parataxe; (2) mais agregativo do que analítico, no sentido em que são empregadas expressões²⁵ fortemente cristalizadas, porque já tradicionais, agrupadas ao longo de gerações; (3) redundante, uma vez que a repetição e a insistência fortalecem a memorização e o acompanhamento por parte dos ouvintes; (4) conservador ou tradicionalista, porque é realizado um grande investimento na repetição exaustiva do conhecimento ao longo de gerações; (5)

¹⁷ Éric A. Havelock, *op. cit.*, p. 18.

¹⁸ *Id.*, *ibid.*, p. 90.

¹⁹ *Id.*, *ibid.*

²⁰ Parry defende que as canções épicas dos Balcãs eram compostas no momento da performance, que não se distingue, neste contexto, da composição: «Parry's seminal ideas were that these orally performed Balkan songs – some of them several thousand lines in length – were created spontaneously by traditional singers, the guslari (guslars), who judiciously manipulated formulaic verbal constructs» (Bruce A. Rosenberg, *Folklore & Literature – Rival Siblings*, Knoxville, University of Tennessee Press, 1991, p. 131).

²¹ Albert B. Lord, *The singer of Tales*, 2.ª edição (1.ª 1960), Cambridge/Massachusetts/London, Harvard University Press, 2000.

²² Éric A. Havelock, *op. cit.*

²³ Walter J. Ong, *Orality and Literacy: the Technologizing of the Word*, London/New York, Routledge, 1982.

²⁴ Walter J. Ong, *op. cit.*, p. 23 e 24.

²⁵ Confrontar com: «Oral expression thus carries a load of epithets and other formulary baggage which high literacy rejects as cumbersome and tiresomely redundant because of its aggregative weight» (Walter J. Ong, *op. cit.*, p. 38).



fechado à vida humana em concreto²⁶; (6) agónico, aqui entendido no sentido de ligado à luta e à violência, mas principalmente à acção; (7) empático e participativo, em vez de objectivo e distanciado, motivando, desta forma, a identificação e a empatia com o assunto tratado, dando conta das reacções comunitárias e não individuais; (8) homeostático, no sentido em que o equilíbrio do discurso se encontra centrado no presente; (9) situacional em vez de abstracto, uma vez que os conceitos são apresentados de forma operacional, em situações concretas.

Estamos, no fim de contas, a caracterizar textos ou discursos que, dependentes de um ritual específico de memorização e de transmissão, apresentam repetidamente figuras fantásticas e estranhas, assim como heróis grandiosos, porque são mais fáceis de memorizar, e insistem em referir constantemente números, como estratégia visando a criação de repetições paralelísticas. As personagens planas, mais previsíveis ao nível da caracterização e do comportamento, são recorrentes nas narrativas orais (mantendo, inclusivamente, o seu relevo em culturas já dominadas pela escrita, como é o caso, por exemplo, das peças de moralidade da Idade Média), por oposição à personagem redonda, fruto da escrita e sobretudo da imprensa. O mesmo acontece com a estruturação da intriga, caracterizando-se os textos orais, como é o caso dos poemas homéricos, pela não linearidade²⁷ da intriga do ponto de vista cronológico. O enredo linear é o que resulta, por exemplo, da escrita do romance, sendo o texto oral organizado de forma episódica. Os *topoi* ou lugares comuns são igualmente frequentes, porque permitem o estabelecimento de uma maior proximidade entre o discurso do poeta e as expectativas e enciclopédias dos ouvintes. Walter Ong afirma mesmo que os lugares comuns «kept alive the old oral feeling for thought and expression essentially made up of formulaic or otherwise fixed materials inherited from the past»²⁸. Desta forma, compreende-se que a cultura oral, entendida nos termos em que a apresentámos, seja caracterizada pela presença da intertextualidade, uma vez que os textos criados surgem sempre como recriação de outros textos, baseada na paráfrase, no empréstimo, na adaptação, na continuação, partilhando com eles temas, estruturas, padrões...

Ora, estas características, como facilmente se comprova, são aplicáveis a textos que já não pertencem a culturas exclusivamente orais, mas a culturas ainda fortemente dominadas pelos modelos orais, como é o caso da cultura medieval e, também, da cultura popular do século XVIII. Por esta altura, sobretudo no seio das classes menos favorecidas, quer do ponto de vista económico quer cultural, pelo acesso limitado à alfabetização, a transmissão oral continuava a ser uma forma simples de veiculação do saber e de contacto com o escrito, inclusivamente o literário.

No caso dos folhetos de cordel de que nos ocupamos, sabemos, até por registos escritos de práticas congêneres em outros países, nomeadamente na França ou na Inglaterra, que eram alvo frequente de uma leitura de tipo “intensivo” (realizada em voz alta), na medida em que eram lidos sempre os mesmos textos, de forma insistente e repetitiva, fomentando a sua memorização e transmissão, em oposição a uma leitura de tipo “extensivo” (realizada silenciosamente), que se caracteriza pela variedade e multiplicidade dos textos lidos.

