

RESÍDUOS DO TEATRO VICENTINO NA LITERATURA DE CORDEL

Stélio Torquato Lima ¹

RESUMO: Esta pesquisa analisa algumas das formas como o teatro de Gil Vicente se atualiza na literatura de cordel nordestina. Para tanto, recorre como método analítico à Teoria da Residualidade, criada e sistematizada pelo professor, pesquisador e escritor Francisco Roberto da Silveira Pontes. Nessa perspectiva, tendo como foco o estudo de alguns dos resíduos da obra vicentina que sobrevivem no cordel, o trabalho se detém, sequencialmente, na análise das personas vicentinas no cordel, na abordagem de estratégias narrativas que os poetas populares retomam do dramaturgo lusitano e, por fim, no exame de elementos da mentalidade do autor de *O Auto da Barca do Inferno* que remanescem na literatura de folhetos aqui cultivada.

PALAVRAS-CHAVE: Gil Vicente; Cordel Nordeste; Residualidade; Mentalidade; Tradição.

ABSTRACT: This research analyzes some of the ways Gil Vicente's theater is updated in the northeastern cordel. In order of this, it uses as analytical method the Residuality Theory, created and systematized by the professor, researcher and writer Francisco Roberto da Silveira Pontes. From this perspective, focusing on the study of some of the residues of the Vincentian work that survive in the cordel, the work sequentially analyzes the presence of Vincentian characters in the cordel, some of the narrative strategies that our popular poets take back from the Lusitan playwright and, finally, elements of the mentality of the author of *The Auto of Hell's Barge* that remain in the string literature cultivated here.

KEYWORDS: Gil Vicente; Northeastern Cordel; Residuality; Mentality; Tradition.

Introdução

O poeta popular Franklin Machado Nordeste, escrevendo sobre as origens do cordel, menciona em *O cordel do cordel* (*on-line*) alguns autores que contribuiriam com o surgimento e difusão do referido gênero poético:

O cordel veio da Europa/ Com a poesia e repente./ Quando surgiu a Imprensa,/ Foi escrito para a gente/ O que se falava a e cantava/ Na inspiração quente.
(...)
Havia os menestréis/ Que iam, de corte em corte./ Cantando para os reis./ Já seus colegas do Norte/ Corriam pelas fazendas/ Cantando do amor à morte.
(...)
E Gil Vicente, que fez/ Teatro com populares./ Camões escreveu fundo./ Ainda houve os cantares,/ Pois o povo lusitano/ É rico nos seus falares.
(NORDESTINO, *on-line*, p. 2-4)

A associação do nome de Gil Vicente com a literatura popular pode ser observada na obra de outros cordelistas, sendo exemplo *A importância do cordel na comunicação*, de João Batista

¹ Doutor em Letras pela Universidade Federal da Paraíba – UFPB – e professor de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa na Universidade Federal do Ceará – UFC. Endereço eletrônico: profstelio@yahoo.com.br

Melo. Podem ser citados ainda outros cordéis que mencionam o nome de Gil Vicente, como *Gil Vicente em Cordel*, de Paulo Barja, e a versão da peça *Auto da Barca do Inferno (On-line)*, de Fernando Nicarágua. Essa recorrência ao nome do dramaturgo lusitano em cordéis nordestinos, importa mencionar, advém do fato de que o nome do dramaturgo lusitano Gil Vicente se acha estreitamente vinculado com as origens do cordel em Portugal. Como explica Carlos Nogueira (2012, p. 205),

Os elementos mais antigos de que dispomos sobre a evolução histórica da literatura de cordel portuguesa ligam-se à obra de Gil Vicente. Embora as peças deste dramaturgo não se destinassem prioritariamente à circulação em folhetos – mas à representação na corte e em locais públicos, onde uma população mais diversificada poderia assistir a essa produção –, a verdade é que sob essa forma circularam abundantemente, reproduzidas com extremada fidelidade ou modificadas ao longo de várias edições, mesmo após a publicação da *Compilação de todas as obras de Gil Vicente*, em 1562.

O cordel, portanto, constituiu-se em um meio importantíssimo para a divulgação da obra vicentina, que, por ser produzida exclusivamente para encenações (principalmente no paço), conserva-se na forma manuscrita. A propósito, como informa Rodrigo Rodrigues Malheiros, todo o teatro de comédia popular dos séculos XVII e XVIII dependeu bastante do cordel para sobreviver às novas tendências dos setecentos e inícios dos oitocentos (Cf. MALHEIROS, 2010, p. 22).

De toda forma, a despeito de os folhetos terem sido um veículo de difusão das obras de Gil Vicente, é importante destacar que ele nunca foi considerado um autor de cordel. Diferentemente dele, no entanto, outros autores ligados à chamada “escola vicentina”², não apenas produziram cordéis, como foram responsáveis pela fixação do gênero em terras lusitanas:

É com os autores da chamada “escola vicentina”, em que surgem nomes como Afonso Álvares, António Ribeiro Chiado e Baltasar Dias, para citarmos apenas alguns dos mais representativos epígonos de Gil Vicente, que a literatura de cordel portuguesa se estrutura como área editorial complexa e culturalmente difusa. (NOGUEIRA, 2005, p. 1).

No entanto, como é mostrado neste estudo, mesmo não tendo produzido cordéis, Gil Vicente foi fundamental para a consolidação de uma tradição popular que até hoje serve de base para o cordel nordestino. Ariano Suassuna, por exemplo, deixa muito clara a influência que recebeu do autor de *O Auto da Barca do Inferno*:

² É necessário lembrar que a escola vicentina não se constituiu obrigatoriamente por seguidores de Gil Vicente. Como destaca Débora Cristina Dacanal (2011, p. 27), muitos dos autores identificados com essa escola produziram obras que se diferenciavam das vicentinas, somente vindo a serem considerados partícipes dessa escola por terem recebido as mesmas influências de Gil Vicente.

IRLEY: Professor, como eu estou estudando o conjunto da sua obra teatral, estou tentando analisar os elementos comuns que o senhor tem com Gil Vicente, por exemplo: eu pego o *Auto da Compadecida* e coloco ao lado do *Auto das três barcas* vicentinas, eu tenho a curiosidade de saber se o senhor conhece bem o *Auto das barcas*?

A. SUASSUNA: Profundamente, tenho uma grande influência dele. (IZAWA, 2010-b, p. 8-9)

Para melhor equacionar as questões que aqui são levantadas, servimo-nos como método de análise da Teoria da Residualidade, a qual foi desenvolvida pelo professor, pesquisador e escritor Francisco Roberto da Silveira Pontes, e que tem como fundamento a ideia de que não há nada novo nas culturas, uma vez que todas elas contêm resíduos de outras anteriores, ou seja, “na cultura e na literatura nada é original. Tudo é residual” (PONTES, s.d., p. 1).

