

## A DIMENSÃO DA PROPRIEDADE INTELECTUAL NA LITERATURA DE CORDEL

Edivaldo Gomes Pinto Júnior – edivaldog4@yahoo.com.br  
Graduando em História. Pesquisador do projeto PROPESQ – UEPB

Maria do Socorro Cipriano – maria.cipriano@bol.com.br  
Doutora em História. Coordenadora do projeto PROPESQ – UEPB

Problematizar as produções literárias das Tipografias de Cordel é pensá-las enquanto lugar de conflitos, de disputas, afastando-se de concepções historiográficas que cristalizam as imagens de poetas analfabetos ou de uma poesia desinteressada e supostamente “pura”. As produções de cordel na Paraíba, na primeira metade do século XX, apontam para uma complexa rede comercial na qual a fronteira entre o lugar do tipógrafo e do poeta encontra-se rasurada. Tal composição textual que encerra em sua construção várias características singulares, das quais destacaremos a noção de “propriedade” ou de “autoria” intelectual, vai se solidificando e tomando forma com o desenvolvimento desta modalidade literária. Além dos acrósticos, que normalmente evidenciam no final dos folhetos algum requerimento de propriedade, também os textos de suas contracapas - que congregam propagandas e homenagens – explicitam as denúncias contra cordelistas e/ou tipógrafos tidos como “desonestos” pelo ato de assumir como sua a poesia alheia. Estes textos poéticos, produzidos com esmero pelos cordelistas que tinham em conta seu sustento financeiro, quando arrolados transformam-se em matéria de estudo para a análise das práticas culturais e sobre o tema da leitura. Como fontes básicas, portanto, serão analisados alguns cordéis do poeta e tipógrafo Manoel Camilo dos Santos que denunciam a extensão desta prática, fornecendo suporte para o levantamento historiográfico das formas de atuação dos autores no âmbito da economia de mercado. Portanto, a análise compreende um debate mais amplo e nessa direção, o diálogo teórico-metodológico será estabelecido com os seguintes autores: Michel de Certeau, Roger Chartier, dentre outros. Este trabalho está vinculado ao Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC) e ao Programa de Incentivo à Pós-Graduação e Pesquisa (PROPESQ) da Universidade Estadual da Paraíba e conta com apoio financeiro da UEPB/CNPq.

PALAVRAS-CHAVE: Cordel, Literatura, História.

## 1. INTRODUÇÃO

*Aviso aos latrocinistas  
plagiadôres nojentos  
esses tipos fraudulentos  
poetassos e folhetistas  
que irei seguir nas pistas  
desse bando trapaceiro,  
p'ra isto gastei dinheiro  
e por meio de advogados  
meus livros estão registrados  
tôdos no Rio de Janeiro.*

**Manoel Camilo dos Santos – Viajem a São Saruê**

O livreto de cordel é uma expressão artística e cultural que transmuta a modalidade poética oral, típica no Brasil até princípios do século XX, para o âmbito escrito. Além dessa natureza artística, também é, sobretudo, um produto comercial produzido artesanalmente como meio de sustento dos editores e cantadores que abandonaram em parte sua dedicação exclusiva à oralidade, tornando-se não somente uma peculiaridade somada à tantas outras dentro do universo urbano e rural do Brasil de antanho, como também um elemento essencial para a compreensão do cotidiano e das práticas socioculturais da época.

Uma quantidade profusa de pesquisas realizada no campo historiográfico sobre literatura popular é norteada pela ótica pioneira de Luís da Câmara Cascudo em seu *Vaqueiros e Cantadores* (2005). Com o presente autor, necessariamente, será inaugurada uma vertente de análise deste universo poético, concedendo-se por seu intermédio um precioso espaço dentro da chamada *literatura erudita* para aquelas publicações, menosprezadas pela sua criteriologia ser idiossincrática e própria de uma modalidade de leitores, em um primeiro momento mais abastados e, logo depois da sedimentação desta prática, difusa para o consumo de uma fatia mais pobre da população, menos exigente<sup>1</sup> em relação à qualidade dos escritos.

Assim como no Brasil temos tal filão de publicação, cujo consumo, a partir da década de 1930, se dará majoritariamente pelo estrato populacional menos abastado (Galvão, 2001, p. 12), em outros países existirá uma correlata tipologia literária, a exemplo de Portugal, Holanda<sup>2</sup> e França<sup>3</sup>, cujas características se assemelham bastante

entre si, ou seja: os livretos ditos “populares” daqueles países eram tipicamente poéticos, comercializados a preços irrisórios, geralmente confeccionadas em papel de baixa qualidade, sendo, enfim, destinadas à um público cada vez mais massificado, onde os critérios de consumo não seriam tão seletivos e exigentes como nas congêneres denominadas *eruditas*.

No tocante à França, a *Bibliothèque Bleue*, produzida desde períodos imemoriais que se perdem nas sendas da baixa Idade Média, doravante a invenção da Imprensa de Gutemberg, as análises de Roger Chartier (1990) demonstram que existiam particularidades que se assemelham às produções regionais dos países anteriormente mencionados. As publicações, por vezes, não respeitavam a uma ética ou um conjunto de regras estabelecido, que, em verdade, somente se desenvolverá após uma solidificação da característica comercial desta vertente literária, sendo recorrentes os casos de plágios, interpolações e re-publicações de obras estrangeiras ou de alhures neste ambiente laboratorial, de constante experimentação de modelos e formas. Os comportamentos que remetem ao respeito pela propriedade intelectual não são inerentes às bases desta modalidade poética, principalmente porque nem sempre existira uma concorrência acirrada entre os produtores/vendedores. No entanto, a partir do século XVIII, cada vez mais as tiragens vão tomando proporções consideráveis, ensejando nos autores e produtores uma aquecida disputa pelo domínio dos títulos<sup>4</sup>.

A partir da pesquisa realizada no projeto *As Tipografias de Literatura de Cordel na cidade de Guarabira (PB) 1918 – 1953*<sup>5</sup> percebemos que, mormente no Brasil, ocorrerá uma gradual e difusa relação de mercado entre os editores e autores, surgindo a partir desta rede dialógica as noções de *autor proprietário*, *editor proprietário*, *editor proponente*, *autor* etc. Com Leandro Gomes de Barros, dar-se-á uma guinada desta vertente literária, já se constituindo com o seu pecúlio o início de transações comerciais, onde João Martins de Athayde adquire da esposa do primeiro todo o acervo, mais tarde republicado – inclusive com uma séria confusão de autoria, não se sabendo ao certo se algumas publicações são de Athayde ou de Leandro Gomes, já que Athayde por vezes requeria a si a autoria de cordéis publicados anteriormente pelo primeiro.