Assim, a leitura em voz alta era, nesta altura, o modo habitual de ler, a forma mais comum de apropriação das obras. Além disso, possuía a vantagem de incluir “leitores” semianalfabetos ou mesmo analfabetos que, pelo recurso à oralização, podem ter contacto com a literatura.

²⁶ Ong refere que «oral cultures must conceptualize and verbalize all their knowledge with more or less close reference to the human life world, assimilating the alien, objective world to the more immediate, familiar interaction of human beings» (Walter J. Ong, *op. cit.*, p. 42).

²⁷ Walter Ong refere-se mesmo a uma incompatibilidade entre o enredo linear e a memória oral, mantendo, por exemplo, o romance de aventuras ou de viagens, pela sua organização episódica, muitos vestígios desta oralidade primitiva que caracterizava os textos orais.

²⁸ Walter J. Ong, *op. cit.*, p. 111.



Desta forma, os ouvintes também integram o grupo dos leitores, uma vez que cada exemplar possibilita incontáveis leituras e audições, servindo inclusivamente de suporte à memorização e, posteriormente, à repetição livre e à reformulação do próprio texto, não sendo, por tudo isto, o analfabetismo um entrave à fruição do texto.

No seguimento das ideias que temos vindo a expor, e segundo Zumthor, a literatura de cordel pertence a uma civilização que designa como da “oralidade mista” (quando a influência da escrita sobre a oralidade é apenas parcial e surge com atraso) ou da “oralidade segunda”, (quando a oralidade se reconstrói e se organiza a partir das influências da escrita)²⁹. De facto, trata-se de uma estratégia literária complexa de analisar sob este ponto de vista, na medida em que se encontra «na charneira de dois universos, ela oferece uma simbiose do oral e do escrito e dirige-se a gentes que lêem pouco. Assim é que, pelas suas unidades de narrativas curtas e variadas, os folhetos fazem apelo a uma leitura em voz alta, então muito mais em voga no decurso das festas de oficinas, e sobretudo durante os serões na roda da família ou no círculo de vizinhos: têm eles [os textos de literatura de cordel] esta particularidade de difundir, impresso, um texto que incita à leitura colectiva graças à presença, ao lado de analfabetos puros, de intermediários que assim substituem os narradores da literatura oral»³⁰.

Mas, para além disto, há ainda a reter o facto de este tipo de literatura manter sob a forma impressa muitas das características do texto oral, como o anonimato autoral, uma cristalização e rigidez da expressão e dos temas abordados, um estilo codificado que permite, por exemplo, a apropriação ou o empréstimo de sequências de outros textos e discursos, conduzindo o leitor para um universo e um contexto que lhe são familiares, o que lhe transmite a segurança das rotinas habituais. É, por isso, habitual a presença de redundâncias, de estereótipos e de repetições que visam o reforço e a perpetuação, quase sem alterações, próprios de uma cultura massificada, como teremos oportunidade de verificar mais à frente.

De qualquer forma, muitos destes elementos são recorrentes nos textos que nos propomos estudar. Veja-se, desde logo, a estruturação repetitiva dos textos, obedecendo a um modelo narrativo³¹ mais ou menos codificado, em que se incluem momentos fortemente estereotipados³², permitindo a sua inserção numa mesma família de folhetos de cordel. É o que acontece, por exemplo, no caso dos relatos sobre monstros a elementos como as referências insistentes às mesmas fontes históricas, literárias e científicas, todas elas clássicas, à estruturação em determinadas fases de um mesmo modelo narrativo, à própria construção e organização (encadeamento) da intriga, à opção por determinado vocabulário, assim como um estilo discursivo e retórico particular, em que a adição é frequente, visível, por exemplo, na enumeração. Registe-se, ainda, como a codificação está presente, por exemplo, nos vários títulos dos folhetos e no recurso sistemático a fórmulas fixas, como é o caso dos epítetos. Frequente é, igualmente, a redundância de que o título alargado (sob a forma de sumário) é apenas um exemplo. No corpo do próprio texto, insiste-se amiúde na afirmação da veracidade das informações narradas, nas vítimas e danos provocados pelos monstros, na sua grandeza, bestialidade e crueldade, além de outros aspectos.

No que diz respeito ao desenvolvimento temático dos textos, observe-se a preferência pela narração de factos concretos, que ilustram uma determinada teoria, em vez de a apre-

²⁹ Confrontar Paul, Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, p. 36.

³⁰ Alain-Michel, Boyer, *A Paraliteratura*, Porto, Rés Editora, s/ data, p. 55

³¹ Sobre esta questão do modelo narrativo que suporta os folhetos de cordel relativos ao aparecimento de monstros ver Ana Margarida Ramos, «Aspectos da prosa de cordel do século XVIII: os relatos de monstros», in Maria Saraiva de Jesus (coord.), *I Ciclo de Conferências sobre a Narrativa Breve*, Aveiro, Universidade de Aveiro, 2001, p. 21-23 e Ana Margarida Ramos, «O retrato de monstros na prosa de cordel do século XVIII: tipologias e estratégias textuais», in Luís Machado de Abreu e António José Ribeiro Miranda (coord.), *O Discurso em Análise – Actas do 7.º Encontro de Estudos Portugueses*, Aveiro, Universidade de Aveiro, 2001, p. 168.

