

**A PERMANÊNCIA DE ASPECTOS ORAIS NO ROMANCE DE FOLHETO**

Marcelo da Silva AMORIM (Universidade Federal do Rio Grande do Norte)

**RESUMO:** Como as narrativas em culturas ágrafas, os romances de folheto apresentam aspectos de reiteração, que se manifestam na repetição intercomposicional verbal, que compreende a recorrência de versos, fórmulas e epítetos; na repetição intracomposicional incidental, que envolve a retomada de episódios; e na repetição sintática, que se centra na questão dos tipos de debordamento incidentes entre pares de versos e entre linhas das estrofes das composições. Nos folhetos, estas características verificam-se a partir de um repertório de quatro histórias, que se desdobram em nove versões. Para o aspecto do debordamento, efetua-se um levantamento estatístico da incidência dos fenômenos, cujos índices são comparados a dados de estudos prévios de poemas orais e escritos de outras tradições. Chega-se à conclusão de que a tecnologia oral que regula textos épicos antigos é a mesma presente em textos narrativos do século XX, como é o romance de folheto.

**PALAVRAS-CHAVES:** Cordel. Folheto. Oralidade. Reiteração. Permanência.

O romance de folheto é um gênero narrativo de panfleto de cordel. Em geral, ele apresenta de 100 a 150 estrofes, distribuídas, via de regra, ao longo de 32 páginas, reunidas em cadernos artesanais de impressão comumente barata. Suas estrofes compõem-se de seis versos de sete sílabas com esquema de rima ABCBDB. No mais das vezes, tanto o texto quanto a capa dos panfletos são ilustrados com xilogravura, processo de gravação em relevo que utiliza a madeira como matriz. Os pequenos cadernos são comercializados normalmente em feiras e praças, durante apresentações de poetas cantadores, ou em livrarias alternativas e que vendem material usado. Por terem sido expostos em cordas ou barbantes, foram chamados de “cordel” em Portugal, mas a tradição do nome apenas se generalizou no Brasil a partir da década de 1960, com a enxurrada de pesquisas acadêmicas a respeito do gênero.

O cordel e seus assemelhados contêm certas características que os remetem a uma tradição poética oral primária. Por “tradição oral primária” entende-se o conjunto de narrativas, em geral de natureza épica, que circularam oralmente na Antiguidade europeia, antes da adoção do registro alfabético autoestável – evolução do silabário fenício – ou concomitantemente a ele. Podem-se citar a *Ilíada* e a *Odisseia* como exemplos de tais textos, cuja transcrição em suporte permanente teria ocorrido apenas no século VI a.C., em uma versão que, segundo Ong (1998, p. 27), Cícero teria atribuído ao tirano ateniense Pisístrato.

Antes da difusão do registro escrito, porém, sem outro meio para preservar suas informações vitais, a sociedade antiga recorria aos expedientes da mnemotécnica, através da qual dados importantes para a vida das comunidades eram cifrados em linguagem oral trabalhada. Trata-se da *tecnologia* oral primária, que processa o conhecimento relevante de modo tal a imprimir-lhe um altíssimo grau de recuperabilidade no *continuum* de sua transmissão e dita as regras sobre as quais se assentam as composições vocais na Antiguidade, desde a sua concepção até a sua *performance*. Dentre as qualidades que conferem este alto poder de evocação aos textos épicos orais está a reiteração, que se tornou a palavra-chave para se compreender a própria dinâmica de criação e funcionamento de textos em várias culturas — passadas e presentes. Tal é o caso dos subgêneros do cordel.

Fixado pelo registro escrito, mas concebido muitas vezes com o propósito de ser apresentado oralmente, o cordel figura entre os textos chamados híbridos, pois, ao mesmo tempo em que tem aflorado e sobrevivido em uma sociedade com alta vocação para o letramento, apresenta os mesmos traços de reiterabilidade dos ancestrais poemas homéricos. Em resumo, a reiteração nos cordéis — e, em especial, nos romances de folheto — manifesta-

se na recorrência de seus versos, fórmulas e epítetos; na repetição intracomposicional incidental, que envolve a retomada de episódios dentro das histórias ou em suas versões; e na repetição sintática, que se centrará sobre a questão dos tipos de debordamento que incidem entre os pares de versos e entre as linhas das estrofes das composições.