Ainda, dentro da citada pesquisa, percebemos a utilização cada vez mais estratégica e maturada das áreas restantes dentro dos folhetos, seja para a inserção de propagandas ou para a exposição de manifestos de direito autoral, relevando como o signo comercial passa a dominar as relações entre os poetas cordelistas e editores. Neste sentido, alguns folhetos, dentro do polo de produção da cidade de Guarabira, no

interstício de tempo entre 1919 à 1953, serão analisados, investigando-se como se dera o despertar desta característica econômica, além de como fora conciliada tal necessidade de incremento das publicações com as características próprias dos livretos – sejam eles: brevidade, pragmaticidade, abordagens de motes comportadas às tradições dos consumidores, capas ilustradas, entre outras.

A problematização do jogo de interesses que instituiu as relações entre os produtores e consumidores será balizada por teóricos como Michel de Certeau (1994) e Roger Chartier (1990), contemplando-se dentro das propostas do primeiro o cotejamento das edições, perscrutando-se as estratégias financeiras que eram empregadas a fim de promover a rotatividade comercial das publicações. Objetiva-se, portanto, analisar como se organizou e se solidificou este mercado editorial na Paraíba, intentando-se compreender o estabelecimento das relações entre tipógrafos e poetas-cordelistas que fomentaram toda uma singular prática de consumo e de vendas de cordel na primeira metade do século XX.

## 2. O CORDEL COMO PRODUTO COMERCIAL

Enquanto um meio para a difusão de poesia e culturalidade, o cordel também suporta outros aspectos em sua natureza, sendo um deles a característica inerentemente comercial que ele toma. Esta manifestação artística cuja vertente que nos chega fora desenvolvida em Portugal desde a Idade Média, quiçá anteriormente, na Grécia e em Roma, terá influências fundamentais na produção de obras poéticas, como ressalta Cascudo ao afirmar que

O que existe no sertão, evidentemente, nos veio pela colonização portuguesa e foi modificado para melhor. Aqui tomou aspectos novos, desdobrou os gêneros poéticos, barbarizou-se, ficando mais áspero, agressivo e viril, mas o fio vinculador é lusitano, peninsular, europeu (2005, p. 192).

Em outra passagem, salienta o mesmo autor que o cantador

É o descendente do Aedo da Grécia, do rapsodo ambulante dos Helenos, do Glee-man anglo-saxão, dos Moganis e metris árabes, do velálica da Índia, das runoias da Finlândia, dos bardos armoricanos, dos escaldos da Escandinávia, dos menestréis, trovadores, mestres-cantadores da Idade Média (2005, p. 128).

Portanto, as bases da cantoria que aqui se instala são longínquas e maturadas dentro de uma semântica arcaica, vertidas à cada século para as novas estruturas

linguísticas que tomam forma em sobreposição da codificação anterior. Este universo, que espelhará as perspectivas e expectativas do Brasil rural e essencialmente canavieiro e pecuarista, durará quase quatro séculos.

Diante das transformações sócio-econômicas, ocorridas durante a virada do século XIX para o século XX, a cantoria vai perdendo adeptos e uma necessidade premente de busca de alternativas para a sobrevivência se impõe abruptamente aos trovadores tropicais. Ainda de acordo com Cascudo, a dramática situação daqueles que realizavam a manutenção desta culturalidade e originalidade, era clarividente naquele período:

A cantoria reflete bem esses estados curiosos de hipertensão, de macromegalia espiritual. Malvestidos e alimentados, cantando noites inteiras por uma insignificância, cantadores apregoavam riquezas, glórias, forças, palácios, montões de pradarias, servos, cavaliças, conforto, requintes, armas custosas, vitórias incessantes. E, às vezes, estão (sic) passando fome... (2005, p. 79).

A memória, trabalhada de maneira formidável pelos cantadores medievais/modernos e, por extensão, dos cantadores latinos será utilizada<sup>6</sup>, doravante à invenção da Imprensa (e, no caso nordestino, mediante a possibilidade real da utilização desta tecnologia), precisamente em parâmetros outros. Segundo Le Goff, citando Leroi-Gourhan,

Até ao aparecimento da imprensa... dificilmente se distingue entre a transmissão oral e a transmissão escrita. O grosso do conhecimento está mergulhado nas práticas orais e nas técnicas; a área culminante do saber, com enquadramento imutável desde a Antiguidade, é fixada no manuscrito para ser aprendida de cor... Bem diferente é o que está impresso... não só o leitor é colocado em presença de uma memória colectiva (sic) enorme, cuja matéria não é mais capaz de fixar integralmente, mas é freqüentemente colocado em situação de explorar textos novos. Assiste-se então à exteriorização progressiva da memória individual; é do exterior que se faz o trabalho de orientação que está escrito no escrito (1964/65 *apud* LE GOFF, 2000, p. 40).

As datações apresentadas para tal movimento de adaptação da poesia oral para a imprensa oscilam entre os trinta últimos anos do século XIX e as duas primeiras décadas do século XX, sendo, neste sentido, consenso que o pioneiro da transformação de um filão oral, historicamente já desenvolvido no Brasil, para o âmbito impresso, será Leandro Gomes de Barros.

Muito embora se realize de fato essa transição aqui relatada, ainda assim a fluidez e delicadeza da oralidade confundir-se-á com a rigidez pétreia e enegrecida das

palavras impressas. Ocorre, portanto, uma curiosa simbiose, onde, ao mesmo tempo em que as métricas são transpostas para o impresso, ainda assim existe a liberdade para a declamação cantada dos versos, algo que ocorrerá de forma profusa devido à falta de letramento da população. Embora caracterizado pela forte presença da oralidade em seu texto e forma, o cordel é necessariamente impresso, distinguindo-se de outras formas de poesia oral, como as pelejas e desafios, ‘cantados’ pelos cantadores ou repentistas (GALVÃO, 2001, p. 27).

Geralmente eram utilizadas máquinas tipográficas velhas, advindas dos jornais da região que crescem em atividade e modernizam seus parques gráficos naquele período, descartando, por sua vez, as prensas e tipos móveis em favor de novos dispositivos; ao passo que o refugio era adquirido paulatinamente pelos editores de folhetos. Mas esse não era um privilégio de todos os cantadores – o fato de logo adquirirem máquinas para sua tipografia<sup>7</sup> –, sendo, no entanto, um fato extremamente simplório e casual a publicação de folhetos por via de terceiros.

Segundo estatísticas do IBGE no *Anuário Estatístico do Brasil*, durante o ano de 1890 (1912a, p. 545), quando da recente instauração da República Federativa, se somados todos os periódicos da região Nordeste, o resultado seria de irrisórias duas publicações, enquanto em 1912 (1912b, pp. 546-547) os números saltam para sete e em 1934 (1934, p. 746) para quatrocentos e trinta e seis, sendo localizadas majoritariamente nas capitais dos estados, onde o público consumidor presume-se ser maior e mais assíduo. Destaca-se dentre todos os estados do Nordeste deste interstício de tempo as atividades de imprensa em Pernambuco, com cento e cinquenta e cinco periódicos, correspondendo ao 4º maior cômputo de publicações do Brasil em 1936. Portanto, não é coincidência o fato de que o maior celeiro de poetas da época, a Serra do Teixeira, localizado na Paraíba, tenha cedido tal população seleta para o estado vizinho de Pernambuco (neste período, o estado da Paraíba contava com vinte e três periódicos), onde a quantidade de escritos e proporcionais tipografias<sup>8</sup> estimulavam novas publicações a preços competitivos.