³² Destacam-se, como elementos fortemente estereotipados, os relativos à descrição dos monstros e aos danos por eles causados.



sentarem em abstracto. Evidente, no caso dos textos que seleccionámos, é o relevo atribuído a temáticas relacionadas com a luta e a violência, na esteira do que Walter Ong refere como discurso agónico, na medida em que encontramos um tópico tradicional das narrativas orais, em que o ser humano, dotado de características mais ou menos heróicas, como a coragem, a esperteza e a iniciativa, enfrenta um inimigo bestial, em tudo superior a ele, que só derrotará pela inteligência e/ou pela astúcia (esperteza). A luta do Homem contra a Fera (ou o monstro) permite a definição daquilo que é a afirmação da identidade humana por oposição à força brutal do animal, favorecendo, neste caso concreto, uma aproximação aos textos de cariz épico, uma vez que é ao herói que cabe o papel de afirmação da comunidade e da própria espécie.

No caso concreto dos textos que seleccionámos, registre-se que a figura do herói é encarada quer pelo cavaleiro, quer pelo jovem rapaz plebeu, quando estes enfrentam, quase sozinhos, o monstro destruidor que se lhes apresenta. O resultado destes combates, sempre desiguais, de acordo com as fórmulas tradicionais dos contos populares, é incerto e resulta, algumas vezes, no ferimento ou mesmo na morte daquele que intenta atingir a fera. No caso do primeiro texto, é descrita uma tentativa falhada de um jovem empunhando um machado que, sem sucesso, tenta matar o monstro. Depois da morte deste, é a vez de um Cavaleiro enfrentar a sua sorte, escapando com vida a mais este fracasso. A explicação para a abertura que caracteriza esta narrativa, ficando no ar a ideia de que novas tentativas de captura do animal vão ser experimentadas, tem sobretudo consequências comerciais³³, porque prepara imediatamente o surgimento de um novo folheto completando as informações fornecidas pelo primeiro, sendo inclusivamente referido na sua conclusão. O mesmo acontece com o segundo texto que, ao contrário do que tinha sido avançado, não prossegue a narrativa no ponto onde ela tinha sido suspensa, mas opta pela introdução de acontecimentos anteriores aos já relatados, ficando, sob a forma de uma analepse, o leitor a conhecer os antecedentes dos ataques em Chaves, com a narração da origem do fenómeno em Espanha. Aqui o ataque ocorreu com três animais, tendo dois deles sido mortos e sendo o que aparece em Portugal um dos sobreviventes. Os heróis deste folheto são os soldados Estêvão Grizo e Pedro Alonço (este com 14 anos) e um criado chamado Lourenço Gil. Mais uma vez, é na conclusão, novamente aberta, que se antecipa a sua continuação num terceiro folheto, este sim decisivo, criando expectativas suficientemente fortes nos leitores que motivarão a compra e leitura da sua conclusão. O protagonista do terceiro texto encarna um conjunto de características próprias do herói épico, a que não faltará o reconhecimento de todos e troféu final³⁴, uma vez que é pela astúcia que vence a fera, construindo-lhe uma armadilha. Descrito como «afoito e espertíssimo mancebo»³⁵, apresentado no título do folheto como “resoluto e valoroso”,

³³ Sobre este aspecto em particular, atente-se na construção em folhetim que caracteriza obras conotadas com a literatura de massas.

³⁴ Confrontar com: «Chegando a Chaves se apresentou ao Governador, dela a preza, e o valorosíssimo, e industrioso mancebo, que dele, e de todos os demais levou geralmente o louvor, e a palma do trofeu tão esclarecido, como se tinha alcançado pela sua afoiteza, e ardil».

³⁵ Atente-se na selecção dos adjectivos, remetendo para duas qualidades essenciais a qualquer herói: a coragem e a inteligência. Mais à frente, e depois de já alcançada a vitória sobre a fera, os epítetos escolhidos para a caracterização do protagonista serão «valerosíssimo e industrioso mancebo», destacando, novamente, as mesmas qualidades. Ainda a respeito dos epítetos das personagens principais dos relatos e da sua reiteração constante, refira-se que, no segundo dos textos do *corpus*, encontramos exemplos como «resoluto», «animoso» e «valoroso» para o catalão Estêvão Grizo e «nobres e valorosos mancebos» para os soldados. No primeiro texto, encontramos a referência a «um mancebo de agigantadas forças e mais animoso que afortunado». Este levantamento reveste-se ainda de maior interesse quando comparado, por oposição, com os epítetos seleccionados para o fenómeno monstruoso, dos quais deixamos aqui só alguns exemplos: «espantosa fera» «horrível fera», «perversa fera», «indómita fera», «monstruosa fera» (1.º folheto); «horrorosas feras» (2.º folheto); «feroz bicho», «furioso bicho», «espantoso monstro», «terrível bicho» (3.º folheto), o que evidencia uma construção organizada em torno dos binómios antitéticos tradicionais Bom/Mau.