Portanto, a Teoria da Residualidade Literária e Cultural busca apontar e explicar as remanescências da mentalidade de um determinado agrupamento social de um período de tempo específico em outro tempo diverso, tendo como base principal a Literatura. Nesse contexto, o resíduo constitui um dos termos-chave da Teoria, o qual deve ser entendido nos termos com que Raymond Williams o descreve:

Por “residual” quero dizer alguma coisa diferente do “arcaico”, embora na prática seja difícil distingui-los. Qualquer cultura inclui elementos disponíveis do seu passado, mas seu lugar no processo cultural contemporâneo é profundamente variável. (...). O residual, por definição, foi efetivamente formado no passado, mas ainda está vivo no processo cultural, não só como um elemento do passado, mas como um elemento ativo do presente. (WILLIAMS, 1979, p. 125)

Assim, com base na Teoria da Residualidade, desenvolve-se esta pesquisa, a qual se estrutura em três seções. Na primeira, o foco são as personagens vicentinas, ou, mais especificamente, a forma como essas personas ganham novos contornos na cordelística nordestina. Na segunda seção, mostra-se como alguns expedientes de construção narrativa trabalhados por Gil Vicente foram igualmente explorados pelos cordelistas do Nordeste brasileiro. Por fim, mas não menos importante, mostra-se como não apenas a mentalidade vicentina se perpetua no cordel nordestino, mas como esta serve como elemento que torna possível a subsistência tanto das personagens como dos elementos narrativos no cordel brasileiro, principalmente o que é desenvolvido no Nordeste.

1 Personas Vicentinas no Cordel

Em uma entrevista concedida a Irley Machado em 17 de julho de 1999, Ariano Suassuna assim se pronunciou a respeito de sua condição como autor popular:

Eu não sou por circunstâncias de nascimento, de formação, de educação. Eu não sou uma pessoa que pertença ao povo. Agora, o que tem comigo, e que eu tenho respeito e estima por esta arte feita pelo povo. Eu gosto muito da literatura de cordel. Gosto mesmo, algumas são obras primas literárias. (...). Eu não me considero um autor popular. Acho que o caso de Lope de Vega e Gil Vicente – não estou me colocando na mesma altura deles – questão de linhagem – acho que é a mesma coisa. Eles se baseavam em histórias populares. (IZAWA, 2010-b, p. 12-13)

Destarte, tal como Ariano Suassuna, Gil Vicente não foi propriamente um autor popular. Apesar de serem exíguos os dados sobre a biografia do autor, parece ser consenso que Gil Vicente recebeu uma formação esmerada e, a julgar pelo livre trânsito na corte, provavelmente não descendia das camadas populares. Amigo da realeza, se colocou a serviço desta. Isso significava, entre outras coisas, utilizar suas peças com o fim de espicaçar adversários da corte, incluindo-se aí os membros do clero e da nobreza que se desregravam.

Levando-se em conta tanto a formação quanto os interesses que Gil Vicente atendia, caberia então perguntar sobre o motivo pelo qual costuma ser caracterizado como popular o teatro que ele criou. Iraildes Dantas de Miranda responde essa questão a partir de uma análise de uma das obras mais célebres do dramaturgo: *O Auto da Barca do Inferno*. No mesmo artigo, a autora detalha esse argumento, mostrando que, para além da combinação de elementos de origem erudita e popular, o teatro vicentino se afirma como popular a partir da adoção de uma ideologia religiosa que enxerga o mundo dividido entre o bem e o mal:

Por outro lado, o tratamento de cada episódio, no *Auto da Barca do Inferno*, pondo em cena um personagem após outro, procede de raiz popular. Esse material de variada procedência só faz confirmar que o texto de Gil Vicente é carnavalizado, pois reúne em si a herança da mitologia clássica e da literatura bíblica, incorporando ainda o folclore peninsular. Assim, o texto mantém um diálogo com a literatura popular e culta, e segue a mesma ideologia do teatro popular da Idade Média, que se traduz através da eterna luta entre o bem e o mal, perpassada de um tom moralizante. (MIRANDA, 2002, p. 60)

É exatamente com vistas a atender essa ideologia religiosa que Gil Vicente cria personagens tão bem marcados no que diz respeito a essa visão maniqueísta. Dito de outro modo, “O maniqueísmo é o suporte de uma alegoria-didática que utiliza o símbolo para a configuração das personagens, que se definem na superfície por qualidades morais antagônicas: bons X maus, explorados X exploradores, honestos X corruptos, etc.” (FERREIRA, 2000, p. 308). E, semelhantemente ao teatro vicentino, a literatura de cordel é também marcada por um tom

moralizante. Como obra exemplar, à maneira da fábula, do apólogo, da parábola, o cordel tende a premiar os bons e punir os maus, como explica a pesquisadora Márcia Abreu:

As histórias veiculadas nos folhetos de cordel têm, em geral, caráter exemplar: apresentam um mundo organizado em que pessoas boas e más medem forças, para chegar a um desfecho em que, invariavelmente, prevalece a justiça: recompensam-se os esforços dos que agem corretamente; condenam-se os malfetores ao sofrimento, à morte, ao abandono, à miséria. A narrativa, com seu caráter moral, pode ser proposta como um modelo de conduta. (ABREU, 2004, p. 216)

Corroborando com esse pensamento, Maria Gislene Carvalho Fonseca acentua que “Nos folhetos encontramos a exaltação da virtude, da bravura e a valorização da honra. (...) Há muita valorização da honra, da moral e dos bons costumes. Em contraposição a esse “bem” exaltado pela honra, pela bravura e pelas tradições existe o mal, derrotado pelo castigo do pecado e pela punição do vício.” (FONSECA, 2011, p. 22)

Na visão dos cordelistas, principalmente aqueles que produziram até a metade do século passado, o mundo se acha dividido entre as forças do bem e do mal. Dessa forma, observa-se ao final das narrativas populares a premiação dos que seguem as virtudes cristãs, ao passo que os maus são castigados. A punição dos maus, várias vezes, decorre de ações de indivíduos contra os valores da igreja católica, sendo exemplo *História de um homem que virou porco e serpente* (1978), de Benedito Augusto de Souza, do qual são os versos a seguir:

Era um rapaz muito ruim,/ De Jesus, perdeu a fé./ Só fazia o que não prestava,/ Dava coice e pontapés/ Em casa na sua mãe/ Quando vinha dos cabarés.
(...)
Ele chegou de uma dança,/ Chegou assombrado, sem fala./ A mãe foi acudi-lo./ Ele deu um murro na cara./ Ela disse: – Tu vai virar/ Um porco capivara.
(SOUZA, 1978, p. 3)

Estreitamente ligado com essa visão que percebe o mundo dividido entre o bem e o mal, os cordelistas tendem a dispensar tratamento diferenciado em relação às classes sociais: ao passo que há uma simpatia pelos pobres, costumam os ricos a serem vistos como antagonistas. De um lado, o camponês sofrido, o empregado explorado, o mendigo desassistido; do outro, o patrão explorador, o fazendeiro truculento, o político corrupto. É nessa perspectiva que Martine Kunz observa a condição do cordel como uma espécie de *revanche poética*:

Não se trata aqui de pensar na ideologia, explícita ou não, veiculada por essa produção literária. Parece-nos impossível conceber a literatura de cordel como

um todo monolítico e catalogá-la como conservadora, alienada ou revolucionária. Multifacetada, é sua diversidade que seduz, muito mais que sua elaboração em sistema coerente e homogêneo. (...). Mas, ainda que exprima de modo espontâneo uma crítica social sem palavras de ordem que coalizem, o poeta oferece ao seu público, através de seus versos, uma forma de revanche poética. (KUNZ, 2001, p. 60-61).