Os resultados que se apresentarão aqui foram obtidos durante a pesquisa de minha tese de doutorado, na qual os traços de oralidade primária foram mapeados a partir de um repertório de quatro histórias, que se desdobram em nove versões diferentes, todas produzidas no primeiro quinquênio do século XX. As histórias são as seguintes: *Casamento e Mortalha no Céu se Talha* (doravante, CMCT, 3 versões); *História de Juvenal e o Dragão* (HJDR, 2 versões); *História da Princesa da Pedra Fina* (HPPF, 2 versões); e *Romance do Pavão Misterioso* (RPVM, 2 versões). Para o aspecto do debordamento, efetuei um levantamento estatístico da incidência dos fenômenos, cujos índices são comparados a dados obtidos por estudos prévios de poemas orais e escritos de outras tradições.

Do ponto de vista de sua concepção, o que Ong (1998) chamou de redundância ou copiosidade — que eu denomino de *reiterabilidade* — é uma consequência necessária da economia oral, um padrão que o bardo seguirá ao criar seu poema. Ele geralmente transformará em poesia a prosa preexistente em seu próprio contexto, através de uma tecnologia, como se disse, que torna a informação que deseja repetir em algo altamente resgatável, de alto grau de memorabilidade. Em suma, se ele tiver de repetir seu romance depois de o conceber, será mais fácil evocar três vezes o mesmo episódio do que lembrar de três cenas diferentes.

Acontece que a literatura de folheto é escrita em livretos, o que sugere que a dinâmica que ela propõe seria naturalmente a leitura. Portanto, em princípio, não haveria necessidade para tal densidade de recorrências de episódios, pois sua transmissão estaria garantida, perpetuada pela codificação dos dados através de um meio de registro permanente. Ao compor a história, porém, o poeta antecipa a possibilidade de comunicá-la em *performance* oral — ou prevê os efeitos lúdicos a angariar pela leitura em voz alta pelo próprio consumidor do folheto — e a concebe para ser *ouvida*. Seu poema é algo para ser realizado em âmbito público, congregando a família, os amigos, os vizinhos ou os transeuntes. É um evento que implica socialização. Suas histórias não frequentarão as prateleiras de livrarias. Ele precisará anunciá-las nas feiras, nas praças, recitando trechos, entoados às vezes ao som de uma viola. Ele precisará considerar, ao compor, o importante apelo à audição, já que o folheto, excetuando-se o clichê da capa, muito pouco terá a oferecer à visão. Ao contrário: as falhas tipográficas, o papel de baixa qualidade, a quase ausência de ilustrações, sua rápida deterioração material — tudo faz do panfleto algo mais para os ouvidos do que para os olhos.

Naturalmente que o mecanismo da repetição adquire maior sentido, portanto, a partir do ponto de vista da recepção dos poemas. Na *performance*, o menestrel encontrará um público que o seguirá na trama, ouvindo-o. Assim, como lembrará Prozesky (2006, p. 27), ele lançará mão da reiteração para manter visível o que está sendo apresentado, pois, para a audiência, seria inexequível a retrospectiva — a volta a determinado ponto do texto — como se faz, por exemplo, durante a leitura de um livro, quando se perde o sentido de certo fragmento e se deseja recuperar o que passou. Na *performance*, não há texto escrito. O livreto está geralmente nas mãos do menestrel, não nas de seu público.

Mas repetir para tornar mais compreensível, para manter atualizado o que se expôs, não é a explicação mais satisfatória para o mecanismo da repetição. Perda de informação durante a audição faz parte de qualquer processo de interação, fenômeno considerado normal. De fato, usar-se a reiteração para recuperar dados é uma estratégia que parcialmente compensa as dificuldades enfrentadas na dinâmica de interação verbal oral, tanto nas *performances* da literatura oral como nas interlocuções cotidianas. A repetição no romance de folheto, entretanto, faz-se de forma seletiva. Não é qualquer informação que se repete. O dado

reiterado é geralmente aquele que se deseja ressaltar por alguma razão que extrapola a simples possibilidade de perda semântica.