o herói enfrenta os seus próprios receios e demonstra, mais uma vez, a superioridade da Razão (própria do Homem) sobre a Força bruta e cruel do Monstro. A vitória final que, previsivelmente, encerra este texto (e o ciclo dos três folhetos publicados sobre este assunto) é vista como uma conquista global (de uma comunidade, de uma região), uma vez que a construção do texto promove a criação de uma empatia entre os leitores e os vencedores desta batalha (inicialmente vítimas), reforçando o sentido de pertença a uma comunidade e a um grupo específico, até porque o facto de se tratar de um acontecimento supostamente ocorrido em Portugal reforça os laços afectivos e físicos existentes.

Do ponto de vista da construção dos diferentes textos, observe-se a repetição ao nível da estrutura narrativa utilizada, com predominância da intriga, em que a acção do monstro e suas consequências (estragos e mortes várias), assim como as sucessivas tentativas de captura e morte têm lugar de destaque.

Mas, para além do que já referimos, os textos que constituem o nosso objecto de trabalho possuem, igualmente, características de vária índole que os permitem aproximar de manifestações literárias conotadas com a marginalidade do universo literário. Tal facto exige um levantamento e uma análise desses elementos até como forma de contextualizar a literatura de cordel na evolução da literatura em geral, apresentando-a, acreditamos nós, como manifestação antecipada de práticas que vieram a ter lugar, de forma mais ampla e generalizada, sobretudo a partir do século XIX, com a explosão de géneros como o romance-folhetim, o romance gótico, o romance policial, a banda-desenhada, entre muitos outros. Para tal, recorremos a uma teorização sobre estes géneros em particular que tentaremos aplicar à produção de cordel que aqui nos ocupa. Daniel Couégnas, por exemplo, estipula uma linha de desenvolvimento que coloca o romance (enquanto género narrativo consideravelmente longo, que conheceu grande sucesso a partir de finais do século XVIII e durante todo o século XIX) na “descendência” e evolução de uma tradição que inclui, entre outros, os textos da literatura de cordel: «Ce *romance*, terme par lequel la langue anglaise désigne une forme narrative en prose, assez longue et plutôt tournée vers l’imaginaire, reprenait, à la fin du XVIII^e siècle, un certain nombre de thèmes et d’éléments narratifs qui participaient d’une longue tradition au sein de laquelle on citera notamment l’*Odyssée*, le roman précieux, le conte populaire, le roman sentimental, la Bibliothèque bleue»³⁶.

Este autor destaca, como elementos característicos da paraliteratura, sobretudo ao nível formal, além do fechamento da intriga (frequentemente à volta da estrutura do “final feliz”) e a sua focalização sobre o herói, a importância dos paralelismos e das repetições que contribuem para a criação de uma estruturação particular da narrativa. Esta repetição de estruturas e de conteúdos em textos distintos conduz à criação de colecções que não fazem mais do que insistir, a cada novo volume, na reiteração de elementos conhecidos, que o leitor já conhece e que espera ver actualizados com ligeiras variações. Além disso, a apresentação sob a forma de uma colecção, além das implicações comerciais que envolve, motivando à compra, «entraîne un certain nombre de satisfactions non matérielles, symboliques, fantasmatiques, relatives par exemple au décodage du message, mais aussi à l’anticipation du plaisir attendu»³⁷.

Tal como já antecipámos, este tipo de características encontram reflexo nos textos dos folhetos de cordel que seleccionámos. Veja-se a sua inclusão numa família específica de folhetos de cordel – aparecimento de monstros – ao lado de outras como descrição de fenómenos naturais (cometas, terramotos, inundações, tempestades, etc.), relato de milagres, casos insólitos, vidas de santos, entre muitas outras, pela presença de uma série de motivos que, logo à primeira vista, elucidam claramente o leitor sobre o seu conteúdo, como o título, o sumário ou a imagem.

³⁶ Daniel Couégnas, *Introduction à la paralittérature*, Paris, Éditions du Seuil, 1992, p. 13 e 14.

³⁷ Id., *ibid.*, p. 68.



Estratégia semelhante é a empregada pelos textos que se desenvolvem em continuação, como acontece, por exemplo, com o romance-folhetim ou o romance em episódios, que se estrutura através do prolongamento e da reiteração de uma série de características que já desenvolvemos a propósito da paraliteratura em geral. Neste caso, a redundância é calculada de forma a prolongar-se nos vários volumes que constituem a obra. São frequentes, neste caso, os apelos sistemáticos à memória do leitor para que actualize os seus conhecimentos, como acontece com estes três folhetos, ainda que numa escala claramente inferior.