Neste cenário, paulatinamente os cantadores passam a perder espaço no âmbito de consumo cultural. Logo uma nova leva de editores, nem sempre poetas, desenvolve a atividade de impressão de pequenos livretos, sendo algumas versões chamadas de folhetos e outras de romance. E, concomitantemente, surge uma ética comercial e uma formalidade estética, obedecida grosso modo pelos editores, dado a

exigência latente dos consumidores, mediante a escolha, de tais produtos segundo um padrão convencional. Curran destaca que o cordel configura-se

basicamente, em longos poemas narrativos, chamados 'romances' ou 'histórias', impressos em folhetins ou panfletos de 32 ou, raramente, 64 páginas [...]. Um segundo tipo de impresso, o folheto com oito páginas de poesia circunstancial ou de acontecido, também contribui para o *corpus* total (2003, p. 17).

Logo, obedecendo às leis de mercado, os cordéis eram produzidos dentro de limites dados e criados naquele âmbito. De acordo com Chartier (1990, p. 63) "os 'materiais-documentos' obedecem também a processos de construção onde se investem conceitos e obsessões dos seus produtores e onde se estabelecem as regras de escrita próprias do gênero (*sic*) de que emana o texto". O próprio livreto de cordel é produto de um pacto mútuo entre consumidores e produtores, onde a relação determina, sob pena de marginalização explícita do objeto em questão, em qual direção devem os cordéis privilegiar suas narrativas, sejam elas: uma moralidade comum, uma estrutura previsível onde o bem prevalece sobre o mau, uma crítica dentro dos limites aceitáveis para o pudor, enfim, um conjunto de cânones do qual não deve escapar a estrutura textual da obra.

Ainda segundo o mesmo autor,

A literatura de cordel é produzida por profissionais da escrita e da impressão, mas a partir de processos de reescrita que submetem os textos letrados a arranjos, a delimitações que o não são. E, por intermédio da compra mais ou menos massiva, os leitores exprimem as suas preferências; desse modo, os seus gostos ficam em posição de fazer *inflectir* (*sic*) a própria produção dos textos (*ibid*, p. 56).

Ao ritmo lento e maturado das modificações de natureza estrutural, onde a essência se transforma e deforma, vai o folheto incorporando elementos práticos, dotando-se cada vez mais de uma circularidade ampliada e refino gradualmente mais descuidado. Logo, constitui-se o universo cordeliano em um imenso laboratório, onde se experimentam técnicas ou se realiza a manutenção de tradições criadas pelos predecessores. Isso não somente no tocante à estética, mas também às métricas empregadas no *corpus* textual, ao *métier* dos editores que se especializam no decorrer das publicações e à utilização de publicidade e manifestos nos espaços não ocupados pela narrativa poética. Neste sentido, desenvolve-se uma apurada noção de propriedade intelectual, processo ao qual a literatura erudita já passara bem antes, assim como uma noção de proporcionalidade e concatenação que se desdobrará em diversas outras características.

Um conjunto de axiomas se desenvolve, principalmente no que diz respeito ao arcabouço dos livretos, com um espécie de padronização gradual das proporções físicas, correspondendo a disposição das estrofes geralmente em número de quatro ou cinco por página (à depender da extensão da narrativa) e a utilização das áreas livres, geralmente não contempladas com algum texto devido à edição, por vezes sofregamente ampliada ou drasticamente reduzida. Por contraste, as capas e quartas capas obedecem à uma linearidade evolutiva diferente, quando em meados da década de 1940, devido ao interesse crescente dos consumidores pela xilogravura e à defesa arraigada da autoria de alguns títulos, logo ocorre uma substancial modificação destas áreas. Os folhetos demonstram, com clareza, que os limites entre escrita e oralidade, entre letrados e iletrados estão muito além da possibilidade de decifração de um código gráfico e são muito menos simples do que se costuma pensar (ABREU, 2004, p. 217). Ainda, ao tocar sobre a composição textual, ressalta Abreu que

Não basta, entretanto, uma história convencional. É preciso apresentá-la segundo as 'regras' de composição de folhetos, já que o interesse pelo tema, ou pelo enredo, não é suficiente para que o público habitual dos folhetos aprecie um texto de literatura erudita (*ibid*, p. 202).

Desta forma, ao mesmo tempo em que o cordel deixa de ser consumido majoritariamente por pessoas com maiores instruções linguísticas, algo típico aos primórdios desta prática no Nordeste – uma vez que a venda realizada por cantadores angariava um público menos letrado – , vasta organização de vendedores se utilizavam dos lombos de burros e da rede ferroviária (ainda extensa até a década de 1950), para a promoção de cordéis, ou de sua autoria ou de editoras especializadas. De ai a necessidade dos empreendedores se afirmarem dentro desta economia que se constituía progressivamente na tessitura nordestina, utilizando-se mecanismos e dispositivos que lhe garantissem legitimidade.

Esta noção de direito autoral a qual aludimos anteriormente, se manifestará de forma multifacetada, tanto implicitamente, por via de acordos comerciais entre os editores e autores ou editores e detentores dos espólios herdados dos falecidos autores (como ocorrera com Leandro Gomes de Barros e João Martins de Athayde), além das brigas judiciais<sup>9</sup> embasadas nos plágios praticados pelos pares de profissão; como explicitamente, por meio do emprego de acrósticos – marcas de propriedade, uma espécie de assinatura do autor em forma rimada, aplicada ao final dos cordéis –, bem como nos manifestos das quartas capas, que exteriorizavam a indignação dos autores, supostamente prejudicados pela cópia indiscriminada de suas obras.



Necessariamente, evidencia a ideia de propriedade intelectual, entre outras característica, como se complexifica a rede de relações entre os editores e autores e de que forma se dará este intercâmbio de poderes, derivando desta reflexão a necessidade de distinguir-se os princípios editoriais que se convencionam e qual o escopo de cada um, a fim de se compreender em um todo o funcionamento desta micro-economia literária.

### 3. ACRÓSTICOS, CAPAS, QUARTAS CAPAS: MANUTENÇÃO DA PROPRIEDADE INTELECTUAL

A literatura cordeliana compõe, ao longo de sua sedimentação, uma formalidade que, ao mesmo tempo em que garante uma originalidade à sua formatação, diferencia sua natureza das publicações eruditas de circulação restrita. São elementos estruturais importados de semelhantes publicações, como os anúncios de jornais que são copiados plasticamente para as quartas capas, as propagandas que eram empregadas ou no corpo textual ou nas últimas páginas dos folhetos; ainda, nas capas ornamentadas dos livros de edição de luxo, com padrões diferenciados, sendo importados seus elementos decorativos para esta *métier* tipográfico, garantindo, enfim, um atrativo maior para o consumidor.

