

LITERATURA DE CORDEL E CONTOS DE FADAS: UM PASSEIO PELAS HISTÓRIAS FANTÁSTICAS DE LEANDRO GOMES DE BARROS.

Aline de Castro
(Graduada – UEPB)
Ana Rita Barbosa
(Graduada – UFCG)

RESUMO

O presente artigo visa analisar o imaginário místico sertanejo do poeta paraibano Leandro Gomes de Barros, considerado o maior escritor de cordel “antigo”, onde impregnado da tradição oral do duelo poético (peleja) e também da literatura de cordel portuguesa, principalmente os poemas longos chamados romances ou histórias, colocou em versos a história do povo nordestino unindo-a a princesas, cavaleiros medievais, matutos astutos. Criou também novas histórias modeladas nos temas e formas antigas e ficou conhecido pelo estilo jocoso, exibido em versos de comentário social e de época. Ao analisar os cordéis do autor faremos uma abordagem concernente à aproximação dos folhetos com alguns contos de fadas da tradição oral europeia do século XVIII, no que se referem a seus personagens, suas tramas e a temporalidade presentes nas histórias.

PALAVRAS – CHAVE: Cultura popular; Literatura de cordel; Contos de fadas.

DA EUROPA AO BRASIL: OS (DES) CAMINHOS DA LITERATURA DE CORDEL

Os “folhetos de feira” “brasileiros têm indiscutivelmente suas origens na chamada Literatura de Cordel portuguesa, sendo, evidentemente, mais uma das tradições culturais herdadas da Península Ibérica, pois em Portugal e na Espanha já era conhecida com esse mesmo nome. Desse tipo de literatura chegam muitas histórias ao Brasil, que aqui se transformaram, e ainda continuam alimentando a imaginação do nosso povo.

No presente artigo, analisaremos a Literatura de Cordel ou Literatura de Folhetos como fonte historiográfica, colocando apenas alguns princípios que evidenciam a sua vinda de Portugal e, como essa literatura, aqui chegando, transforma os elementos existentes numa amálgama de histórias que agrada a grupos distintos de leitores. Tomamos como análise alguns folhetos escritos por Leandro Gomes de Barros, e suas narrativas, as quais são constituídas de histórias “fantásticas”, aonde as suas personagens passeiam por mundos desconhecidos, enfrentam dificuldades sobrenaturais, muitas vezes enamoram-se, e, outras são traídas por seus destinos. Enfim, são folhetos que compõem uma página da longa história da Literatura de Cordel.

A construção do imaginário místico sertanejo em Leandro Gomes de Barros, além de baseado no fator religioso, onde percebemos suas personagens como focos de uma sociedade que se mostra viva através das histórias de trancoso, nos mostra também o lado mítico onde personagens conhecidos do folclore são misturados aos personagens dos contos de fadas.

Sejam travando batalhas ou enamorando-se, essas personagens contam “histórias” de encantamento, de busca por justiça e de desafio ao mal. O que não pode ser solucionado roga-se como “fruto do diabo”. Para buscar possíveis soluções Leandro toma como base para seus contos os seres da natureza e a força do homem sertanejo que astuciosamente tenta dominar o mal e acabar de vez com o enviado do “capiroto”.

A literatura de cordel nordestina e os contos de fadas compilaram da tradição oral popular histórias de astúcia, religiosidade, transgressão e morte entre outros ingredientes, que nos proporcionaram um leque de personagens, cada um em sua época, onde tinham suas peculiaridades, mas também possuíam semelhanças entre si. São justamente essas semelhanças que os tornaram distintos, pelo fato de que o autor era direta ou indiretamente influenciado pela época em que vivia, direcionando também os seus escritos.

A denominação “de cordel”, segundo o Dicionário Aurélio, deve-se ao fato dos folhetos, pobremente impressos, serem expostos a venda pendurados em cordel (corda, cordão) em feiras e mercados (HOLANDA, 2000: 29). De acordo com Márcia Abreu (1999: 30), a primeira notícia que se tem sobre a Literatura de Cordel portuguesa é ligada a figura de Gil Vicente que publicava peças visando à encenação, onde uma parcela mais ampla da sociedade tivesse acesso aos autos, e isto seriam a corte e os locais públicos (ABREU, 1999: 27).