Nesta perspectiva, veja-se a organização sequencial dos diferentes relatos que aqui pretendemos tratar, em que um mesmo assunto, tido como sendo do agrado do público, é acompanhado em três textos distintos. Neste caso, há, claramente, uma tentativa de prolongamento do assunto narrado, na adopção de uma estrutura que se apresenta como folhetinesca e que, por esta altura, e a propósito dos mais variados assuntos, começa a ser cada vez mais frequente, promovendo, entre outros aspectos, a fidelização do público e o consequente sucesso editorial e comercial. É frequente, e visível nos textos em questão, a referência a acontecimentos relatados em textos anteriores do mesmo género (relacionados ou não com o caso concreto), fomentando o diálogo e o reconhecimento de uma matéria já tratada.

Para Daniel Couégnas, a paraliteratura desenrola-se à volta de uma subtil dicotomia entre o “novo” e o “já conhecido” e as expectativas do público (leitor/consumidor) que é imperioso não frustrar: «en résumé, l’acheteur/lecteur de paralittérature veut aussi *du nouveau* tout autant que *du semblable*. Son adhésion est conditionnée par le retour, la répétition assurés de certains traits des produits, en même temps que par l’espoir d’y trouver une relative nouveauté (la satisfaction est en relation avec l’exercice de la mémoire)»³⁸. No fim de contas, percebe-se que o que está verdadeiramente em causa é a resposta positiva a um conjunto de rotinas que caracterizam o comportamento humano, ou seja, o leitor deste tipo de textos satisfaz-se com o facto de encontrar, a cada nova leitura, os temas, as estruturas a que já se habituou e cujo desenvolvimento reconhece, sem surpresas e sem inquietações que o deixem na dúvida ou em permanente questionação. Estamos, concretamente, a falar de um tipo de literatura que, ao contrário da que inserimos no núcleo duro do universo literário, não leva a pôr em causa as convicções, os comportamentos e até, em último caso, a próprio leitor e a literatura. É, também, este o caso dos folhetos de cordel em análise, uma vez que utilizam repetidamente a mesma organização, os mesmos temas e motivos, ainda que se apresentem como textos recentes, “novidades”, fruto de acontecimentos específicos e datados. Tal como no caso de outros géneros, a inovação ocorre só a um nível superficial – linear –, mantendo-se a estrutura profunda inalterada de um texto para o outro e existindo, até, inícios e conclusões mais ou menos rígidos e cristalizados.

Este tipo de estratégias, fortemente codificadas desde há muito tempo (para o confirmar, bastará que lembremos a crítica de Almeida Garrett, n’ *As Viagens na minha Terra* às “receitas” utilizadas na confecção de muitos dos romances da altura) são designadas por Umberto Eco como “artifícios de consolação” e consistem, vulgarmente, na utilização de personagens tipificadas (que o autor refere como “prefabricadas”³⁹), no recurso a soluções estilísticas pré-estabelecidas (já ensaiadas e, por isso, de sucesso), no uso do cliché e no centrar a intriga numa eterna luta do bem contra o mal sempre resolvida. Ao nível da organização da intriga, assiste-se a uma estruturação que segue de perto o modelo aristotélico da organização nas fases da peripécia, da revelação e da catarse, esta última associada ao desfazer do nó atado ao longo de toda a intriga e que deu origem a inúmeras peripécias: «seja um prodígio, uma intervenção divina, uma revelação ou um castigo inesperado: sobrevenha daí, de qualquer modo, uma catarse»⁴⁰.

³⁸ Id., *ibid.*, p. 67.

³⁹ Confrontar com Umberto Eco, *O Super Homem das Massas*, Lisboa, Difel, 1990, p. 21 e 22.

⁴⁰ Id., *ibid.*, p. 18.



É o que se verifica neste caso concreto, se tomarmos os três textos como um todo, em que as várias peripécias, aqui ligadas às investidas da fera e tentativas de captura dos homens, conduzem, inevitavelmente, para a morte do monstro, por acção do homem, salvando-se, desta forma, a comunidade e, simbolicamente, a Humanidade.

É óbvio que a opção por este conjunto soluções estratégicas se diferencia de forma antagónica daquilo que caracteriza a literatura que Eco conota com o “romance ideológico”, em que são propostos finais ambíguos que deixam frequentemente o leitor em guerra consigo mesmo, enquanto o “romance popular” dá uma segurança e uma satisfação que permitem ao autor falar de paz. Também propõe, por exemplo, para estes dois géneros de textos uma relação do tipo “problema” *versus* “consolação”.

A segurança e a estabilidade são sugeridas pela repetitividade dos textos, ao nível das estruturas profundas e intermédias, e pela mínima novidade que apenas surge ao nível mais superficial, ou seja, mantêm-se inalteráveis as estruturas narrativas e mesmo os elementos temáticos e genéricos (que permitem, por exemplo, catalogações do tipo romance-policia, romance popular, romance cor-de-rosa, romance de terror ou erótico) e as únicas variações que ocorrem acontecem nomeadamente ao nível das personagens, ainda que determinadas tipologias se mantenham, até porque são frequentes figuras planas, e dos cenários em que acção se desenrola. Estão presentes, por tudo isto, recorrências de tipo “intertextual” no seio da paraliteratura, aqui visíveis, como já o referimos, na organização dos folhetos em famílias muito específicas, uma vez que os textos acabam por se repetir e se “citar” indirectamente, parafraseando-se e comentando-se constantemente, com todas as implicações que daí advêm: «l'intertextualité paralittéraire ne cesse de tourner allégrement sur elle-même. On circule d'un texte à l'autre, et c'est le même texte»; de là ce sentiment rassurant de *facilité* – le lecteur est protégé des autres, de la différence, des problèmes réels –, ce qui, pour certains, est une forme caractéristique de l'aliénation»⁴¹.