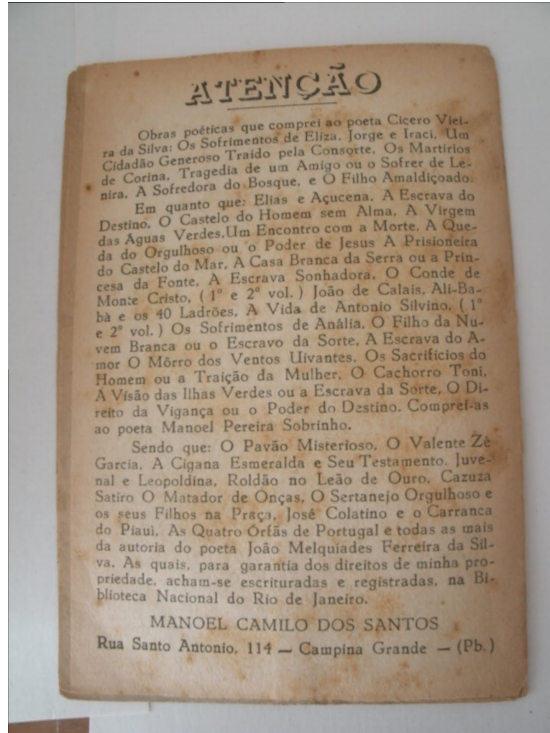
Corroborando conosco, Quintela, em citação de Pierre Bourdieu, menciona o fato descrito da coexistência e relativa autonomia entre literatura erudita e literatura de larga circulação:

Fortalecendo-se a partir do diálogo que, desde a sua origem, seus produtores mantiveram com os seus outros culturais, o cordel, não obstante, resiste como um sistema literário relativamente autônomo, que, ainda que modestamente, concorre com os sistemas literários, de uma forma ou de outra, dominantes para a constituição do campo literário brasileiro como um todo [Bourdieu,1992] (2010, p. 43).

Logo, as gestas pertenciam intelectualmente ao seu autor, embora esse fato não fosse evidenciado nos primórdios desta vertente literária justamente devido à corporificação de uma ética, então em construção. No cordel, a aplicabilidade de direito moral do autor pode ser observada na medida em que o cordelista tem seu nome, pseudônimo ou sinal indicativo preservado e apensado à obra (FACISA, 2008, p. 16). Como a tipografia cordeliana não era assemelhada com a erudita, por consequência as regras do segundo conjunto literário não era incorporado pelo primeiro.

Mediante pesquisa realizada no nosso projeto, ao tomarmos contato com o acervo do Museu Átila de Almeida em Campina Grade – PB averiguamos que os

manifestos de propriedade ou indignação pelos plágios realizados, expostos nas capas e quartas capas, se tornarão mais incisivos no decorrer da década de 1940 adiante. E dentre os autores e obras averiguados, salienta-se a desenvoltura comercial de Manoel Camilo dos Santos, cujos cordéis, na maioria das vezes, traziam em seu corpo alguma *marca* de propriedade, como acrósticos ou descrições nas quartas capas.



Quarta capa do cordel *O sabido sem estudos* (1955) de Manoel Camilo dos Santos.

Não existe uma sistemática ou regularidade nestes manifestos, fato constatável quando da análise do conjunto. Cotejando-se dois cordéis, o primeiro de autoria de Manoel Camilo dos Santos chamado *O sabido sem estudos* (1955) e o segundo criado por Joaquim Batista de Sena, *As setes dores de Maria Santíssima* (s.d.), pode-se perceber a idiossincrasia que cada autor imprimia às suas obras. No primeiro caso, o autor destaca com uma particular verve que adquirira o direito autoral para a impressão de várias obras dos poetas Manoel Pereira Sobrinho, Cícero Vieira da Silva e João Melquíades Ferreira da Silva, nomeando-as uma a uma e ao final explicitando que as registrara em um órgão estatal a fim de garantir seus direitos de posse.



Quarta capa do título *As setes dores de Maria Santíssima* (s.d.) de Joaquim Batista de Sena.

Não se sabe ao certo se Manoel Camilo dos Santos era afetado realmente pela quantidade de plágios que ele alega sofrer em seus manifestos; no entanto, as obras que se incluem em seu acervo, como o romance do *Pavão Misterioso* (obra de “propriedade” adquirida de João Melquíades Ferreira da Silva) e a *Viajem a São Saruê*, se constituíam com absoluta certeza, em objeto de cobiça pela sua inerente qualidade, evidenciada nas inúmeras edições que os títulos receberam no curso de algumas décadas.

Destaca, portanto, a referida negociação o poeta e editor em seu *O sabido sem estudos*:

Obras poéticas que comprei ao poeta Cícero Vieira da Silva: Os Sofrimentos de Eliza, Jorge e Iraci, Um Cidadão Generoso Traído pela Consorte [...].  
Em quanto que: Elias e Açucena, A Escrava do Destino, O Castelo do Homem sem Alma [...]. Compreias ao poeta Manoel Pereira Sobrinho.  
Sendo que: O Pavão Misterioso, O Valente Zé Garcia, A Cigana Esmeralda e Seu Testamento [...]. As Quatro Órfãs de Portugal e todas as mais de autoria do poeta João Melquíades Ferreira da Silva. Às quais, para a garantia dos direitos de minha propriedade, acham-se escrituradas e registradas, na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (1955, p. 9).

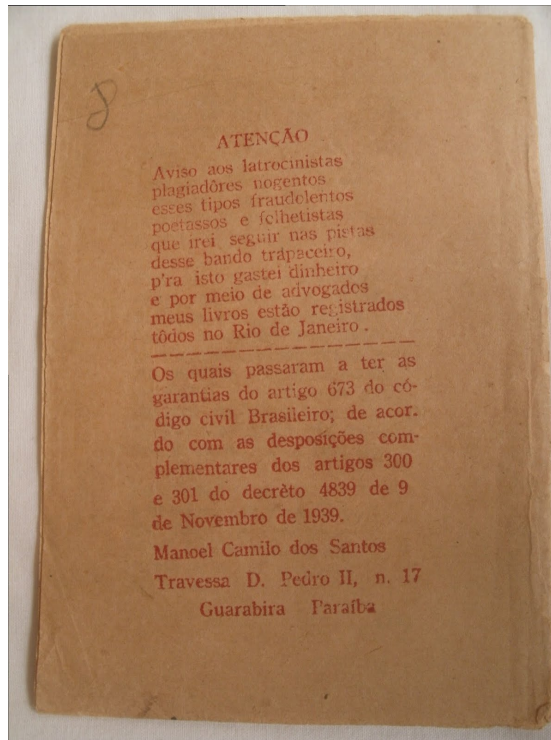
Mencionando deliberadamente os títulos, a fim de que o leitor tomasse conhecimento que eles, caso fossem impressos com a nomenclatura de outro autor que não Manoel Camilo dos Santos se configuravam em plágios, tenta o poeta impingir à que o leitor realize uma seleção ética dos livretos, realmente valorizando os que fossem

originais do autor ou editor. A legitimação de sua ação está no signo ou dístico da *Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro*, onde ele registrava todas as obras a fim de obter segurança jurídica no momento em que fosse necessário contestar qualquer outra publicação que se afigurasse como plágio. Talvez Manoel Camilo dos Santos, descrevendo nesta quarta capa sua propriedade intelectual, achou desnecessário incluir seu acróstico ao final do folheto, já que não é constatado tal marca tão recorrente em seu acervo.