Outro nome que merece fundamental relevância quando se fala em Literatura de Cordel é o de Baltazar Dias, considerado o nacionalizador dos romances europeus por ter feito versões portuguesas de histórias maravilhosas onde apareciam desde personagens de lendas medievais ao chamado ciclo Carlos de Magno, que vinham da Europa e eram conhecidas entre os portugueses apenas nas versões em castelhano e francês.

Durante o século XVI, ocorre um extraordinário crescimento nas publicações de folhetos, enquanto que nos séculos seguintes há uma queda nessas publicações e uma escassez de estudos referente à Literatura de Cordel. Segundo Abreu (1999), essa escassez pode ter tido vários motivos como, por exemplo, a anexação de Portugal ao reino de Espanha, o que favorecia a hegemonia das produções espanholas em relação às portuguesas e o fato de a pressão da censura inquisitorial está se fortalecendo naquele período. Sabe-se que a Igreja exerceu um importante papel no combate à Literatura e ao teatro populares. Deve-se lembrar que teatro e literatura se misturam no mundo do Cordel, uma vez que os textos das peças eram impressos em forma de folhetos (ABREU, 1999: 37).

Os folhetos eram vendidos a um público variado que iam de lavadeiras e carregadores, a professores e médicos, que nos anos de 1800 faziam de alguma forma parte da elite. A possibilidade de acesso à chamada “alta literatura” não era facultada a todos aqueles que pertenciam às elites econômicas, pois, havia barreiras culturais que necessariamente não coincidiam com as barreiras sociais.

Contudo, isso não quer dizer que a Literatura de Cordel fosse apenas destinada a classe dos fidalgos e nem as camadas pobres, era uma literatura que despertava por trazer um mundo inimaginável, onde se podia se surpreender com os finais ou simplesmente esperar para o dia seguinte pelo final de uma história.

Os livros destinados ao Brasil passavam por uma espécie de censor que julgava os que podiam ou não podia ser enviados a Colônia. A maior parte das solicitações indicava apenas o título da obra e desconsiderava outra referência bibliográfica. Os cordéis mais enviados narravam a histórias de *Carlos Magno* (de cunho heróico), *Magalona*, *Imperatriz Porcina*, *Donzela Teodora* (de sabedoria), *João de Calais* (esperteza) e *Roberto do Diabo* (de cunho religioso), entre outros. Eram narrativas que atribuíam aos personagens características como coragem, justiça, honra lealdade, inveja, infidelidade, e as histórias convergiam sempre ao embate entre o bem e o mal. Assim, a questão tematizada pelos cordéis desconsidera classe ou divisões, pois mesmo nas poucas vezes em que há menção a pobres e ricos isto não é percebido como um desnível, uma desigualdade, já que todos vivem em harmonia, ajudando-se mutuamente. A grande distinção é entre o bem e o mal, e o que preocupa é o comportamento dos indivíduos sob essas duas ordens.

Os cordéis portugueses, enviados ao Brasil, dizem aos seus leitores que não há por que se preocupar com questões políticas, econômicas ou sociais, já que a preocupação central deve ser a “busca do bem”.

A CHEGADA DOS FOLHETOS DE CORDEL AO BRASIL.

A Literatura de cordel - assim designada, pelo fato de serem pendurados por um pequeno cordel em exposição nas casas onde eram vendidos (DIÉGUES JR., apud, VILAR, 2000: 17) - penetrou no Brasil através dos colonos portugueses, por volta dos séculos XVI e XVII. Entretanto, não se trata de uma criação exclusiva do povo português, já que recebia designações de acordo com as regiões que se encontravam.