O tipo de repetição mais utilizado pelo poeta de romance é a reiteração de incidentes ou episódios. Ela constitui a marca mais visível dentro da relação de traços levantados aqui, a partir das histórias estudadas. Sua presença no texto é tão densa que, para senti-la, basta que se leia um dos romances do início ao fim, o que se pode fazer em um intervalo de tempo bastante exíguo. A seleção de episódios que se repetem de alguma maneira no texto constitui um artifício do romance, em que se precisa manter a atenção do leitor/ouvinte por um período de tempo maior. A reiteração episódica centra-se naturalmente nos incidentes que apelam à afetividade do ouvinte/leitor, naquilo que aumenta seu nível de concentração e atenção ou atende, como acrescenta Boas (1925, p. 330), à sua demanda afetiva. Tal é o caso com a visita de um ente divino e das ações do escravo Manoel, em CMCT; com a terrível luta de Juvenal e seus três cães contra o dragão e da odiosa ameaça do cocheiro à princesa em HJDR; com as peripécias, como as de José ou Moysaniel nas tarefas a ele delegadas pelo rei e pela princesa, em HPPF; e com as ousadas investidas de Evangelista nos aposentos de Creusa, em RPVM, entre outras.

A reiteração intracomposicional incidental, como diz Burgess (2006, p. 157), foi também parte da épica grega. Um dos meios pelo qual se notou o fenômeno em tais poemas foi através do estudo da tipologia dos personagens na *Ilíada*. Através da descrição de características de herói com o intuito de preparar a descrição de outros, os temas repetem-se na narrativa. Burgess lembrará o episódio em que a chama que arde ao redor da cabeça de Diomedes antecipa a chama que arde ao redor da cabeça de Aquiles na *Ilíada*; ele também considerará todos os temas em Scheria, última parada de Ulisses, na *Odisséia*, antes de chegar ao seu reino, como duplos antecipados do que lhe acontecerá em Ítaca. Em ambas as situações, Ulisses chega e permanece incógnito por certo tempo, encontra com rainhas poderosas e enigmáticas e rivaliza com jovens competidores em torneios.

Nos romances, a narrativa constrói-se obedecendo a um esquema de ações padronizadas, que alguns autores já identificaram em seis fases distintas, que vão de um pacto inicial — passando por uma prova, resposta, contra-resposta, julgamento — a uma reafirmação do pacto ao final. Em linhas gerais, existe uma situação inicial de equilíbrio que é perturbada pela prova que um personagem A impõe a um personagem B. A resposta de A à prova causará uma ação de B, que é a contra-resposta, que poderá manifestar-se na forma de outra prova. Em seguida, no julgamento, há a recompensa ou punição dos envolvidos, e acontece o retorno à situação inicial, na reafirmação do pacto, com mudanças para A, B e as comunidades em que estão envolvidos (Cf. SLATER, 1984, p. 76).

Nas histórias analisadas, a maioria dos eventos e suas recorrências concentram-se nas fases da prova, resposta e contra-resposta — como as tarefas a que o rei e seu barbeiro submetem José, em HPPF, e os encontros entre Evangelista e Creusa, em RPVM — e nas fases da resposta, contra-resposta e julgamento — como é o caso da aparição do anjo a Durval, em CMCT, e da luta de Juvenal contra o dragão, em HJDR. O mais interessante é que estas quatro etapas, em que as ações acontecem e reiteram-se, compõem o cerne da narrativa. O andamento da narrativa, portanto, depende das reiterações episódicas, sem as quais a história perderia sua estabilidade, e não conseguiria manter-se, ou teria de ser reconstruída de forma inteiramente nova. Assim, a reiteração episódica compõe os lineamentos da própria narrativa, contribuindo não apenas para que ela exista, mas para que exista de forma funcional.

Os episódios, entretanto, a cada vez que ocorrem e recorrem, afetam a estrutura narrativa do romance. Basta lembrar-se que as ações evocadas ou reatualizadas acontecem principalmente através de enfoques diferentes e em tempos distintos. Na versão 2 de HJDR, as ações de Juvenal que envolvem a destruição da horrenda serpente são contadas