Mas a “facilidade” que caracteriza o texto literário decorre da sua lisibilidade que, por sua vez, tem origem na clareza do discurso utilizado (muitas vezes com a presença do discurso directo – mais fluente, mais veloz –, facilitando, até do ponto de vista estritamente visual, uma relação mais próxima, porque mais arejada, com o texto), promovendo a inteligibilidade, também pelo uso sistemático do cliché: «la force, l'efficacité du texte paralittéraire tiennent, nous l'avons déjà suggéré plusieurs fois, a son insidieuse lisibilité: un effet de mimesis, dans lequel les clichés se taillent la part du lion»⁴².

A presença do cliché (ou das ideias feitas) é um elemento a considerar na literatura de cordel em questão, sobretudo quando se tem em conta as expectativas a que corresponde. Quando inserimos os textos em análise num conjunto mais amplo destinado a provocar sensações fortes, às vezes quase macabras, como o medo, o espanto e o horror é essencial, entre outros aspectos, a presença de descrições o mais fortes possível da morte e da destruição, insistindo-se no facto de as vítimas dos cruéis agressores serem principalmente mulheres e crianças, no número elevado de vítimas (aqui ascende a mais de uma centena), na invulnerabilidade das feras (explicada pela cobertura de “conchas” que caracteriza, praticamente, todas as espécies monstruosas), na sua disformidade e crueldade, referindo-se que a fera em questão tem o hábito de “depois de mortas as pessoas chupar-lhe o sangue, e aberto com as garras o ventre comer-lhe as entranhas”.

Outras características a ter igualmente em conta são o relevo da acção, da intriga propriamente dita, à volta da qual gira toda a história, em detrimento das descrições, tidas como inúteis⁴³, a estruturação de tipo maniqueísta, uma organização por binómios isotópicos antité-

⁴¹ Daniel Couégnas, *op. cit.*, p. 92

⁴² Id., *ibid.*, p. 95

⁴³ Veja-se, por exemplo, que a descrição dos “monstro” só surge completa no final do terceiro texto do conjunto de três que constitui o nosso *corpus*.



ticos, cuja interpretação é óbvia para o leitor comum, como já observámos, por exemplo, a propósito dos protagonistas e da sua relação com o monstro. É por este conjunto de razões que a paraliteratura é conotada com uma literatura fácil, redundante, em que a liberdade interpretativa do leitor está extremamente limitada e controlada pela falta de abertura (e de ambiguidade) que caracteriza estes textos que já contêm em si a sua própria chave de leitura, em que os “espaços em branco” já vêm preenchidos à partida: «on retrouve donc la fermeture sémiotique et le monologisme autoritaire du texte paralittéraire, lequel “programme” une lecture “pas à pas”, donc relativement attentive, bien qu’assez rapide»⁴⁴.

No estudo que realiza de produções conotadas com a literatura de massas, como é o caso de *Les Mystères de Paris* de Eugène Sue ou os romances de Fleming, sobre James Bond, Umberto Eco constata inúmeras invariáveis que merecem ser tidas em conta, até porque explicam, por exemplo, a recorrência de determinados temas da literatura popular e da sua publicação em séries ou em sequências, como é o caso, por exemplo, dos folhetos sobre monstros, ou sobre milagres, ou crimes, ou batalhas...

Para Umberto Eco, a estrutura folhetinesca consiste numa re-elaboração da estrutura básica do texto narrativo, prolongando-a quase indefinidamente, naquilo que designa por estrutura sinusoidal, em que a um momento de tensão se segue uma resolução, seguida de nova tensão, a que se seguirá outra resolução e assim por diante. A criação de episódios sucessivos deve-se, em grande medida, às exigências do público que não pretende abandonar facilmente as personagens que conhece. Além disso, o uso do “lugar-comum” como estratégia reiterada assegura os resultados esperados, porque apresenta elementos já testados com sucesso anteriormente. É, por isso, frequente o aproveitamento (quase diríamos reciclagem) e a combinação de signos já conhecidos (de longo e breve alcance) em obras diferentes, como se verifica no caso concreto dos folhetos sobre o aparecimento de monstros, publicados, no que ao século XVIII diz respeito, sucessivamente, ao longo de várias décadas.