Gil Vicente, como destaca Tania Dolores Pires Cardoso (2014, p. 64), “não fazia distinção entre classes sociais, colocando em cena os erros e vaidades de ricos e pobres, nobres e plebeus”. A despeito disso, em peças como *O Auto da Barca do Inferno*, o dramaturgo mostra-se mais crítico para com as classes mais abastadas, de quem, à época, se esperava vir o exemplo de moralidade. Em função disso é que, na referida peça, a maioria dos que são condenados pertencem às classes mais abastadas: o fidalgo, o juiz corregedor, etc. O poder eclesiástico, ademais, é representado pelo padre namorado.

Semelhantemente, se tomarmos como exemplo *O auto da compadecida*, peça de Ariano Suassuna baseada em quatro cordéis³, vê-se a condenação dos patrões (que davam carne passada na manteiga e fome para o empregado João Grilo) e do bispo. Além disso, o fazendeiro mandão Antônio Morais vem a ser logrado por João Grilo.

O amarelinho João Grilo, a propósito, encarna o típico protagonista dos folhetos de cordel: pobre, raquítico e analfabeto, dribla o poderio de seus opositores através da astúcia, seguindo a trilha do Lazarillo de Thormes do século de ouro espanhol e de tantos outros pícaros. Sua ascendência, no entanto, é ainda mais antiga, como destaca Irene Kondo Izawa (2010-a), ao identificar o amarelinho do cordel como uma atualização do parvo vicentino.

Há, de fato, vários pontos de contato entre as duas figuras aludidas. Os dois, por exemplo, não hesitam em enfrentar o Diabo, maior de todos os vilões do cordel: De um lado, o parvo Joane, em *O Auto da Barca do Inferno*, refere-se ao demônio como cornudo, beijudo, entrecosto de carrapato, filho da grande aleivosa, neto de cagarrinhosa, furta cebolas, excomungado nas igrejas, perna de cigarra velha, caganita de coelha, pelourinho da Pampulha, etc. Não menos impiedosa é a língua de João Grilo, que, na peça de Suassuna, descreve o Diabo como catimbozeiro, filho de chocadeira, cão e alguém pior do que carne de cobra.

Outro ponto de contato diz respeito ao uso, pelas duas personagens, de um latim macarrônico, clara sátira às prédicas eclesiásticas. Nesse pormenor, João Grilo zomba das palavras usadas quando do enterro do cachorro da mulher do padeiro. Nisso, João Grilo imita outra vez

³ Os quatro cordéis que serviram de base para a peça *O Auto da Compadecida*, como destaca Laudicéia Gildo (2004, p. 411), foram *O Dinheiro* (de Leandro Gomes de Barros), *História do Cavalo que defecava Dinheiro* (também de Leandro), *O Castigo da Soberba* (de Anselmo Vieira de Souza) e *A Peleja da Alma* (de Silvino Pirauá de Lima). A esses, acrescentamos *As Proezas de João Grilo* (de João Ferreira de Lima)

Joane, que assim se pronuncia numa caçoada ao juridiquês usado pelo corregedor para impressionar o Diabo:

PARVO — Hou, homens dos breviairos, *rapinastis coelhorum et pernīs perdigotorum* e mijais nos campanairos!

CORREGEDOR — Oh! não nos sejas contrários, pois nom temos outra ponte!

PARVO — *Belequinis ubi sunt? Ego latinus macairos*. (VICENTE, s.d., p. 14)

Por fim, mas não menos importante, tanto Joane quanto João Grilo terminam por se livrarem da condenação: enquanto o primeiro embarca na barca da Glória, o segundo termina por receber uma segunda chance, mercê da intervenção da Compadecida.

Essa atitude da Virgem, a propósito, é semelhante a que vemos no cordel *História de um rico avarento*, de João Martins de Athayde. Nessa narrativa, a alma do filho de um sovina, que só veio a ter o herdeiro por ajuda de Satanás, vem a ser condenado por Jesus. Maria, entretanto, procura absolver o condenado. Sem ter como rejeitar os argumentos da Mãe, Jesus, tal como se vê em *O auto da Compadecida*, termina concedendo o que a Virgem lhe pede, deixando o Diabo furioso:

– Miguel, como já viste,/ Leva-me esta embaixada./ Vai dizer a Lucifér:/ Ele aqui não tem mais nada./ A alma que era dele,/ Da Virgem foi amparada.

Disse Lucifér zangado:/ – Vagabunda, perna torta./ Aquela sujeita afoita/ Em breve vejo ela morta/ Porque tem o mau costume:/ Com tudo ela se importa.

– Maldito, rebelde, imundo,/ Ainda queres falar?/ Retira-te pro inferno,/ Em chama, vai te queimar,/ Só minhas ordens se cumprem,/ Se Jesus Cristo mandar. Lucifér saiu danado/ Tocando em sua corneta/ Bateram palma a senzala/ Tudo fazendo careta./ S. Miguel saiu sorrindo,/ Figa te dou, cara preta. (ATHAYDE, *on-line*, p. 16)

Como se observa no último trecho citado, há uma clara interseção entre a fala do Diabo da peça de Suassuna e do cordel de Athayde no que diz respeito à ênfase de um discurso misógino: no cordel, “Com tudo ela se importa”; na peça, “Mulher em tudo se mete”. Para além disso, cabe aqui destacar que tanto o cordel quanto a peça retomam algo bem evidenciado no teatro vicentino: a devoção à figura de Maria, mãe de Jesus.

Como se sabe, o culto mariano era ausente na Igreja Primitiva. Na Bíblia, aliás, Maria tem papel subalterno, a despeito dos conhecidos trechos que deram origem à oração da Ave Maria, que passou a ser repetida nos mosteiros por volta do ano 1000, e que se tornaria universal a partir dos sec. XIII: a saudação que lhe dirigiu o anjo Gabriel, presente em Lucas 1, 28 (“Alegra-te, cheia de graça, o Senhor está contigo!”) e a saudação que recebe da parte de Isabel registrada em Lucas, 1, 42 (“Bendita és tu entre as mulheres, e bendito é o fruto de teu ventre!”). Nesse contexto, somente

a partir do século VI se registram as primeiras celebrações de festas marianas, embora ainda no século anterior, por ocasião do Concílio Geral de Éfeso, a Igreja Católica tenha dado “os primeiros passos para o estabelecimento do dogma de Maria como ‘Mãe de Deus’” (ROCHA, *on-line*). Sobre essa questão, Johan Huizinga explica que