primeiramente pelo narrador; em uma das retomadas, quem as relata ao rei, como se fossem suas, é o cocheiro. Em CMCT, é através da memória dos “fatos” que Afonso Durval referirá o episódio do anjo. Em RPVM, Evangelista guarda seu “pavão” em locais diferentes a cada volta de suas incursões no sobrado. Assim, ao mesmo tempo em que se reiteram, os episódios introduzem novidades não apenas pelas modificações semânticas em si, por variações nas ações dos personagens, mas também através de alterações na estrutura narrativa do texto. Isto significa que tais recorrências não são meras repetições — reiteraões literais — de eventos. Elas são reformulações em que as ações, antes de serem retratadas, são “re-tratadas”. O que mais se aproxima disto na literatura escrita seria o dispositivo do *flashback*, mas tal recurso diferencia-se da reiteração episódica principalmente porque ocorre por uma interrupção na sequência cronológica — e às vezes lógica — da narrativa. Trata-se de uma interpolação na ordem temporal, retrospecto muitas vezes imprevisto que, no desenrolar de uma cena, apresenta a memória de um fato passado dentro ou até mesmo fora da história. A reiteração episódica, todavia, não é uma interrupção ou interpolação, quanto menos inesperada. Ao contrário: previsível e aguardada, ela não provoca uma perturbação ou uma ruptura na narrativa, mas compõe com ela um todo sem arestas. A reiteração episódica não faz cessar a sequência anteriormente narrada: é uma decorrência natural dela e com ela se encaixa sem sobressaltos.

Na *reiteração intracomposicional verbal*, que inclui a repetição de versos, fórmulas e epítetos, das quatro histórias estudadas, CMCT comprovou-se a mais produtiva em relação aos três itens. Nesta história, a repetição verbal exerce uma clara função mnemotécnica ao mesmo tempo em que contribui para o andamento da narrativa. Creio que a função mnemônica comprova-se por si mesma através das exemplificações e dos comentários durante a análise. Naturalmente, ela se associa ao ato da concepção por recorrer ao emprego de trechos em que itens idênticos ou semelhantes figuram em posições fixas, facilitando a previsibilidade na construção de outros versos, com sua específica configuração de sílabas e rimas. Na realidade, não seria inexato afirmar que versos, fórmulas e epítetos constituem um único fenômeno, que se diferenciam apenas na aparência ou na extensão.

A condição da fixidez vale tanto para a fórmula quanto para o epíteto. E, quando se trata da repetição de versos ou até mesmo de estrofes inteiras, torna-se óbvia a justaposição de casas métricas. Naturalmente que a repetição parcial, na reiteração verbal, é sintomática, porque, quando poderia perfeitamente lançar mão do recurso *verbatim*, recorrendo ao registro escrito anterior, na hora da concepção, o poeta introduzirá pequenas variações, mostrando que é no âmbito da memória que acontece o manuseio do material linguístico — não pela memória registrada materialmente no papel. Poderá suceder também que, consciente do valor das diferenças, ele as introduza deliberadamente. Neste caso, revelará que compreende o significado do mecanismo da transmissão oral, em que as leves alterações tornar-se-ão inevitáveis. Dessa forma, as variantes potencialmente replicariam, pela imitação, um método de transmissão oral.

Quando o poeta cria seus versos pelo dispositivo que empregará fragmentos anteriormente usados, ele pressuporá o momento da *performance*, em que precisará resgatar a composição, recompondo-a diante da audiência. Se ele sabe, seja de qual maneira for, que a repetição parcial é mais provável que a repetição *verbatim*, ele contemplará, pelos reusos parciais de itens, a dinâmica da recepção, adaptando a composição à capacidade de julgamento do público, que aceita positivamente as sutilezas das variáveis, não as interpretando como erros, seja porque sua atenção está voltada mais para o conteúdo do que para a forma, seja porque as discrepâncias são assimiladas dentro de um sistema mais complexo de compensação reiterativa. Obviamente que as repetições verbais tornam a apresentação mais distensa para o menestrel, que investirá seus esforços em outros mecanismos de constituição e resgate do texto.

A reiteração verbal participa de forma cooperativa com a narrativa de CMCT, contribuindo para o seu andamento pela recorrência dos três itens, desde que os emprega a partir da necessidade gerada no mesmo ato narrativo. Como a reiteração incidental, a necessidade de codificar a linguagem pela reiteração verbal, aumentando-lhe o poder de evocação, está presente no próprio ato criador como uma antecipação da recomposição-em-performance. Ela integra, assim, a economia narrativa desde sua gênese até sua publicação e recepção. Cada vez que a narrativa é posta em ação, a reiteração concorrerá em prol do seu refazer-se, não simplesmente trazendo-a de volta à vida, mas fazendo-a ressurgir renovada e, ao mesmo tempo, remetendo-a ao momento de sua geração e de seus refazimentos nas performances através das quais já foi muitas vezes revivificada. Ela é um dos elementos estruturantes do próprio modo de ser do romance. Sem esses fragmentos pré-fabricados a feição do panfleto deveria ser totalmente outra.