Assim, num universo cheio de coincidências não inocentes, cujo principal objectivo é proporcionar divertimento e evasão, «o prazer do leitor consiste em encontrar-se introduzido num jogo de que conhecemos pormenores e as regras – e até o êxito –, tirando prazer simplesmente em seguir as variações mínimas, através das quais o vencedor alcançará o seu objectivo»⁴⁵. Umberto Eco conclui que, nestes textos, «celebra-se portanto, de modo exemplar, aquele elemento de jogo previsto e de redundância absoluta que é típico das máquinas evasivas funcionais no âmbito da comunicação de massas»⁴⁶.

Ora, apesar de estes estudos que temos estado a referir terem como ponto de partida para a análise de textos consideravelmente posteriores (com séculos de distância) àqueles de que nos ocupamos, a verdade é que encontramos, como já fomos vendo, na literatura de cordel, muitos dos elementos que caracterizam a literatura de massas dos séculos XIX e XX. As próprias práticas editoriais⁴⁷ que suportam o fenómeno da literatura de cordel, sobretudo no século XVIII, permitem o estabelecimento de afinidades com práticas verdadeiramente “industrializadas”, tal parece ser o seu alcance.

Referindo-se às quantidades de “papéis de larga circulação” neste século, João Luís Lisboa afirma estar a referir-se a «números que começam por ser da ordem das centenas de exemplares, mas que podem atingir, nalguns casos, várias dezenas de milhar de cópias em edições sucessivas,

⁴⁴ Daniel Couégnas, *op. cit.*, p. 141.

⁴⁵ Umberto Eco, *op. cit.*, p. 168.

⁴⁶ Id., *ibid.*, p. 169

⁴⁷ Neste ponto é necessário ter em conta, entre outros aspectos, a questão da própria edição dos textos, ao nível da qualidade inferior do papel utilizado, a ausência de capa dura, o reduzido número de páginas, a baixa qualidade da impressão e dos caracteres empregados, o preço acessível, o formato seleccionado, o modo de exposição dos textos, a circulação e posterior venda dos mesmos, assim como os elementos, nomeadamente os cegos, responsáveis por estes passos.



e que se espalham um pouco por todo o país, rompendo os estreitos limites urbanos e eruditos onde se imagina que acaba o alcance do escrito no Portugal setecentista»⁴⁸. Aliás, este autor refere mesmo que o facto de serem produzidos exactamente a pensar num “consumo massivo” actua como elemento identificador, uma vez que estava conotado com uma leitura de tipo “popular”, definida, sobretudo, pelos níveis baixos de riqueza material e de alfabetização do público a quem se destinavam primeiramente. De entre os textos sujeitos a esta produção massiva, o autor acima referido destaca «os almanaques, os versos jocosos, os livros litúrgicos e de devoção, para além de certo teatro»⁴⁹.

Os folhetos que aqui trazemos incluem-se claramente na categoria acima definida, tanto do ponto de vista formal (gráfico) como de conteúdo. Os relatos sobre o aparecimento de monstros exerciam sobre o público um grande fascínio, semelhante, aliás, ao provocado nos dias de hoje pelas notícias mórbidas de crimes ou de casos insólitos. Tal fascínio é visível no grande número de textos publicados sobre este assunto, assim como pela presença frequente de publicações em série sobre um mesmo caso, acompanhando o seu desenrolar, como é o exemplo dos três textos seleccionados. Mas a atracção exercida por esta temática não se faz só sentir junto do público social e/ou intelectualmente mais desfavorecido. Aliás, a autoria de alguns destes folhetos (anónimos na sua grande maioria ou assinados por pseudónimos irreconhecíveis) foi inclusivamente atribuída a figuras mais ou menos marcantes da sociedade de então, como é o caso de José Freire Monterroio Mascarenhas, a que Inocêncio, no seu *Diccionario Bibliographico*⁵⁰, atribui a autoria de numerosos folhetos, sobre os mais diversos assuntos, entre eles o aparecimento e descrição de vários monstros⁵¹. Tal facto dever-se-á à sua actividade enquanto impulsor da imprensa portuguesa, uma vez que dirigiu durante décadas a *Gazeta de Lisboa*, publicando estes folhetos em simultâneo com essa actividade “jornalística”, nos alvares do jornalismo em Portugal, no qual deixou marcas indeléveis, com certeza influenciado pelo sucesso que a imprensa já então tinha na Europa que conhecia, depois das demoradas viagens aí realizadas.

Assim, estes textos da literatura de cordel, herdeiros e fiéis seguidores de práticas narrativas ancestrais (orais), revelam, igualmente, influências claras de estratégias editoriais ligadas à forte impulsão sentida na imprensa por esta altura, antecipando fórmulas de sucesso que caracterizam o século XIX, como o romance-folhetim. Respondendo a necessidades e a gostos atemporais por temáticas como a acção, a violência, a crueldade e a morte, mas também o heroísmo e a exaltação da acção humana, e apesar de conotados, desde sempre, com a marginalidade, atraem largas franjas de público, das mais variadas origens sociais, culturais e económicas, fazem escola e influenciam, inclusivamente, práticas literárias conotadas com o cânone.