A vida da cristandade medieval é, em todos os aspectos, permeada de imagens religiosas. Não há coisa ou ação em que não se procure estabelecer constantemente uma relação com Cristo e com a fé. (...) Nas Igrejas, ocorre uma multiplicação do número de práticas, conceitos e observâncias que, sem levar em conta a qualidade das ideias que os motivam, atemorizava os teólogos sérios. (...) Havia uma tendência a consagrar um ofício especial a cada um dos pontos de veneração da Mãe de Deus. Havia missas especiais posteriormente suprimidas pela Igreja, de devoção à Maria, das suas setes dores, do conjunto de festas marianas (...). Além disso, há ordens religiosas demais (...) e isso acaba levando a uma diversidade de costumes. (HUIZINGA, 2015, p. 250-251)

Francis Edward Peters (2008, p. 232-234) mostra como a presença cada vez mais crescente da figura de Maria nas celebrações litúrgicas e o aumento de dias festivos a ela consagrados se deram por imposição popular. Bernard Bickers e Derek Holmes explicam que isso deveu-se ao fato de que o povo se identificava grandemente com a figura humana da mãe de Jesus:

A distância entre Deus e o seu povo e até Cristo, que era mediano entre o Pai e este povo, parecia fora do alcance da maioria. Em consequência, criou-se o hábito de procurar ajuda para se dirigirem a Deus e a primeira pessoa a quem apelavam era Maria. Ela era vista como a que mais provavelmente poderia desviar a ira e o juízo de Deus e a devoção que lhe era prestada, que tivera sempre um papel importante na Igreja do Oriente, desenvolvia-se agora no Ocidente. (BICKERS; HOLMES, 2006, p. 149)

Esse “horror das distâncias”, para lembrar a expressão com que Sérgio Buarque de Holanda descreve a religiosidade do brasileiro (Cf. HOLANDA, 1996, p. 149), é confirmada em *O auto da compadecida* através das seguintes palavras de João Grilo:

JOÃO GRILO (para Manuel). Olhe a besteira deles: Deus aqui e eles gritando por Deus!
MANUEL. E por quem eles iriam gritar?
JOÃO GRILO Por alguém que está mais perto de nós, por gente que é gente mesmo.
MANUEL. E eu não sou gente, João? Sou homem, judeu, nascido em Belém, criado em Nazaré, fui ajudante de carpinteiro... Tudo isso vale alguma coisa.
JOÃO GRILO O senhor quer saber de uma coisa? Eu vou lhe ser franco: o senhor é gente, mas não muito não. É gente e ao mesmo tempo é Deus, é uma misturada muito grande. Meu negócio é com outro. (SUASSUNA, 2002, p. 164-165)

À época de Gil Vicente, portanto, o culto mariano era uma prática já fixada no interior dos templos e no cotidiano das pessoas. Por essa razão, observa a presença da Virgem em várias peças do autor, como é o caso de *Auto dos Reis Magos*, *Auto da Fé* e *Auto dos quatro tempos*.

Como ocorre em Gil Vicente, a Virgem de Nazaré, também chamada de Mãe de Deus e Nossa Senhora, é certamente uma das figuras mais recorrentes na literatura de cordel. Não faltam, é claro, os folhetos que descrevem punições a pessoas que ousaram atacar imagens da Virgem, sendo exemplo *O homem que atirou na imagem de N. Senhora e foi castigado* (Rodolfo Coelho Cavalcante, 1970). Para além dos títulos, o culto mariano se evidencia nos cordéis através de constantes orações que personagens das narrativas populares fazem à Virgem, como se vê no seguinte trecho de *Carlito e Marilene* (1958), de Gérson Araújo Onofre Lucena:

Dizia ela chorando:/ Oh! Mamãe Imaculada,/ Tenha dó da vossa filha/ Que, além de amarrada,/ Vai morrer triste, bem triste,/ Pela fera devorada.
Oh! Virgem Mãe de Jesus,/ Sede minha protetora./ Tenha dó da vossa filha,/ Uma infeliz sofredora./ Livrai-me da presa dessa/ Pantera devoradora.
Nossa Senhora das Dores,/ Santa Ana e Santa Jacinta/ E Cícero Romão Batista,/ Padrinho Cícero não consinta/ Que eu morra devorada/ Por essa fera faminta.
(LUCENA, *on-line*, p. 20-21)

A salvação, claro, acaba sendo alcançada pela heroína:

Quando a onça deu a tapa,/ Disse Marilene: – Eu morro/ Na presa dessa malvada/
Sem auxílio e sem socorro./ Antes dela ser sangrada,/ Apareceu um cachorro.
Era um cachorro rajado/ Do tamanho duma pantera./ Botou na onça fervendo/
Porque o cachorro era/ Do herói Cazuza Sátiro,/ Grande matador de fera.
Atracou-se com a onça,/ Desceram de serra abaixo/ Na maior luta do mundo/ Em busca de um riacho,/ Que Marilena ficou/ Dizendo: – O cachorro é macho.
(LUCENA, *on-line*, p. 24)

Sintomático da devoção dos cordelistas à figura de Nossa Senhora é a estrofe a seguir do folheto *O fim do mundo está próximo*, editada por José Costa Leite:

Vamos pedir proteção/ A Deus e Nossa Senhora./ O fim do mundo está próximo,/ Já vem perto e não demora./ Todos rezem a oração/ Do Padre Cícero Romão/ Que está chegando a hora. (LEITE, *on-line*, p. 9)

Como se observa, o poeta não exclui Maria da tríade à qual se deve recorrer nos momentos mais difíceis. Nesse pormenor, importa destacar que o patriarca do Juazeiro foi um ardoroso devoto de Maria, frequentemente instigando os romeiros a venerá-la. Maria, assim, nunca foi esquecida pelos poetas-romeiros do Juazeiro e demais regiões. Com isso, a Mãe de Jesus se torna

tão presente nos folhetos como o adversário desta, o Diabo, o qual aparece menos “sério” de como é representado nas peças de Gil Vicente, a ponto mesmo de ter se desenvolvido todo um ciclo em torno do “demônio logrado” (Cf. DIÉGUES JR., 1973).

2 Expedientes Narrativos Vicentinos no Cordel

Para além de personagens feitos à imagem e semelhança das figuras cervantinas, o cordel também retoma (e atualiza) vários expedientes de construção narrativa empregados por Gil Vicente. Nessa seção, veremos alguns desses elementos de construção narrativa.

2.1 A Hipérbole

A hipérbole, como define Carla Escarduca (*on-line*), é a figura de pensamento que consiste “na amplificação crescente, quer por excesso quer por defeito, de um determinado objecto, sentimento ou ideia, de forma a provocar no indivíduo estranheza para além da realidade credível”.

Entre os efeitos produzidos pela hipérbole que a pesquisadora cita, cabe destacar, o que mais se ajusta à obra cervantina é a ironia, o qual “resulta, frequentemente, num processo de deformação caricatural, produtora do cómico” (ESCARDUCA, *on-line*).