Na Espanha, é conhecida como “*phiegos sueltos*”, correspondente a folhas soltas. Na França, é denominada de “*Literature de colportage*”, constituindo a *Bibliothèque Bleue* (CHARTIER, 1990: 54). No México, “*o corrido*”- tendo como variante o “*contrapunteo*”, o qual equivale ao nosso “*desafio*”; na Argentina “*hojas*” ou “*phiegos sueltos*”; na Nicarágua e no Peru, o uso desta literatura vai ser equivalente ao que vamos ter no Brasil, apresentando histórias tradicionais e fatos acontecidos.

Consoante Marinalva Vilar (2000), a Literatura de Cordel brasileira tem sua origem diretamente ligada às improvisações dos cantadores. Enquanto os cantadores embolavam seus versos ao vento, outros poetas faziam as letras tomarem forma e tornarem-se registros a serem lidos posteriormente (VILAR, 2000: 42).

Mas essas apresentações orais de narrativas e *disputas* já eram conhecidas entre os povos onde a cultura escrita não era dominante. Índios, negros e portugueses contavam histórias e faziam jogos verbais oralmente. Entretanto, isso não torna essas disputas uma peculiaridade nordestina, já que essa prática tenha se fundido por todo o Brasil e tomado formas específicas em cada região (ABREU, 1999: 74).

Antes mesmo que o processo de impressão dos folhetos de cordel fosse iniciado já se podia ver o estilo peculiar da literatura de cordel dando seus primeiros ritmos. Muitos cordelistas retinham na memória os versos escutados ao som da viola e reproduziam para a forma escrita. Outros exerciam ao mesmo tempo papel de cordelista e também de cantador. Esses cantadores se apresentavam nas casas grandes, em festas privadas ou em festejos e feiras eram sempre convidados pelos donos das casas e costumavam juntar muita gente ao seu redor para que ouvissem a disputa como afirma Márcia Abreu (1999),

Inicialmente, no Nordeste, percebe-se que as raízes do cordel são lusitanas, pois, a região havia se transformado em um ambiente sócio-cultural favorável á fixação e aceitação do cordel, devido á existência de fatores como o patriarcalismo, manifestações messiânicas, o surgimento de *bandos* de cangaceiros ou bandidos, secas periódicas e lutas entre famílias, o que se tornou temas constante dessa literatura. (DIÉGUES JR., 1977: 06). As histórias vindas de Portugal ganharam novas adaptações quando chegaram ao Nordeste, as mais diversas temáticas constituíam-se de um vasto repertório que contemplava catástrofes, secas, enchentes (os chamados *falsos acontecidos*), os romances tradicionais (*A Donzela Teodora*), As histórias religiosas (*Roberto do Diabo*).

De acordo com Marinalva Vilar (2000), temos, na última década do século XIX, um mundo que se oficializará (como forma escrita) e que irá misturar elementos de diferentes territórios da (*in*) *consciência humana*, e, como espaço de fixação, a Região Nordeste, que, nesse período, passa por toda uma redefinição econômica, social e política.

Redefinição movida, sobretudo, pela transferência do centro de ação nacional para a região sudeste e pela perda da hegemonia do Nordeste enquanto pólo agro-exportador. Tornar-se-á cena comum o movimento populacional em direção aos novos centros de capital, bem como a presença de um exacerbado sentimento místico e religioso.

Nesse contexto, o cordel vai se constituir, enquanto prática cultural-literária, que tem nas temáticas sócio-religiosas sua maior preponderância (LIMA, 2000: 37).

O cordel é uma das formas de expressão lingüístico - cultural, resultante de um vasto sistema de interferências do (no) viver dos seus produtores, leitores e ouvintes. Indivíduos, quase sempre, oriundos das camadas populares, que constroem em suas poesias uma trama onde os símbolos de suas identidades estão misturados aos símbolos de suas experiências e troca com as demais camadas (LIMA, 2000: 19). Para tanto, o cordel nos mostra um mundo que viveu seu tempo de

glória onde os folhetos se constituíam como o único meio de propagação de notícias, de idéias, de disseminação dos romances épicos, de feitos heróicos ou cenas de espertezas tão comuns nessa literatura, que hoje é classificada entre o meio acadêmico de Literatura de Cordel, e, é isto que caracteriza a circularidade da cultura.