No caso de Joaquim Batista de Sena, em seu *As setes dores de Maria Santíssima*, ao final têm-se uma tímida reserva de propriedade, associada à sua imagem confeccionada na técnica do clichê. Sena miscigena nesta quarta capa, além desta exclamação a respeito da autoria, a visão comercial do produtor, quando destaca em posição vertical, ao lado de sua imagem, que realizava “vendas de folheto em grosso e varejo” e que concedia “Grandes descontos aos revendedores” (s.d., p. 17). Logo abaixo de sua imagem, requer a exclusividade de autoria com seu nome, assim como salienta a nomenclatura de sua tipografia no cimo, impressa em tipos maiores, afirmando a seguir: “O autor reserva o direito de propriedade. A venda na casa de JOSÉ FRANCISCO ALVES” (*op. cit.*). À semelhança de Santos, também Joaquim Batista de Sena não se utilizará de um acróstico, demonstrando seu cordel certa simplicidade estrutural, em contraste com os aprimorados folhetos do primeiro.

Esta prática pode ser historicizada, com antecedentes já nas ações de João Martins de Athayde. Sendo que, ao mesmo tempo em que ocorre a comercialização dos direitos, outras características vão se aprimorando, como a natureza estética das capas e a incorporação de imagens. Segundo Quintela,

A partir de 1921, quando adquiriu o espólio literário de Leandro Gomes de Barros, o mais importante e mais fecundo autor da literatura de cordel nordestina, morto em 1918, Athayde dá início a um projeto editorial no sentido da padronização de suas edições, tendo em vista a consolidação da sua marca editorial. As capas simples, predominantemente usadas nas edições do cordel até então, vão sendo substituídas pelas capas temáticas. Nas capas dos romances, já no início da década de 1920, são usados clichês feitos a partir de cartões-postais à moda francesa, em que se veem modelos fotográficos, geralmente, uma jovem ou um casal em pose romântica (2010, p. 45).



Quarta-capa do folheto *Viajem a São Saruê* (1949) de Manoel Camilo dos Santos.

Manoel Camilo dos Santos, em outro folheto intitulado *Viajem a São Saruê* (1949), vai mais longe em seu requerimento de propriedade intelectual. Além de destacar de forma versificada sua antipatia pelos editores que ou plágiam parcialmente suas obras ou a publicam integralmente sem sua autorização, também cita detalhadamente as leis que garantem juridicamente sua posse sobre aquele material. Como o folheto citado é considerado a *magnum opus* de Santos, talvez isso justifique sua diligência máxima em descrever os amparos legais em que lastreava sua propriedade:

Aviso aos latrocinistas  
 plagiadores nojentos  
 esses tipos fraudulentos  
 poetassos e folhetistas  
 que irei seguir nas pistas  
 desse bando trapaceiro,  
 p'ra isto gastei dinheiro  
 e por meio de advogados  
 meus livros estão registrados  
 todos no Rio de Janeiro.

-----  
 Os quais passaram a ter as garantias do artigo 673 do código civil brasileiro; de acordo com as disposições complementares dos artigos 300 e 301 do decreto 4839 de 9 de novembro de 1939.

Manoel Camilo dos Santos (*ibid*, p. 9).

A perspicácia comercial é necessária para o editor/autor em um universo cuja dialética cada vez mais se torna acirrada pelo aumento de concorrência. Como o filão literário cordeliano toma proporções gigantescas, os responsáveis pelas publicações tentam maximizar seus lucros e proteger diligentemente os títulos de maior rentabilidade comercial (realizando a manutenção daquela prática comercial francesa da *Bibliothèque Bleau*, descrita por Roger Chartier [1990]).

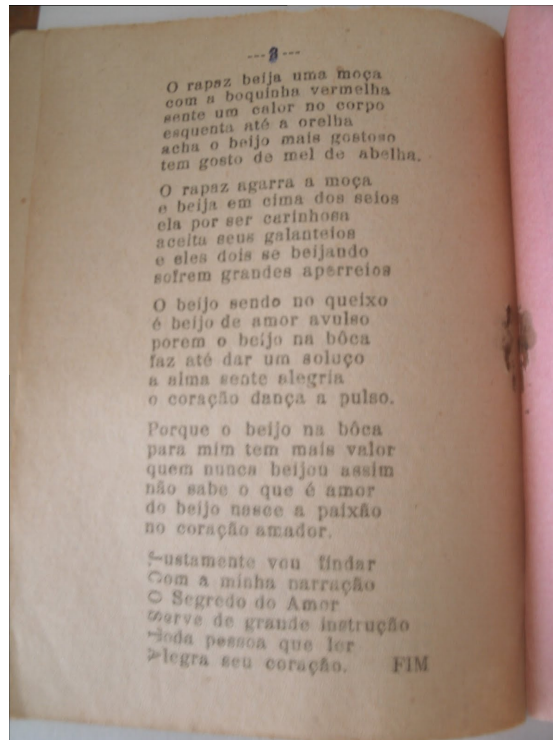
Segundo os relatos do comerciante de cordéis Severino Gabriel de Oliveira<sup>10</sup>, que trabalha no ramo há mais de cinquenta anos na cidade de Guarabira (PB), alguns títulos foram impressos em volumes grandes para a época, tornando-se comum a produção de livretos em milhares. Da mesma forma se dava com a comercialização, que era profusa até a década de 1990, apresentando daquele período até o presente momento uma queda sem precedentes.

Outras estratégias também são empregadas pelos autores para simbolicamente indicar sua autoria. Uma delas é o já citado acróstico, que se constituía em uma composição artística cujas iniciais de cada frase no ulterior da estrofe ligava-se à cada uma das letras do nome do autor, sendo confeccionado o parágrafo de forma ordenada e congruente. Embora elas pudessem ser simplesmente suprimidas pelos plagiadores que se interessassem na publicação não autorizada do folheto, na verdade seu alvo seria o próprio leitor, que, ao ler, constataria no final (no ápice da história), que sua autoria era de determinado poeta, tentando assim o editor influenciar nas próximas escolhas do consumidor por via deste inteligente mecanismo de coerção.

Um bom exemplo pode ser retirado da gesta *O segredo do amor e o mistério do beijo* (s.d.), de autoria de José Costa Leite:

J. ustamente vou findar  
 C om a minha narração  
 O Segredo do Amor  
 S erve de grande instrução  
 T oda pessoa que ler  
 A legra seu coração.      FIM. (s.d., p. 8)

Os acrósticos poderiam eventualmente destoar das temáticas apresentadas, como por vezes ocorre no caso dos títulos de Manoel Camilo dos Santos; no entanto, superficialmente, possuíam sempre uma essência de continuidade para com o texto, cuja conclusão se dava antes do acróstico, sendo este justamente uma denominação de propriedade. Em outros casos, como no de José Costa Leite, eram os acrósticos elementos da composição narrativa, sendo eles mesmos as estrofes de conclusão.