O que estudei sob o título genérico de *reiteração sintática*, na realidade, constitui uma abordagem do comportamento dos sintagmas que estruturam a frase em relação às transições entre pares de versos e entre linhas. O trabalho consistiu em identificar e fazer um levantamento estatístico das ocasiões em que o completamento semântico da oração coincidia com o fechamento sintático ao fim de um par e de uma linha. Quando há coincidência de ambos, ou seja, quando a frase completa-se semântica e sintaticamente ao fim do par ou do verso, sem informação adicional extrapolada para o par ou verso seguinte, usa-se a expressão “debordamento zero” (DØ); quando ocorre a mesma situação, mas existe um completamento considerado sintaticamente não essencial, empregou-se o termo “semidebordamento” (SD); e quando o completamento do sentido pelo termo sintático está no par ou na linha seguinte, chamou-se “debordamento necessário” (DN). Estudos que compararam textos clássicos da tradição oral e da tradição escrita demonstram que um baixo índice de debordamento necessário é uma condição típica de composições orais antigas — como a *Iliada* e a *Odisséia* — e composições orais recentes, como as canções servo-croatas do início do século XX.

Os níveis de DN para todas as versões aqui analisadas foram semelhantes ou até inferiores aos destas composições orais, no que se refere às transições entre pares. Com relação às transições entre linhas, o fenômeno mostrou-se também estável e, em média, suas cifras mantiveram-se entre os números das composições orais e das composições escritas. Uma inferência natural, que se mostrou ao longo deste trabalho, é que o poder de antecipação de estruturas do poeta de folheto de romance é mais semelhante ao de Homero e dos *guslari* servo-croatas (tradição oral) do que de Virgílio e de Apolônio (tradição escrita). A lógica é que, quanto mais um poeta consiga vislumbrar a distribuição das estruturas em relação ao fim da linha, mais ele seria capaz de prever as estruturas dos versos seguintes durante a (re)composição, podendo prescindir, portanto, da necessidade de terminar a construção sintática ao fim da linha. Acontece que essa capacidade está associada à condição de letramento do poeta, porque seria mais fácil distribuir os termos com o suporte de um registro material como a escrita. Dessa forma, o poeta letrado poderia trabalhar com um número maior de estruturas que fatalmente transbordará pelos limites do verso, mas sem prejuízo para a métrica e para a rima. Ou seja, ele pode praticar o debordamento com maior liberdade, se assim o desejar. Como consequência, o nível de DN em seu poema seria maior.

Se o poeta de romance sabe escrever e ler, e o registro de seu poema faz-se através do alfabeto, resta-nos então responder por que o poeta do romance de folheto, neste aspecto, encontra-se mais próximo de Homero quando o mais lógico seria que estivesse mais perto de Virgílio. Além da sugestão apontada anteriormente, a reduzida ocorrência de debordamentos necessários (DN) nos romances parece estar associada ao fechamento dos pares em versos tipo B. A rima figura como o lugar em que o completamento semântico ocorre.

Considerando-se apenas o DN médio entre linhas, que é de 29.9%, obtém-se uma cifra que se aproxima mais do DN médio dos poemas homéricos — 27.6% — do que do DN médio



das composições escritas *Argonáutica* e *Eneida* — 49.2%. Isto significa que, mesmo nas transições entre versos (ao invés de pares), o DN dos folhetos tende mais a Homero. Na realidade, dentro da dinâmica da narrativa, a presença de quase um terço de debordamento necessário ajuda a criar a expectativa típica e suficiente de uma composição oral cuja dicção provê pausas entre as linhas. Típica e suficiente porque, durante a *performance*, são oferecidos outros subsídios que entretêm a atenção do espectador. Os outros 60% distribuem-se entre DØ e SD, que oferecem uma compreensão mais imediata, em frases curtas e sem complicações, de fácil assimilação, como deve ser para quem ouve um texto sem suporte escrito.