Também para os ouvintes será mais fácil compreender e memorizar poemas em que haja recorrência e repetições. A participação do público é importante para a tarefa de conservação cabe não só ao autor, mas a toda a comunidade.

A TRADIÇÃO ORAL EUROPÉIA NOS CONTOS DE FADAS.

A origem dos contos de fadas são as mais diversas. Provenientes de contos folclóricos europeus e orientais há neles um interessante cruzamento de princípios, entre os quais predominam os judaico-cristãos e os da vertente mítica da antiguidade grego-latina.

Pode-se dizer que os contos de fadas, na versão literária, atualizam ou reinterpretem, em suas variantes, questões universais como conflitos do poder e a formação dos valores, misturando realidade e fantasia (KHÉDE, 1990: 16). Os contos de fadas vão representar, na conformação das suas personagens, os valores burgueses que surgiram e se consolidaram entre os séculos XVII e XIX, sendo interessante notar a diferença entre os contos de Perrault (século XVII) e os Grimm e Andersen (século XIX).

Embora Wladimir Propp (1978) chame a atenção para o fato de que o capitalismo não condicionou os contos maravilhosos, o modo de produção capitalista está representado nesses contos e nos contos de fadas: o industrial impiedoso, o comerciante avaro, o proprietário explorador, o cidadão arruinado são alguns exemplos (PROPP, 1978: 85).

Os contos de fadas surgiram sob a forma de produção e organização social pré-capitalista. Suas origens não se ligam à base econômica de produção em curso no início do século XIX, momento em que os contos de fadas começam a ser registrados (KHÉDE, 1990: 17). É por isso que se pode encontrar nesses contos reminiscências dos ritos totêmicos de iniciação, numa mistura de estilos culturais e ciclos históricos que se “*encaixam*” neles. Na sua versão oral esses contos cumpriam um duplo papel de mito e rito iniciatório, uma vez que reatualizavam um complexo sociocultural que englobava sistemas sociais como o matriarcado e formas rituais características dos agricultores, como as cerimônias matrimoniais, a construção das casas, a colheita.

Charles Perrault foi denominado “*Homero Burguês*” pela propriedade com que retratou a sociedade de sua época a partir da metamorfose de certos símbolos dos contos populares. Seu trabalho consistiu em transformar os monstros e animais – aos quais os camponeses atribuíam poderes mágicos – em fadas. Estas eram o retrato das grandes damas que usavam roupa de boa qualidade e fazia reverências como às preciosas da corte de Luís XIV (KHÉDE, 1990: 17). No entanto, suas histórias são diretas e realistas e, nelas, o maravilhoso ocupa um lugar modesto.

A Cinderela, ou Borracheira é o símbolo de personagem humilhada e maltratada, mas que se torna heroína representando os valores dominantes da sociedade burguesa em transição, já o Gato de Botas é o ardiloso, a tirar proveito da corrupção social. O Pequeno Polegar é o anão astuto que vence gigantes bobos. Ou seja: seus personagens se armam com os atributos da inteligência e perspicácia para vencer a força bruta do poderoso opressor.

Perrault foi responsável pela introdução dos desprivilegiados nos salões, em contos cujos personagens são mais estereotipados: a madrasta, o lobo, e os irmãos mais velhos são sempre maus. Os fortes e poderosos são de nítida descendência canibalesca, de devoração dos mais fracos (KHÉDE, 1990: 18-19). Ele utiliza o confronto dualista entre bons e maus, feios e belos, fracos e fortes, como exercício de crítica a corte. Não raro os personagens que representa as classes discriminadas se tornam superiores á nobreza pela inteligência.