Última página do cordel *O segredo do amor e o mistério do beijo* (s.d.) de autoria de José Costa Leite, onde, abaixo, pode-se notar a existência do acróstico.

Por sua vez, as quartas capas servem como meio publicitário do empresário-poeta, detentor de sua própria rede de representantes. Desde a década de 1920, quando Leandro Gomes de Barros e Francisco das Chagas Batista iniciam a difusão de seus folhetos, organiza-se uma extensa rede de vendedores, seja com acervo exclusivo de determinada editora, seja com estoque de variados autores e tipografias. No caso de outro cordelista, João Martins de Athayde, referencia Curran que “[...] soube fazer *marketing* e vender seu cordel numa área geográfica extensa – da Amazônia à Bahia. As mesmas histórias, mais tarde, seriam compradas, revendidas e reimpressas no Rio de Janeiro e em São Paulo (2003, p. 45)”. Desta forma, a fim de viabilizar a produção e aumentar a rotatividade comercial dos produtos, era necessário o editor ou proprietário das tipografias erigir espécies de entrepostos nas localidades cujo consumo de folhetos e romances era maior. Neste sentido, era sua malha comercial divulgada justamente nas quartas capas, com o propósito de angariar novos distribuidores mediante propostas comerciais atraentes, sendo visado o consumidor como potencial investidor de sua marca.

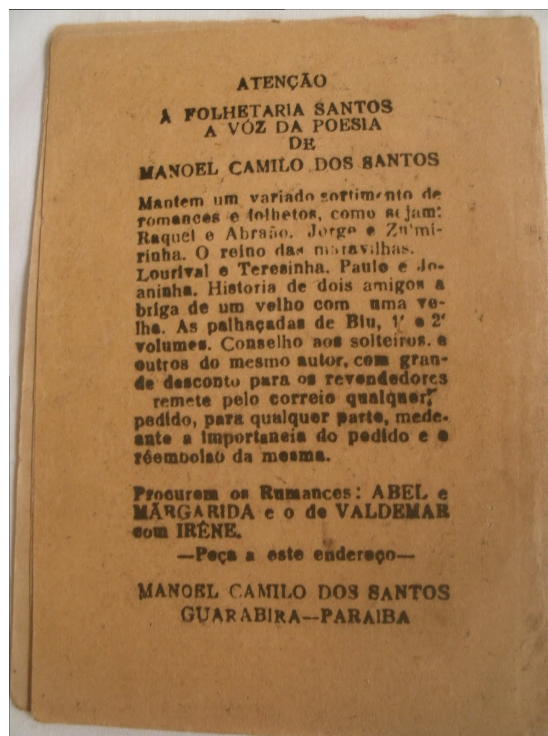
As descrições destes entrepostos geralmente são homônimas e quase padronizadas, a exemplo do que é impresso no cordel de autoria de Manoel Camilo dos Santos, intitulado *A peste de gafanhotos no Brasil* (s.d.). A informação se configura do seguinte modo:



Atenção  
A Folhetaria Santos  
A voz da poesia  
de  
Manoel Camilo dos Santos

Mantem um variado sortimento de romances e folhetos, como sejam: Raquel e Abraão, Jorge e Zumirinha [...]. Conselho aos solteiros e outros do mesmo autor, com grande desconto para os revendedores, remete pelo correio qualquer pedido, para qualquer parte, mediante a importancia do pedido e reembolso da mesma [...] (*ibid*, p. 10).

Ao mesmo tempo em que o poeta destaca a autoria do cordel e a editora responsável por sua publicação, reivindicando sua propriedade intelectual, ele expunha aos que se interessassem por comercializar seu produto as informações necessárias para o contato e o envio dos folhetos por via da Empresa de Correios e Telégrafos. Tal opção de se utilizar da autarquia dos Correios já se afigura como uma avançada forma de despachar as mercadorias tipográficas, ampliando o leque de possibilidades de envio e a própria amplitude geográfica que poderia a editora alcançar.



Quarta capa do folheto *A peste de gafanhotos no Brasil* (s.d.) de autoria de Manoel Camilo dos Santos.

Também podem ser constatadas, embora muito raramente, dentro dos limites da pesquisa por nós realizada, propagandas no interior do livreto, a exemplo do que fizera o já citado Manoel Camilo dos Santos, quando coloca em prática sua conduta mercantil em *O sabido sem estudos* (1958), sugerindo ao final de cada conjunto de estrofes algum



título produzido pela sua editora com o chavão “Leia do mesmo autor...”. Ao final, na penúltima página (na última têm-se seu acróstico), pontifica suas sugestões com a seguinte frase: *Leia todos os que tem a firma deste autor*. Deveras, é uma estratégia singular, bem como tantas outras empregadas por Santos.

As nomenclaturas, derivadas deste intenso comércio de livretos, logo são criadas, objetivando-se à detalhar qual o nível de pertença de cada poesia ao editor que as publicava. Doravante, surgirão alguns títulos utilizados pelo editor dos folhetos, a exemplo de Autor Proponente, Editor Proponente, Autor Proprietário, Editor e Autor. Todas estas categorizações se mesclavam nas obras, recorrentemente indicada como de dupla autoria (Autor e Editor Proponente ou Editor Proprietário), ou, adquirida de terceiros pelo Editor Proprietário. Ao passo que em outros casos, se intitulava o poeta como Autor, quando na verdade ele era detentor dos direitos autorais e por isso a nomenclatura, nesta lógica indicada, deveria ser Editor Proprietário. Em todo caso,

Foram justamente os chamados ‘editores proprietários’ que, muitas vezes, além de indevidamente alterar a autoria do cordel, faziam modificações ou acréscimos nos textos sem anuência dos verdadeiros autores ou de quem os representasse, pois, como visto, só a esses cabe o direito – absoluto – de assegurar a integridade da obra, opondo-se a quaisquer modificações – se não feitas por eles próprios – antes ou depois de utilizada (FACISA, 2008, p. 17).

A princípio, com os primeiros cordéis de Leandro Gomes de Barros, Francisco das Chagas Batista, Cipriano Batista de Sena etc., não existia tal distinção que depois se tornara fundamental. Ela surgirá possuindo por corolário a comercialização da propriedade intelectual dos acervos ou espólios de cordelistas famosos, cujas obras possuíam viabilidade comercial para a reprodução. Doravante ao interesse dos poetas ou família dos falecidos, poderia ocorrer a negociação de vários poemas, cuja ética disseminada determinava que os cordéis adquiridos levassem o nome dos seus proprietários ou como Editor Proprietário ou como Autor Proprietário, de forma a tornar cômnicos seus leitores da autoria ser de terceiros.