Não houve aqui a preocupação em demarcar e anotar os intervalos com que os DN apareceram entre os DØ e os SD. Dessa forma, não poderei me pronunciar a respeito de como exatamente os poetas empregaram ou poderiam ter aplicado o DN como recurso durante uma *performance*. Verificar como essas três variáveis distribuem-se ao longo de um romance daria uma boa idéia de como lidam com as tensões e as distensões durante uma apresentação. Pode-se imaginar, entretanto, que a alternância entre DØ, SD e DN contribuem para o andamento da narrativa como os outros traços, pois o jogo com a demanda de atenção cria uma configuração peculiar, com acentos em determinadas passagens.

De volta ao início, o que denominei *reiteração intracomposicional incidental* constitui um fenômeno presente em todas as histórias e apresenta alta densidade de ocorrência quando se leva em consideração a extensão dos panfletos. Creio que, com relação a este aspecto, terei apontado certa semelhança entre a poesia e as narrativas orais tradicionais e o romance de folheto. Com relação à *reiteração intracomposicional verbal*, não pude concluir por uma densidade representativa de dois de seus itens — repetição de versos e epítetos — em três das quatro histórias examinadas. As fórmulas ocorrem nas nove versões estudadas. Embora pareça não haver uma paridade quantitativa quanto à presença do fenômeno em todas elas, pode-se dizer que a fórmula comprova-se produtiva como traço residual quando comparada às composições orais. Considero também como corroborado o baixo índice de debordamento necessário nos romances analisados.

Naturalmente que, como não contemplei nenhuma perspectiva genética e evolutiva, não poderei afirmar que a coincidência do aparecimento desses traços em composições homéricas e brasileiras implica entre elas um grau necessário de relacionamento ou influência. Os caminhos da oralidade são demasiadamente labirínticos, com muitas variáveis que concorrem para dificultar estudos deste tipo. Portanto, se afirmo acreditar ter comprovado a “afiliação” do romance de folheto à tradição oral grega, quero dizer que aponte semelhanças e coincidências de traços orais comuns a elas, que as aproximam entre si, ao mesmo tempo em que as distanciam de certos gêneros de composições escritas em que tais características não poderiam figurar senão estilisticamente.

A melhor explicação, entretanto, para a permanência de características presentes em uma oralidade oral primária, como aquela da *Ilíada* e da *Odisseia*, no romance de folheto do século XX é a sobrevivência, ao longo dos muitos séculos, de uma tecnologia de conservação de dados. Apesar de invisível, é esta tecnologia que torna hoje visível ou, antes, audível, o que o tempo poderia ter escondido nas dobras do esquecimento.

## Referências

[ANÔNIMO]. **Romance do pavão misterioso: historia completa**. Juazeiro do Norte: José Bernardo da Silva, [s.d.].

- [ANÔNIMO]. **Historia completa do casamento e mortalha no c'eo se talha**. [s.l.]: Antunes & Cia Ltda, [s.d.].
- ATHAYDE, João Martins de. **Historia da princeza da Pedra Fina**. Juazeiro do Norte: José Bernardo da Silva, 1951.
- \_\_\_\_\_. **História de Juvenal e o dragão**. Juazeiro do Norte: José Bernardo da Silva, 1974.
- BARROS, Leandro Gomes de. **Historia de Juvenal e o dragão**. Recife: [s.n., s.d.].
- \_\_\_\_\_. **O verdadeiro romance o reino da Pedra Fina, completo com o Rei Miseria e seus filhos**. Guarabira: Pedro Baptista, 1919.
- BOAS, Franz. Stylistic aspects of primitive language. **The Journal of American Folklore**. Vol. 38, n. 149, 1925.
- BURGESS, Jonathan. Neoanalysis, orality, and intertextuality: an examination of homeric motif transference. **Oral Tradition**. Vol. 21, n. 1, 2006.
- DURVAL, Afonso. **Casamento e Mortalha do Ceu se Talha**. [s.l.: s.n., s.d.].
- MANSO, Cordeiro. **Casamento e Mortalha no Céu se Talha**. Juazeiro: Tip. São Francisco, 1950.
- ONG, Walter. **Oralidade e cultura escrita: a tecnologização da palavra**. Campinas: Papirus, 1998.
- PROZESKY, Maria. The text tale of Frodo Nine-fingered: residual oral patterning in The Lord of the Rings. **Tolkien Studies**. Vol. 3, 2006.
- SANTOS, Manoel Camilo dos [prop. e ed.]. **O pavão misterioso**. Campina Grande: [s.n.], 1960.
- SLATER, Candace. **A vida no barbante: a literatura de cordel no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.