Pretendemos suscitar com essa discussão algo que nos proponha pensar as semelhanças e dissensões concernentes as obras de Leandro Gomes de Barros e as adaptadas por Charles Perrault. Ambos utilizavam em seus contos, histórias de cunho moralizante metamorfoseando versões orais da tradição européia e oriental em histórias com características bem definidas para o lugar e a época de cada um.

Os textos adaptados por Perrault eram transmitidos, essencialmente, pelas mulheres, e enriquecidos em parte pelo imaginário medieval lendário, cavaleiresco e cortês, e por textos narrativos do Renascimento italiano, a língua dos contos era a materna da França. Seus contos eram lidos nos salões da corte e não pertenciam de maneira alguma a literatura infantil, mas á literatura oral, sempre em movimento, destinada aos adultos dos povoados, e eram concebidos para o entretenimento noturno.

Por sua vez, Leandro Gomes de Barros, que era produto da cultura urbana e da burguesia média (MEDEIROS, 2002: 18), escrevia os seus cordéis, e, estes eram vendidos e lidos tanto em feiras como entre os letrados na corte. O autor também uniu atributos do medievo e do Oriente com características da cultura nordestina como, por exemplo, Branca de Neve e o soldado guerreiro, A Bela adormecida no bosque.

Em *A Bela Adormecida no bosque*, penetramos em um território típico dos contos de fadas, onde a narrativa tem como figura de centro uma princesa que ao nascer é vítima de um feitiço de uma fada má; e, ao completar quinze anos é então enfeitiçada e condenada a dormir durante cem anos até que um príncipe venha a resgatá-la com um beijo.

Esta linda princesinha
Os seus pais fiquem cientes
Com quinze anos de idade
É mordida de serpente
Depois da dita dentada
Falecerá de repente

A trama também é disposta, a partir da mistura de elementos dos contos de fadas e de expressões quotidianas do Nordeste:

Depois o rei consolou-se
Tomou resignação
No outro dia bem cedo
Seguiu com a comissão
Matando todas as cobras
Do reino até o sertão

Quanto aos personagens secundários da história temos a fada que enfeitiça a princesa como uma fada “velha, magra e rabugenta”, e, por isso que não foi convidada a dar as boas vindas a princesa em seu batizado. Tais imagens, tanto no cordel de Leandro quanto no conto adaptado por Perrault, *A Bela Adormecida*, variam entre mulheres más e boas. Quando más, as habitam a inveja, o ressentimento, a feiúra, a velhice, a perversão, e, obviamente, a maldade, e são aquelas retratadas nas bruxas e nas madrastas:

No meio das feiticeiras
Tinha uma velha fada
Magra, feia e rabugenta
E além disso malvada
Por esse motivo justo
Ela não foi convidada

As qualidades consagradas pelas fadas (e contidas na narrativa de Leandro) às mulheres exemplares são: bondade, submissão e obediência, paciência, aceitação de uma situação dada, compaixão, generosidade, graça. Esses atributos femininos estão "à disposição" de um homem que os reconheça e se case com aquela que os porte:

Ai chegaram as fadas

Foram dizendo assim

Eu desejo a esta criança

O bem que desejo a mim

Serás feliz neste mundo

Para séculos sem fim

Disse uma fada moça

Como não tenho o que dar

Lhe ofereço um presente

Se o pai dela aceitar

Um príncipe formoso e rico,

Para com ela se casar

É perceptível nessa narrativa que a princesa depois de um longo percurso de submissão, é contemplada finalmente com um príncipe, que lhe é uma graça consentida, e com o casamento, para que apenas dali em diante possa ser feliz:

Quando completou cem anos

Que aquele povo dormia

Estava o palácio no mato

De fora ninguém o via

Pessoa daquele tempo

Somente a fada existia

(...)

Distante daquele palácio

Havia um príncipe estrangeiro

Muito inclinado á caçada

De novembro até janeiro

Era um jovem distinto,

Fidalgo, rico e solteiro

(...)

O príncipe chegou pra frente

Pegou ela pela mão

Dizendo:- Eu casso contigo

É esta a minha intenção

Responde beleza rara

Se me aceitas ou não?