⁴⁸ João Luís Lisboa, «Papéis de larga circulação no século XVIII» in *Revista de História das Ideias*, Coimbra, Instituto de História e Teoria das Ideias, vol. 20, 1999, p. 132.

⁴⁹ Id., *ibid.*

⁵⁰ Confrontar com Innocencio Francisco Silva, «José Freire de Monterroyo Mascarenhas» in *Diccionario Bibliographico Portuguez. Estudos applicaveis a Portugal e ao Brasil*, vol. IV, Lisboa, Imprensa Nacional, 1860, p. 343-353.

⁵¹ Alguns dos títulos, cuja grafia foi actualizada, relevantes para esta questão, atribuídos a este autor são: «Prodigiosas aparições e sucessos espantosos, vistos no presente ano de 1716, e nos fins do passado, em várias partes do mundo», «Relação de um formidável e horrendo monstro silvestre, que foi visto e morto nas vizinhanças de Jerusalém, traduzido fielmente de uma, que se imprimiu em Palermo no reino da Sicília, e se reimprimiu em Génova, e em Turim; a que se acrescenta uma carta, escrita de Alepo sobre esta mesma matéria. Com o retrato verdadeiro do dito bicho», «Emblema vivente, ou notícia de um portentoso monstro que da província de Anatólia foi mandado ao sultão dos turcos. Com a sua figura, copiada do retrato, que dele mandou fazer o Biglerbey de Amásia, recebida de Alepo, em uma carta escrita pelo mesmo autor da que se imprimiu o ano passado», «O maior monstro da Natureza, aparecido na costa da Tartária Setentrional no mês de Agosto do ano passado de 1739. Exposto em uma relação escrita na língua holandesa pelo capitão Cristiano Shoemaker. Traduzida no idioma português para instrução dos curiosos».

Bibliografia

- BARTHES, Roland, *The semiotic challenge*, New York, Hill & Wang, 1988.
- BERGER, Arthur Asa, *Narratives in Popular Culture, Media, and everyday life*, Thousand Oaks/London/New Delhi, SAGE Publications, 1997.
- BETTELHEIM, Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, Robert Laffont, Paris, 1986.
- BOYER, Alain-Michel, *A Paraliteratura*, Porto, Rés Editora, s/ data.
- COUÉGNAS, Daniel, *Introduction à la paralittérature*, Paris, Éditions du Seuil, 1992.
- ECO, Umberto, *O Super Homem das Massas*, Lisboa, Difel, 1990.
- HAVELOCK, Éric A., *A musa aprende a escrever. Reflexões sobre a oralidade e a literacia da Antiguidade ao presente*, Lisboa, Gradiva, 1996.
- JOLLES, André, *Formes Simples*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.
- JÚDICE, Nuno, *O espaço do conto no texto medieval*, Lisboa, Vega Editores, 1991.
- LISBOA, João Luís, «Papéis de larga circulação no século XVIII» in *Revista de História das Ideias*, Coimbra, Instituto de História e Teoria das Ideias, vol. 20, 1999, p. 131-147.
- LORD, Albert B., *The singer of Tales*, 2.ª edição (1.ª 1960), Cambridge/Massachusetts/London, Harvard University Press, 2000.
- MELO, João de (org., prefácio e notas), *Antologia do Conto Português*, Lisboa, Edições Dom Quixote, 2002.
- ONG, Walter J., *Orality and Literacy: the Technologizing of the Word*, London/New York, Routledge, 1982.
- PROPP, Vladimir, *Morfologia do Conto*, Lisboa, Editorial Vega, 1978.
- RAMOS, Ana Margarida, «Aspectos da prosa de cordel do século XVIII: os relatos de monstros», in *JESUS, Maria Saraiva de (coord.), I Ciclo de Conferências sobre a Narrativa Breve*, Aveiro, Universidade de Aveiro, 2001, p. 11-24.
- RAMOS, Ana Margarida: «O retrato de monstros na prosa de cordel do século XVIII: tipologias e estratégias textuais», in *ABREU, Luís Machado e MIRANDA, António José Ribeiro (coord.), O Discurso em Análise – Actas do 7.º Encontro de Estudos Portugueses*, Aveiro, Universidade de Aveiro, 2001, p. 161-175.
- ROSENBERG, Bruce A., *Folklore & Literature – Rival Siblings*, Knoxville, University of Tennessee Press, 1991.
- SILVA, Innocencio Francisco, «José Freire de Monterroyo Mascarenhas» in *Diccionario Bibliographico Portuguez. Estudos applicaveis a Portugal e ao Brasil*, vol. IV, Lisboa, Imprensa Nacional, 1860, p. 343-353.
- SIMONSEN, Michèle, *Le conte populaire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984.
- VELAY-VALLANTIN, Catherine, *L'histoire des contes*, Paris, Fayard, 1992.
- VIEIRA, Alice, *Eu bem vi o nascer do sol – antologia da poesia popular portuguesa*, 5.ª edição (1994 – 1.ª edição), Lisboa, Editorial Caminho, 2002.
- ZUMTHOR, Paul, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Éditions du Seuil, 1983.