O uso da hipérbole por Gil Vicente, além do efeito caricatural, pode ser também explicado a partir de uma preocupação por parte do autor de se fazer entender pelos vários públicos: tratando de assuntos às vezes complexos, abstratos, o autor sentia a necessidade oferecer uma imagem mais “concreta”, principalmente quando seu público não era constituído pela nobreza. Assim, algumas peças reclamavam um trabalho de linguagem para melhor ser compreendido, como mostra Flávia Maria Schlee Eycler a respeito da peça *A Frágua do Amor*:

Na *Frágua do Amor* ficam claros os jogos de equivalência entre os vários planos de um mundo que se oferece para ser decifrado e moldado. A aproximação de Castelo-Castilla-Catarina revela valores essenciais que valorizam a Fama portuguesa no jogo do tempo. Com a ajuda dos deuses pagãos esse destino realiza-se ao mesmo tempo em que pode ser forjado de novas maneiras. (...). Por outro lado, corporificam-se os atributos do Amor através de uma relação significativa com os sentidos. O ver, o ouvir e o falar do código cortês, apontados anteriormente, são agora transferidos para um novo plano, associados aos mitos da Antiguidade. Era na relação entre passado e presente que a opacidade da linguagem se revelava. Esse desacordo criava então sentimentos novos, pois não havia mais a garantia da transcendência divina e a rigidez hierárquica medieval. Juntamente com o enraizamento do homem no mundo, surgia o contraste entre o homem e a dimensão de um Deus cósmico em sua imanência. (EYLER, 2016, p. 148)

Levando-se em conta que a hipérbole “apodera-se de um traço particular de uma ideia, pessoa ou instituição, cuja proporção passa a exagerar” (ALENCAR JÚNIOR, 2002, p. 81), pode-se afirmar que em *O Auto da Barca do inferno*, semelhantemente, é hiperbólico o uso das ferramentas de ofício das almas que chegam às barcas: como forma de melhor evidenciar os desvios morais das personagens, estas devem se mostrar com os instrumentos de seus desregramentos: a cauda do fidalgo (representando a soberba), as formas do sapateiro (mostrando suas burlas para com os fregueses), os objetos amorosos da alcoviteira, a bolsa do onzeneiro, etc.

Do teatro cervantino, o cordel herdou, ajustando às condicionantes geográficas e culturais do Nordeste, afinal,

O folheto estabelece uma via de transição entre uma realidade dura, muitas vezes dramática, e um mundo imaginário que lhe fornece as chaves de compreensão do real. Essa passagem servirá tanto para ligar o cotidiano ao sonho quanto para inserir a história maravilhosa na vida de todos os dias. (SANTOS, 2006, p. 73).

Como no teatro de Gil Vicente, o cordel, principalmente nos “textos que se destinam prioritariamente a comover o leitor, a hipérbole é o procedimento estilístico mais usado” (NOGUEIRA, 2012, p. 211).

Os exemplos de hipérbole no cordel vão desde o exagero dos traços das personagens, beirando a caricatura e até o grotesco, quanto de suas ações. Nessa perspectiva, títulos como *Um homem que casou com uma mula* (Téo Azevedo, 1981) e *A moça que bateu na mãe e virou cavalo* (Rodolfo Coelho Cavalcante, 1973) são tão frequentes quanto as notícias de crimes inomináveis. Dessa forma, o poeta mantém a atração dos seus leitores, ao mesmo tempo em que põe como mais clareza a estes os males (e personas) que os oprimem.

2.2 Fixação no Aqui-e-Agora

O desejo de influir no seu meio social, levou Gil Vicente a nunca se afastar do chão mais duro de sua realidade. Assim, mesmo quando situava suas narrativas em um palco aparentemente distante (seja geograficamente, seja pelo deslocamento para o além-mundo), o autor não abandona as referências terrenas mesmo em duas obras de devoção. Desse modo, a partir da opção por um teatro alegórico, em que o concreto explica o abstrato, e que o físico é espelho para o metafísico, Gil Vicente faz com que as leis naturais se estendam ao mundo do *post mortem*, permitindo aos seus espectadores perceberem o alcance de suas denúncias.

Mostrando-se fiéis discípulos do grande mestre, os poetas populares nordestinos nunca perderam de vista seu entorno social. Nesse processo,

À realidade opressora do " aqui e agora" denunciada nos folhetos, o poeta opõe um tipo de combate dado no modo imaginário e cujas armas são a utopia, o mito, a lenda, o milagre... Pela exploração do imaginário e da memória coletivos, ele procura, através da escrita, a livre circulação do ser dentro de si mesmo, fora de si e além da morte. Do mecanismo compensatório à afirmação da força reivindicativa, entre a miséria efetiva, vivida, e o poder de intervenção irreal, ergue-se o poeta e sua palavra. As reimpressões sucessivas de alguns clássicos da literatura de cordel testemunham o sucesso dessa fonte de inspiração: *Viagem a São Saruê*, de Manoel Camilo dos Santos, *A Chegada de Lampião no Inferno* de José Pacheco, ou o *Romance do Pavão Misterioso*, de José Camelo de Melo Resende. (KUNZ, 2001, p. 62).

Ilustrando esses argumentos, a autora citada mostra, por exemplo, que tanto o Inferno quanto o Diabo representados pelo poeta José Pacheco da Rocha no cordel *A Chegada de Lampião no Inferno* nada tem do ambiente retratado na Bíblia. São antes representações simbólicas do mundo de opressões a que se acham submetidos os sertanejos. Dessa forma, o Diabo é mais um burocrata ou um fazendeiro do que propriamente o ente semeador do mal e desvirtuador das almas humanas.

Analisando essa questão de outra perspectiva, Idelette Muzart-Fonseca dos Santos argumenta que “O folheto estabelece uma via de transição entre uma realidade dura, muitas vezes dramática, e um mundo imaginário que lhe fornece as chaves da compreensão do real. Essa passagem servirá tanto para ligar o cotidiano ao sonho quanto para inserir a história maravilhosa na vida de todos os dias.”

Dessa forma, o poeta popular é, sobretudo, um porta-voz dos anseios e das queixas de seus leitores desvalidos, o que não exclui a possibilidade de também pode vir a funcionar como um semeador de utopias, de que é exemplo o folheto *Viagem ao país de São Saruê*, de Manoel Camilo dos Santos.