A salvação feminina, no caso a princesa Maria (*A Bela...*), só pode ser cumprida com o "sacrifício" da mulher ao homem, na casa ou no castelo, em submissão simbólica às regras patriarcais. A partir daí os contos elaboram configurações, produzindo, assim, uma constelação estético-ideológica em que a autoridade do macho exerce seu poder de professor ou de moderação sobre a mulher, construída como ingênua, volúvel e fraca:

-Aceito com muito gosto

Contigo devo casar

Há cem anos desta parte

Que vivo neste lugar

Só vós pudestes dar jeito

Para me desencantar

Parece que então se vai adiante, quando na realidade aqui há um enganche no passado. São modelos de sociedade que se impõem com uma imagem tradicional da família e a promessa de um lar, com valores, formas de condutas, de felicidades e promessas de futuro, um único: o casamento para as mulheres e a riqueza, destino comum às moças daquele período que se casavam muito cedo, saindo do domínio do pai para o domínio dos maridos. Um movimento de simples transferência de subordinação.

No conto observamos também a limitação do espaço feminino, condição imposta pelo modelo da cultura patriarcal, as mulheres, cada qual na sua posição, pela divisão de classes, dentro do contexto social da época, mantinha-se de alguma forma, subordinadas aos homens. As descrições acerca das mulheres (exceto as fadas) no desenrolar do cordel são apoiadas em conceitos referenciais de um período histórico-cultural que remete o leitor aos quadros da situação vivenciada pelas mulheres no início do século XX, ainda sob o domínio patriarcal. No entanto, a representação delas fica somente no campo quantitativo, sem elevo no processo cultural, ficam totalmente camufladas.

Os folhetos escritos por Leandro eram ao mesmo tempo, o noticiário dos fatos que ocorriam na corte como a exaltação das bondosas princesas em seus contos, do Imperador, mas com uma interpretação popular e, uma crítica por vezes contundente, puritana, moralista, mas igualmente cínica e amoral, realista e imaginosa - dentro de suas contradições perdura a unidade fundamental do choque da cultura e da vida do povo com a sociedade que limita, oprime e explora as populações pobres e trabalhadoras. Se para Leandro o maravilhoso tinha lugar de destaque em seus cordéis Perrault escrevia histórias diretas e realistas dando ao maravilhoso um lugar modesto.

Mas, percebemos que em ambos os casos os personagens astutos se armam com o atributo da inteligência para vencer a força bruta do opressor, e, a presença do confronto dualista entre bons e maus, feios e belos ora como exercício de crítica da corte, ou atacando a Igreja. No que diz respeito ao contexto dos contos de fadas percebemos que os mesmos são encenados por diferentes personagens, pensados a partir de *tipos* (marcado por um único traço) ou *caricatura*

(quando este traço é muito reforçado), dando a ver a criação de diversos estereótipos como a bruxa malvada, a fada bondosa, o sapo que vira príncipe, e assim por diante. Wladimir Propp, ao estudar os contos maravilhosos russos, em *A morfologia do conto* (1928), preocupou-se com sua estrutura o que podemos estender suas conclusões aos contos de fadas. Ele determina a estruturação do conto segundo as partes que o constituem e as relações das partes entre si e com o conjunto do conto.

Propp catalogou três funções constantes e encontrou sete personagens, cada um com sua “esfera de ação”: o antagonista ou agressor, o doador, o auxiliar, a princesa e seu pai, o mandatário, o herói e o falso herói. Para ele os personagens devem ser estudados, ainda, a partir de seus atributos, que ele define como o conjunto de qualidades externas dos personagens: idade, sexo, situação, aspecto, exterior com suas particularidades.

Nos contos de fadas e nos contos maravilhosos, que nem sempre foram escritos para leitores crianças, o personagem-criança é esporádico. Quando aparece, está ligado á representação da fragilidade e da inocência (embora plena de bom senso) e os processos ritualísticos de iniciação. Iniciação sexual (*Chapeuzinho Vermelho*) ou iniciação como força produtiva (*João e Maria e Pequeno Polegar*). O maravilhoso atende a uma função literária e a uma função psicossocial.