Em verdade, como a operação econômica das tipografias era mais vasta do que se supunha em um primeiro momento, não sendo baseada meramente em impressão de folhetos de cordéis, também elas se dedicarão a produzir almanaques, denominados *Lunários Perpétuos* (A Tipografia e Folhetaria Santos, além da Tipografia São Francisco, produzira tais almanaques, vendidos lado a lado dos cordéis) e panfletos políticos, servindo como outra fonte de renda para complementar a receita dos proprietários. Vilma Mota Quintela confirma esta assertiva, quando rememora o fato de que

Chagas Batista (1882-1930) manteve na linha de produção, além da coleção dedicada ao cordel, a que ele intitulou de 'Literatura Popular', material para fins comerciais e didáticos, como também os chamados 'livros de prateleira', que era medições populares de romances e novelas em circulação no mercado livresco geral (2010, p. 44).

De posse desse conjunto de estratégias comerciais, é visível que o cordel não sobrevivia ou se reproduzia somente em um plano cultural: em verdade, apresentava arraigados traços econômicos, fazendo-se distinguir como um produto a ser comercializado dentro da economia de mercado. A exemplo disso, a transição da utilização de clichês para xilogravuras e capas coloridas se dará como resposta às exigências do mercado, que, a partir da década de 1940 e 1950 não mais será composto majoritariamente pela camada menos letrada e humilde da população, mas por estrangeiros e universitários em geral, cujo interesse por uma suposta "originalidade" obrigava os editores a inserirem ilustrações que agradassem ao mercado:

Para a Editora Luzeiro o cordel estava mais associado a uma estética urbana e moderna e, por isso, não reproduzia de modo proposital a xilogravura nas capas dos folhetos que editava uma vez que, nesse mundo urbano-industrial, ela era considerada pelos consumidores como um símbolo do 'atraso' e, portanto, rejeitado pelo público consumidor dos folhetos que editava (GONÇALVES, 2007, p. 35).

Além disso, as transformações se asseveram ao passar dos anos e atingem outros campos que não só o estético, no que diz respeito aos folhetos. Remetendo às transformações e mutações sofridas pelo cordel, Quintela demonstra que a própria estrutura do cordel se viu alterada após seus trinta anos de sedimentação:

Algumas vezes, como mostram sobretudo as edições posteriores a 1930, as atualizações vão um pouco além da revisão ortográfica e das pequenas mudanças observadas no título de algumas obras, chegando, em muitos casos, a comprometer o reconhecimento da autoria (2010, p. 47).

O *corpus* cordeliano, trabalhado pelo artista poeta, transpassado e embebido pela seiva cultural dos autores, é o resultado da confluência de acontecidos, de subjetividades, historicidade e socialização. Desta forma, peremptoriamente, miscigena a poesia de cordel a compreensão de mundo e o estabelecimento mútuo de regras e práticas, signos de identificação e consumo. Tal complexidade é resultado não somente de uma continuidade da cantoria grega, medieval, ibérica, tropical, mas também da criação do sertanejo, que imbui sua arte de suas vivências e suas concepções.

Destaca Chartier que

Ler, olhar ou escutar são, efectivamente, uma série de atitudes intelectuais que – longe de submeterem o consumidor à toda-poderosa mensagem

ideológica e/ou estética que supostamente o deve modelar – permitem na verdade a reapropriação, o desvio, a desconfiança ou resistência. Esta constatação deve levar a repensar totalmente a relação entre um público designado como popular e os produtos historicamente diversos (livros e imagens, sermões e discursos, canções, fotonovelas ou emissões de televisão) proposto para o seu consumo (1990, pp. 59-60).

As gestas, muito embora sejam agraciadas com uma série de análises, ainda assim não foram perscrutadas em sua plenitude e talvez nem o possam ser por razão de sua extensão literária e complexidade de suas obras. Mormente as modificações que se dão durante o período áureo desta formalidade poética, carecem de estudos específicos. Neste sentido, as novas pesquisas devem fundamentar a investigação minuciosa e meticulosa da multiplicidade de sentidos imanados do repositório poético cordeliano, a fim de historicizar e engendrar, assim como um rizoma permeado de filamentos, outras pesquisas sobre outras características.

#### 4. CONCLUSÃO

Foram analisadas algumas características comerciais e de natureza privada, próprias do cordel e de seus congêneres, cuja autoria passara a ser compreendida como uma originalidade do poeta, logo passível de ser defendida juridicamente como uma propriedade intelectual. Tal aspecto poderia ser ressaltado ou desenvolvido pelos autores a partir de alguns mecanismos, a exemplo dos acrósticos, quartas capas e propagandas, imbricadas na tessitura estrutural dos folhetos.

Elas revelam que, mais do que um simples texto de circulação ampliada, o cordel se tornara, assim como a literatura erudita há centenas de anos atrás, uma manifestação documental, cujas composições passaram a seguir regras próprias e uma determinada ética, convencionada entre os produtores e autores. Tal conjunto assume proporções que lhe dão autonomia própria, concretizando por meio da *mimesis* dos aspectos da cultura erudita e pela originalidade na confecção de suas características próprias, uma existência independente e a formação de um acervo de narrativas, por seu turno totalmente desvinculada da necessidade de fidelidade aos originais, em contraposição às premissas vigentes na citada literatura acadêmica.

Com base no exame minucioso de como tais princípios emergiram e vincaram a existência desta formalidade poética, tomando como exemplo algumas obras, mormente de Manoel Camilo dos Santos, fora possível aqui apontar para algumas maneiras como os editores criavam suas estratégias de produção e de vendas de folhetos de cordel no

mercado paraibano. Além disso, outro exercício fundamental fora precisar historicamente a urgência das citadas práticas e como elas emergiram a partir de exigências do meio.

A nossa pretensão, portanto, fora a de alargar o entendimento das características várias do cordel, assuntadas aos seus aspectos comerciais, que, embora não se sobreponham ao seu valor artístico, são importantes à nível humano a partir de que garantem a sobrevivência dos poetas. Efetivamente, os dispositivos adotados ao longo da história do cordel visam viabilizar sua própria existência e, por consequência, a de seus produtores; afirmar que eram imprescindivelmente necessárias seria uma atitude incauta, no entanto, foram componentes que existiram e conquistaram seu espaço neste universo laboratorial de letras e tipos móveis.

Enfim, gravita em torno da hermenêutica dos elementos vários do cordel a atual necessidade de pesquisa das produções culturais históricas, derivadas do âmbito regional. É neste sentido, de atender à demanda social e a história local, que devem se direcionar os trabalhos, visando além de legitimar a existência da academia universitária, também direcionar esforços para a análise dos elementos históricos da cultura local, não menos importantes do que outros níveis e estratos rotineiramente avaliados em um trabalho historiográfico.