2.3 O Humor como Instrumento Crítico

Vários autores, entre as quais Zenóbia Collares Moreira (2005), já destacaram o lema que orientou boa parte da produção vicentina: *Ridendo castigat mores*, ou seja, “rindo, castiga(m-se) os costumes”. Destarte, a máxima de Molière serviu como meio eficiente de Gil Vicente criticar a sociedade do seu tempo. Nessa linha de entendimento, declara Ana Carolina Paiva:

O humor não é gratuito no teatro popular, que sempre ele se apresenta embutido numa ideia crítica. Essa ideia desperta uma espécie de riso satírico, que debocha de tudo e de todos, onde nem mesmo o ator, o representante do discurso crítico,

está imune ao riso satírico do teatro popular (PAIVA, 2012, p. 13. Grifos da autora)

Analisando a forma como Gil Vicente trabalha o humor em *O Auto da Barca do Inferno* como forma de tornar mais evidenciada a crítica social, Iraildes Dantas de Miranda ressalta que “Gil Vicente revela uma tomada de consciência em relação à sociedade de seu tempo, também numa atitude sem subterfúgios nem dissimulações. Ele não ataca a Igreja, mas os que a representam. Advoga a necessidade de uma reforma profunda do que a morigeração dos costumes” (MIRANDA, 2002, p. 66). Então, percebendo o caráter carnavalesco da referida peça, argumenta então que

O Auto [da Barca do Inferno] possui um tom de moralidade em decorrência da própria temática religiosa. Porém essa moralidade chega até nós num clima de riso, um riso carnavalesco que é um convite à reflexão. Ridendo castigat mores. E é também o riso que dilui a crítica que fica suavizada pelo humor que a peça produz. O teatrólogo português condena o ambiente em que vive, mas abranda seu ataque em virtude de domesticar os personagens pela caricatura e de utilizar elementos cômicos que provocam excesso de hilaridade. Ao proceder a invasão carnavalesca, o artista sublinha, pelo grotesco, as situações indesejáveis e discutíveis, que poderiam ser. (MIRANDA, 2002, p. 66)

Analisando outra obra vicentina, o *Auto de Mofina Mendes*, Rodrigo Rodrigues Malheiros demonstra como a referida peça promove uma ruptura, através da paródia e do vocabulário despojado de formalidades, no âmbito do auto pastoril e natalino:

O riso dá-se no episódio pela brusca mudança temática promovida pela aparição de Mofina Mendes. Se antes a personagem central, a Virgem Maria, representava a pureza, humildade, fé e prudência, agora temos, na figura de Mofina Mendes, a desconstrução dos valores promovidos pelo auto sacramental antes representado. A partir desse momento, pode-se dizer que se constrói, no interior do auto, um discurso parodístico. (MALHEIROS, 2010, p. 47)

Embora no cordel sejam variados os objetivos que os poetas buscam alcançar através do riso, levando-se em conta que o cordel de gracejo é múltiplo, não se exclui na literatura de folhetos também o uso do humor como forma de aguda crítica social. Exemplificam isso os seguintes títulos: *Olha aí “aquilo” roxo* (crítica de Abraão Batista a Collor de Mello), *Viagem à Baixa da Égua* (de Manoel Monteiro e Arievaldo Viana) e *Campanha Eleitoral* (de Maviael Melo). Nesse processo, o *ridendo castigat mores* presente no teatro vicentino vem a ser atualizado no cordel nordestino, que também utiliza o humor como aguda ferramenta de crítica social.

3 Resíduos no Cordel da Visão de Mundo Cervantina

Vários autores já acentuaram o caráter didático do teatro vicentino. Essa condição da obra do dramaturgo português advém de um desejo do autor de intervir em seu meio social, principalmente no sentido de tentar resgatar um sistema de valores e um *modus vivendi* que ruía com o advento do Humanismo. Nessa perspectiva, não exagera Maria Aparecida Ribeiro (1984) ao identificar em Gil Vicente uma certa “nostalgia da ordem”.

Há em Gil Vicente, que produziu na fronteira entre o mundo medieval e o renascentista, uma sensação de degeneração do mundo, mais exatamente, aquele em que ele se formou como escritor. Daí que, “acreditando no poder de moralização do teatro para conseguir atingir as pessoas, Gil Vicente utilizou-se de cenas que mostravam fatos e situações que revelavam a degradação dos costumes e a imoralidade dos frades, no intuito de que a sociedade pudesse se ver como num espelho e pudesse corrigir o seu erro.” (NASCIMENTO, 2012, p. 75-76).

A literatura de cordel, herdeira da mesma tradição que serviu de esteio para a floração do teatro vicentino, conservou essa mesma visão nostálgica de um passado áureo que se dissolve ante um suposto crescimento da depravação dos homens. Assim é que praticamente todos os modismos foram alvo da crítica severa dos poetas populares. Exemplo é o cordel *A marcha dos cabeludos e os usos de hoje em dia*, de Expedito Sebastião da Silva, que se inicia com a definição clara do público que o poeta visa repreender: a juventude.

Leitor amigo, cuidado,/ O mundo está em balanço./ Repare bem que o uso/ Se eleva sem descanso,/ E a mocidade errada,/ Em marcha desenfreada,/ Dando o grito de avanço.

Pois o uso geralmente/ Atacou de ponta a ponta,/ Espalhando tantas formas/ Que ninguém sabe da conta./ Seja lá ele qual for,/ Cairá logo em sabor/ Dessa mocidade tonta.

Quase todo jovem hoje/ Não tem o senso perfeito./ Quando aparece um uso/ Quer seguir do mesmo jeito/ Porque não se incomoda/ Que aquele uso ou moda/ Desprestígie seu conceito. (SILVA, *on-line*, p. 1)

A partir dessa premissa, o poeta passa a descrever mais objetivamente a causa do seu desconforto: o novo uso de cabelos grandes por parte dos rapazes:

Antigamente as mulheres/ Os seus cabelos zelavam/ E, com a maior cautela,/ Perfumados os conservavam,/ E faziam satisfeitas/ Madeixas longas bem feitas/ Que muito lhes enfeitavam.

Mas hoje está diferente;/ Os sistemas estão trocados:/ As mulheres estão usando/ Os seus cabelos cortados./ Vejam esses dismantelos:/ Agora os longos cabelos/ Pelos moços são usados. (SILVA, *on-line*, p. 2)

Destarte, o uso do biquíni, do *topless*, o divórcio, o *rock and roll*, entre tantos outros novos costumes, não passaram incólumes pela crítica dos poetas populares. Nesse contexto, observa-se um componente de moralidade no cordel semelhante ao que se vê no teatro vicentino, tendo em vista que

A moralidade em Gil Vicente é elaborada a partir de abstrações e trata do eterno conflito entre o Bem e o Mal. O mundo é visto de forma carnavalesca, isto é, ambivalente, destruidor, renovador. Assim como a ordem hierárquica é quebrada, assinalando que diante da justiça divina os títulos e as honrarias da vida material nada valem. (GILDO, 2004, p. 414)

No cordel, a vertente de crítica aos costumes, tal como se via à época do teatro vicentino, tiveram como base argumentos de ordem religiosa. Nesse pormenor, cabe lembrar aqui o folheto *O homem que falou com o Diabo em Juazeiro*, de João de Cristo Rei, no qual o autor atribui ao senhor das trevas a responsabilidade por todo modismo, como se vê na seguinte afirmação que Satanás faz a um homem:

Disse-me uma voz estranha:/ – Declaro por minha vez:/ Sou Luço, rei do inferno./
Vim dizer para você/ Que sou chefe do carimbo/ Seiscentos sessenta e seis.
“Revoltei-me com Jesus/ E o seu Catolicismo./ Sou eu o dono da moda/ E também
do Comunismo./ Sou o chefe da Reforma/ E pai do Espiritismo.” (CRISTO REI,
on-line, p. 3)