Como os contos de fadas são exemplos das primeiras narrativas, o maravilhoso será o elemento mais propício para a passagem de uma situação de equilíbrio para outra de desequilíbrio, ou vice-versa, geralmente com o retorno ao equilíbrio inicial, modificado. Por exemplo, a existência tranqüila de João e Maria (situação de equilíbrio¹); seu abandono na floresta (situação de desequilíbrio); e a volta á casa paterna não mais na condição de crianças indefesas e sim na de provedoras do lar, carregando o tesouro da bruxa (situação de equilíbrio 2) e com isso demonstrando vitória sobre suas experiências aflitivas na luta pela sobrevivência (KHÉDE, 1990: 21).

Há temas que provocam a introdução de elementos sobrenaturais: o incesto, o amor homossexual, o amor a vários, a necrofilia. Estes temas obedecem a dois tipos de proibição: a institucionalizada e a que atua como autocensura, a partir das pressões sociais que transformam determinados assuntos em tabus. O fantástico é um dos meios de se lidar com tais censuras,

pois, se atribuirmos a voracidade sexual ao lobo ou ao canibalismo ao ogro, essas ações serão mais bem aceitas porque foram trabalhadas alegoricamente.

Contudo, não nos atentaremos aos pormenores dos contos de fadas, pois, nosso trabalho será uma análise dos cordéis de Leandro Gomes de Barros e de como ele compilou nas suas narrativas os personagens dos contos de fadas, criando uma amálgama de princesas e caiporas que se encontram e dão vida á essas histórias.

As histórias de que tratam os folhetos, além de temas tradicionais, discorrem acerca de questões de ordem moral, em que o bem e o mal estão em constante conflito. Muitas dessas histórias são narrativas reelaboradas veiculadas no cenário europeu, que chegaram ao Brasil, ainda no período colonial, através dos cordéis portugueses enviados junto aos livros que eram trazidos para cá. São histórias de princesas e heróis, caiporas e malandros; contam aventuras de jovens guerreiros ou romances que mais lembram os dos contos de fadas, ambientados em cenários que nos remetem ora ao oriente, ora ao sertão nordestino. Há também adaptação de contos clássicos como *“A Bela Adormecida”* e *“Branca de Neve”*.

As histórias escritas por Leandro usam uma geografia e uma linguagem próprias. *“Branca de Neve e o soldado guerreiro”*, por exemplo, começa descrevendo a história de um guerreiro troiano que tem nome bem brasileiro: Veridiano, e, que mora em um lugar com vegetação semelhante á encontrada no sertão nordestino.

O autor dos cordéis, mesmo sendo em geral um indivíduo bem informado, usa os nomes de lugares e de pessoas pela sonoridade ou exotismo, sem se preocupar em fazer com que eles correspondam ao local ou á época onde se passa a história. É comum encontrarmos nos folhetos histórias que se passam num castelo no oriente, onde as pessoas comem macaxeira, ou então que no casamento da princesa os músicos tocam sanfona. Leandro Gomes de Barros mistura, sem a maior cerimônia, seu próprio mundo e o mundo dos seus personagens.

TRABALHOS CONSULTADOS

Histórias de cordéis e folhetos. São Paulo: Mercado das Letras, 1999.

Cultura Popular: Revisitando um conceito historiográfico, In: **Estudos históricos**, vol. 08, nº16. Rio de Janeiro, 1990.

Etnias e culturas no Brasil. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 1980.

Personagens da literatura Infanto- Juvenil. Série Princípios. 2. ed. São Paulo: Ática, 1990.

Narradores do Padre Cícero – Do Auditório à Bancada. Fortaleza: UFC, 2000.

Loas que Carpem: A morte na literatura de cordel. (dissertação de mestrado) São Paulo, 2003.

Histórias ou Contos de outrora. São Paulo: Landy, 2004.