## 5. NOTAS

1. Entenda-se aqui a falta de exigência de uma organização e formalidade mais acentuada, típica da literatura acadêmica. Segundo o Sr. Severino, vendedor de cordéis da cidade de Guarabira (PB), em entrevista concedida no dia 18/07/2012 ao Projeto de Extensão *As Tipografias de Literatura de Cordel na cidade de Guarabira (PB) 1918 – 1953*, muito embora recentemente o consumo tenha se dado entre a população mais humilde, ainda assim não existia homogeneidade econômica dentre os compradores, dado que algumas pessoas com formação educacional superior compravam tais folhetos.
2. Segundo Nilza Botelho Megale, em sua obra *Folclore Brasileiro* (2003), a produção local de Cordel terá seus precedentes na chegada dos colonizadores Holandeses ao Nordeste, durante o século XVII.
3. Remetemos à chamada *Bibliothèque Bleue*, analisada por Chartier em seu *História Cultural* (1990).
4. Robert Darnton em *O Grande Massacre de Gatos e outros episódios da história cultural francesa*, destaca como era o cotidiano dos impressores e seu imaginário que se refletia na seleção das obras destinadas à publicação. Ainda, aborda como a mitologia e os contos de tempos imemoriais assumiam dimensões próprias a partir de cada folheto publicado ou de cada região, que ressignificavam a versão dita original.
5. Projeto orientado pela Prof. Dr<sup>a</sup>. Maria do Socorro Cipriano, com financiamento do CNPq/UEPB.
6. José Alves Sobrinho em seu *Cantadores, repentistas e poetas populares* (2003), destaca por meio de exemplo de pejeas e martelos como se dava o uso extraordinário da memória pelos cantadores. Certo era que nem sempre os versos cantados eram inventados naquele momento, mas tirados da memória enciclopédica dos poetas, sendo condição essencial sua concatenação com a estrutura da cantoria.
7. Segundo Melo (2010), as editoras, à exemplo da Tipografia São Francisco, eram abertas à muito custo, inclusive se criando sociedade entre poetas interessados ou realizando-se empréstimos para que as máquinas de refugo fossem compradas.

8. Há-de se fazer uma distinção entre periódicos e tipografias, haja vista a possibilidade de que um ou mais impressos fossem produzidos por uma mesma tipografia. Geralmente os serviços tipográficos poderiam ser contratados por terceiros, podendo-se realizar qualquer publicação utilizando-se dos equipamentos de terceiros.
9. Por contraste, segundo entrevista concedida pelo pesquisador autônomo José Paulo na cidade de Guarabira – PB, muito embora existissem ameaças e brigas judiciais, punições reais ou desavenças sérias quase nunca ocorreram (dentro dos limites de sua pesquisa voluntária).
10. Entrevista realizada em 18/07/2012 na cidade de Guarabira, cedida ao Projeto de Extensão *As Tipografias de Literatura de Cordel na cidade de Guarabira (PB) 1918 – 1953*.

## 6. REFERÊNCIAS

ABREU, Marcia. “Então se forma a história bonita” – relações entre folhetos de cordel e literatura erudita. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 10, n. 22, pp. 199-218, jul/dez. 2004.

ALVES SOBRINHO, José. *Cantadores, repentistas e poetas populares*. – Campina Grande: Bagagem, 2003.

ANUÁRIO ESTATÍSTICO DO BRASIL. *Imprensa periódica*: 1934. – Distrito Federal: IBGE, s.d., p. 746. Disponível em:  
<[http://www.ibge.gov.br/seculoxx/arquivos\\_pdf/cultura/1937/cultura1937\\_aeb18.pdf](http://www.ibge.gov.br/seculoxx/arquivos_pdf/cultura/1937/cultura1937_aeb18.pdf)>.  
Acesso em: 15 Ago 2012.

\_\_\_\_\_. *Imprensa*: 1912. Distrito Federal: IBGE, 1912, p. 545. Disponível em:  
<[http://www.ibge.gov.br/seculoxx/arquivos\\_pdf/cultura/1908\\_12/cultura1908\\_aeb079.pdf](http://www.ibge.gov.br/seculoxx/arquivos_pdf/cultura/1908_12/cultura1908_aeb079.pdf)>.  
Acesso em: 15 Ago 2012.

\_\_\_\_\_. *Diretoria geral de estatística*. Distrito Federal: IBGE, 1912, pp. 546-547.  
Disponível em:  
<[http://www.ibge.gov.br/seculoxx/arquivos\\_pdf/cultura/1908\\_12/cultura1908\\_aeb080\\_a\\_081.pdf](http://www.ibge.gov.br/seculoxx/arquivos_pdf/cultura/1908_12/cultura1908_aeb080_a_081.pdf)>. Acesso em: 15 Ago 2012.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Vaqueiros e cantadores*. São Paulo: Global, 2005.

CERTEAU, Michel de. *A escrita da história* / tradução de Lourdes Menezes; revisão técnica de Arno Vogel. – 2. ed. – Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

\_\_\_\_\_. *A invenção do cotidiano: artes do fazer*. V. 1 Petrópolis: Vozes, 1994.

CHARTIER, Roger. *História cultural: entre práticas e representações* / tradução de Maria Manuela Galhardo. – Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

\_\_\_\_\_. *A história ou a leitura do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

CURRAN, Mark J. *História do Brasil em cordel* / 2. ed. 1. reimpr. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.

FALCULDADE DE CIENCIAS SOCIAIS APLICADAS. Centro de Ensino Superior e Desenvolvimento. *Direitos autorais na literatura de cordel: estudo comparativo entre os costumes do passado e os atos jurídicos do presente*. Campina Grande, 2008.

GALVÃO, Ana Maria de Oliveira. *Cordel: leitores e ouvintes*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

GONÇALVES, Marco Antônio. Cordel híbrido, contemporâneo, cosmopolita. *Textos escolhidos de cultura e arte popular*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 1, pp. 21-38, 2007.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória – Memória* / 2º vol. – Lisboa: Edições 70, 2000.

MEGALE, Nilza Botelho. *Folclore Brasileiro* / 4. ed. – Rio de Janeiro: Vozes, 2003.

MELO, Rosilene Alves de. *Arcanos do verso: trajetórias da literatura de cordel*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2010.

PONTES, José Alves. *O segrêdo do amôr e do beijo* / José Costa Leite. Guarabira: Depósito de Folhetos S. José, s.d..

QUINTELA, Vilma Mota. A edição popular no Brasil: o caso da literatura de cordel. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, Vol. 0, N. 35, dez. 2010. Disponível em: <<http://seer.bce.unb.br/index.php/estudos/article/view/1629/1251>>. Acesso em: 16 Ago. 2012.

SANTOS, Manoel Camilo dos. *O sabido sem estudos*. Campina Grande: Tipografia e Folhetaria Santos, 1955.

\_\_\_\_\_, Manoel Camilo dos. *O sabido sem estudos*. Campina Grande: Tipografia e Folhetaria Santos, 1958.

\_\_\_\_\_, Manoel Camilo dos. *Viajem a São Saruê*. Guarabira: Tipografia e Folhetaria Santos, 1949.

\_\_\_\_\_, Manoel Camilo dos. *A peste de gafanhotos no Brasil*. Guarabira: Tipografia e Folhetaria Santos, s.d..

SENA, Joaquim Batista de. *As sete dores de Maria Santíssima*. Guarabira: Tipografia e Folhetaria S. Joaquim, s.d..