No Cariri cearense, berço do cordel cearense, o papel que a Igreja Católica desempenhou como fomentadora da mentalidade dos poetas populares pode ser facilmente explicada pela influência que a figura do padre Cícero (1844-1934) exerceu sobre os autores de cordel (Cf. NOGUEIRA, 2013). Todavia, a estrofe a seguir, extraída da obra de João Sant’Anna de Maria, poeta pioneiro cuja produção cordelística se deu décadas antes de Leandro Gomes de Barros (Cf. VIANA; LIMA, 2017) e que produziu longe da influência do “Padim”, mostra como uma mentalidade religiosa de fundo medieval remanesceu no cordel brasileiro:

No ano setenta e sete,/ Deus do céu Onipotente,/ Estando do povo agravado/ Pelas
culpas tão somente,/ Deu uma terrível seca/ Para castigar os viventes. (MARIA,
2017, p. 70)

Também:

Deus é quem sabe de tudo,/ O homem em nada imagina./ Quando ninguém
esperava,/ Pelas culpas, esta ruína,/ Foi quando Deus das alturas/ Baixou sua
disciplina. (MARIA, 2017, p. 71)

Como se observa nos trechos citados, o poeta identifica a origem das secas em uma suposta intervenção punitiva por parte de Deus contra os pecados humanos, numa linha de pensamento que em nada deixa a dever às explicações que os profetas medievais davam ao aparecimento das grandes epidemias e outras fatalidades naturais. Em função disso, tal como um profeta medieval reencarnado, Santaninha se mostra como um porta-voz de Deus, exortando o povo a se arrepender. Assume, assim, a postura de tantos profetas sertanejos do período, de que é exemplo Antônio Conselheiro (1830-1897):

Alerta, povo, te lembra./ Acorda, não durmas mais./ Pede a Deus misericórdia./
Que as culpas são por demais./ Olha que o Deus dos viventes/ Quer castigar os
mortais.
Deus disse ao Evangelista./ A sua voz não se aterra./ Que havia no fim do século/
[De] Vexar os homens na terra./ Que havia de castigá-los/ Com peste, com fome
e guerra.
A peste está entre nós./ A fome nos assolando./ A guerra, ninguém imagina./
Talvez esteja se aproximando./ Tudo isto são castigos/ Que nosso pai nos está
dando. (MARIA, 2017, p. 71)

É no âmbito dessa moralidade, a propósito, que se instaura no cordel todo um ciclo de castigo e punição. E, não ocultando um elemento misógino que persistiu por muito tempo no âmbito do cordel, a punição é particularmente evidenciada quando se trata de “desregramentos” de personagens femininas, como se vê em títulos como *Estória de Marieta, a moça que dançou no inferno* (de Joaquim Batista de Sena) e *A moça que virou cachorra porque foi ao baile funk* (de Klévisson Viana).

Considerações Finais

Associado com as origens do cordel, Gil Vicente contribuiu bastante para a literatura de folhetos, da qual se serviu para difundir suas peças. Servindo de referência para uma tradição popular que se estende até nossos dias, o dramaturgo lusitano legou ao cordel tanto uma forma de olhar para o mundo como uma forma de descrever as relações sociais. Nesse processo, observa-se no universo tanto personas moldadas à imagem e semelhança de caracteres vicentinos, como o emprego de expedientes narrativos que Gil Vicente explorou com maestria para a composição de suas obras.

A Teoria da Residualidade, que examina como elementos caracterizadores de uma época se preservam em novas culturas, nos auxilia a perceber como a retomada desses elementos vem sempre acompanhada de uma atualização, ajustando o passado a uma nova realidade. Nessa perspectiva, observamos como os cordelistas, embora tributários de uma tradição da qual Gil

Vicente é figura exponencial, retrabalha essa tradição para comunicar o aqui-e-agora das vicissitudes do Nordeste contemporâneo.

Subsiste sob todo esse exercício de atualização, entretanto, uma mentalidade que permite ao investigador perceber as bases históricas que deram origem a uma forma de direcionar o olhar. A visão de um mundo em constante processo de degradação moral, por exemplo, é algo que marcou o cordel, principalmente o que foi produzido até meados do século XX. Daí a condição de moralidade e didatismo que o cordel nordestino assumiu, mostrando seu parentesco com a dramaturgia vicentina, que foi igualmente aguda no tocante à crítica dos (maus) costumes do entrono social, ao mesmo tempo que apontava a necessidade de retomar os valores da Cristandade com vistas a redirecionar a sociedade no caminho da fraternidade e da virtude.

Referências

ABREU, Márcia Azevedo de. Então se forma a história bonita: relações entre folhetos de cordel e literatura erudita. In: **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 10, n. 22, jul./dez. 2004, p. 199-218.

ALENCAR JÚNIOR, Leão de. Do cômico, grotesco, irônico, obsceno e farsesco. In: **Revista de Letras**, n.º. 24, vol. 1/2, jan/dez. 2002, p. 80-88.

ATHAYDE, João Martins de. **História de um rico avaro**. 1961. Versão eletrônica do texto disponível em: <<http://acervosdigitais.cnfcp.gov.br/Literatura%20de%20Cordel%20-%20C0001%20a%20C7176/15033>> Acesso em 23.11.2019.

BICKERS, Bernard; HOLMES, Derek. A Reforma protestante e o progresso da Reforma católica (1455-1648). In: _____. **História da Igreja Católica**. Trad. de Victor Silva. Lisboa: Edições 70, 2006, p. 139-198.

CARDOSO, Tania Dolores Pires. In: **Macabéa** – Revista Eletrônica do Netlli, v.3. n.º.3, Set.-Dez. 2014, p. 60-68.

CRISTO REI, João de. **O homem que falou com o Diabo em Juazeiro**. *On-line*. Versão eletrônica do texto disponível em: <<http://acervosdigitais.cnfcp.gov.br/Literatura%20de%20Cordel%20-%20C0001%20a%20C7176/36006>> Acesso em 23.11.2019.

DACANAL, Débora Cristina. **O parvo em Gil Vicente e o gracioso em Antônio José da Silva**: expressões do cômico no teatro português. Dissertação de Mestrado em Estudos Literários. Araraquara, SP: Universidade Estadual Paulista/Faculdade de Ciências e Letras, 2011.

DIÉGUES JÚNIOR, Manuel. Ciclos temáticos na literatura de cordel. In: **Literatura popular em versos**: estudos. Tomo I. Rio de Janeiro: MEC/Fundação Casa de Rui Barbosa, 1973. p. 1-151.

ESCARDUÇA, Carla. Hipérbole. In: CEIA, Carlos. **E-dicionário de termos literários**. Texto *on-line* disponível em: <<https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/hiperbole/>> Acesso em 10.12.2019

EYLER, Flávia Maria Schlee. *A Frágua do Amor*, de Gil Vicente: a questão do si mesmo como outro. In: **Antares**, v. 8, n.º. 16, jul./dez. 2016, p. 141-152.

EVANGELHO DE SÃO LUCAS. In: **Bíblia Sagrada**. Trad. João Ferreira de Almeida. 2. ed. Barueri-SP: Sociedade Bíblia do Brasil, 2008. p. 1330-1386.

FERREIRA, Nadiá Paulo. Gil Vicente e a máxima do amor ao próximo. In: **Boletim do CESP**, v. 20, n.º. 27, jul./dez. 2000. p. 301-320.

FONSECA, Maria Gislene Carvalho. **Características de crônica na Literatura de Cordel: o caso dos folhetos das eleições de Lula em 2002 e 2006**. Monografia de Conclusão do Curso de Comunicação Social. Fortaleza: UFC, 2011.

GILDO, Laudicéia Aparecida. Uma leitura comparativa entre *Auto da Barca do Inferno*, de Gil Vicente e *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna. In: **Anuário 2004**, p. 409-415.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

HUIZINGA, Johan. **O outono da Idade Média**. Trad. Francis Petra Janssen. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

IZAWA, Irene Kondo. Diálogos intertextuais entre Gil Vicente e Ariano Suassuna. In: **Scripta Alumni** – Uniandrade, n. 4, 2010-a, p. 96-105.

_____. Entrevista com Ariano Suassuna em 17/07/1999. In: **Opsis**, v. 3, n.º. 1, 2010-b, p. 7-22. Versão eletrônica do texto disponível em: <<https://www.revistas.ufg.br/Opsis/article/view/9244>> Acesso em 23.11.2019

KUNZ, Martine. **Cordel: a voz do verso**. Fortaleza/CE: Secretaria da Cultura e Desporto do Ceará, 2001. (Coleção Outras Histórias, v. 6).

LEITE, José Costa (Editor). **O fim do mundo está próximo**. s.d. Versão eletrônica do texto disponível em: <<http://acervosdigitais.cnfcp.gov.br/Literatura%20de%20Cordel%20-%20C0001%20a%20C7176/14842>> Acesso em 23.11.2019.

LUCENA, Gérson Araújo Onofre. **Carlito e Marilene**. 1958. Versão eletrônica do texto disponível em: <<http://acervosdigitais.cnfcp.gov.br/Literatura%20de%20Cordel%20-%20C0001%20a%20C7176/14529>> Acesso em 23.11.2019.

MALHEIROS, Rodrigo Rodrigues. **O entremez, o auto natalino e a dramaturgia em cordel: diálogos interculturais nas obras de Gil Vicente e Lourdes Ramalho**. Dissertação de Mestrado em Literatura e Interculturalidade. Campina Grande-PB: UEPB/Departamento de Letras e Artes, 2010.

MARIA, João Sant'Anna de. A Seca do Ceará. In: VIANA, Arievaldo; LIMA, Stélio Torquato. **Santaninha, um poeta popular na capital do Império**. Fortaleza: IMEPH, 2017. p. 70-87.

MIRANDA, Iraildes Dantas de. Gil Vicente e o teatro medieval: a carnavalização em *O Auto da Barca do Inferno*. In: **Acta Scientiarum**. Maringá, v. 24, n. 1, 2002, p. 59-66.

MOREIRA, Zenóbia Collares. **Humor e crítica no teatro de Gil Vicente**. Natal, RN: Econômico, 2005.

NASCIMENTO, Bárbara Daiana da Anunciação. Sátira vicentina; seção anticletical. In: **Graduando**. v. 3, n.º. 4, Feira de Santana-BA, jan./jun. 2002, p. 67-77,

NICARÁGUA, Fernando. **Auto da Barca do Inferno em Cordel**. Texto *on-line*, disponível em <recantodasletras.com.br/cordel/4665635> Acesso em 25.11.2009

NOGUEIRA, Ariadine Maria Lima. **O Padre Cícero e a construção da identidade cariense: uma análise através do cordel nordestino**. Dissertação de Mestrado em literatura comparada. Fortaleza-CE: UFC/Programa de Pós-Graduação em Letras, 2013.

NOGUEIRA, Carlos. A Literatura de cordel portuguesa. In: **eHumanista**, v. 21, 2012, p. 195-222.

NORDESTINO, Franklin Machado. **O cordel do cordel**. 1982. Versão eletrônica do texto disponível em: <<http://acervosdigitais.cnfcp.gov.br/Literatura%20de%20Cordel%20-%20C0001%20a%20C7176/34351>> Acesso em 23.11.2019.

PAIVA, Ana Carolina. Investigação sobre a dinâmica das duplas cômicas no universo popular: os personagens Ração e Vassoura do *Auto da nau catarineta*. In: **O Percevejo on-line** – Periódico do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas PPGAC/UNIRIO. V. 04, n.º. 02, agosto-dezembro de 2012, p. 1-15.

PETERS, Francis Edward. **Os Monoteístas: judeus, cristãos e mulçumanos**. Vol. II. São Paulo: Contexto, 2008.

PONTES, Roberto. **Lindes disciplinares da Teoria da Residualidade**. Fortaleza: Do Autor, s.d. mimeo.

RIBEIRO, Maria Aparecida. **Gil Vicente e a nostalgia da ordem**. Rio de Janeiro: eu e Você, 1984.

ROCHA, José Miranda. **O culto a Maria: uma criação do papado**. Texto *on-line* disponível em <<http://www.centrowhite.org.br/pesquisa/artigos/o-culto-a-maria-uma-criacao-do-papado/>> Acesso em 10.12.2019.

SANTOS, Idelette Muzart-Fonseca dos. **Memórias das vozes: cantoria, romanceiro & cordel**. Salvador: Secretaria de Cultura e Turismo/Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2006.

SILVA, Expedito Sebastião da. **A marcha dos cabeludos e os usos de hoje em dia**. Versão eletrônica do texto disponível em: <<http://acervosdigitais.cnfcp.gov.br/Literatura%20de%20Cordel%20-%20C0001%20a%20C7176/15240>> Acesso em 23.11.2019.

SOUZA, Benedito Augusto de. **História de um homem que virou porco e serpente**. Maceió: Museu Théo Brandão/UFAL, 1978. Versão eletrônica do texto disponível em: <<http://acervosdigitais.cnfcp.gov.br/Literatura%20de%20Cordel%20-%20C0001%20a%20C7176/26193>> Acesso em 23.11.2019.

SUASSUNA, Ariano. **O auto da compadecida**. Rio de Janeiro: Agir, 2002.

VIANA, Arievaldo; LIMA, Stélio Torquato. **Santaninha, um poeta popular na capital do Império**. Fortaleza: IMEPH, 2017.

VICENTE, Gil. **Auto da Barca do inferno**. Belém-PA: UNAMA/NEAD, s.d. Versão eletrônica do texto disponível em: <<http://acervosdigitais.cnfcp.gov.br/Literatura%20de%20Cordel%20-%20C0001%20a%20C7176/26193>> Acesso em 23.11.2019.

_____. **Teatro completo de Gil Vicente**. Versão eletrônica disponível em: <<http://cet-e-quinientos.com/obras>> Acesso em 10 de junho de 2018.

WILLIAMS, Raymond. Dominante, residual e emergente. In. _____. **Marxismo e Literatura**. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar, 1979. p. 124-129.

Recebido em: 27/12/2019

Aprovado em: 01/03/2020

Publicado em: 12/06/2020