
Ariano Suassuna: El teatro y la narrativa popular y nacional

Angel Rama

El proyecto de una literatura nacional y popular, proyecto que desvelara a Antonio Gramsci investigando las letras italianas, tiene en América muchos propagandistas apodócticos, por lo común vinculados a un pensamiento de izquierda, pero cuenta con un solo y terco ejercitante que ha practicado y teorizado tal propósito aunque paradójicamente desde un pensamiento más cercano a la derecha o, para ser más precisos, desde una posición que busca absorber las dos corrientes opuestas de pensamiento y literatura, cancelándose en una obra capaz de interpretar el imaginario de una sociedad latinoamericana. Ese escritor es el brasileño Ariano Suassuna, uno de los primeros dramaturgos del continente y ahora opulento novelista desde la aparición del *Romance d'a Pedra do Reino*.

Como por el solo hecho de haber nacido brasileño es un desconocido para el hemisferio hispanohablante, no obsta que una de sus obras, el *Auto da Compadecida*, se haya representado en varios países, es obligatorio presentarlo junto con la región del Brasil a la cual pertenece y con la cual él ha procurado fundirse, trasmutando hombre y cultura en un mito capaz de atravesar orgullosamente una época de creciente racionalismo.

Nació en 1927 en Nossa Senhora das Neves, capital del estado nordestino de Paraíba; pasó su infancia en haciendas y pueblecitos del "sertón" adonde lo llevaron las vicisitudes políticas de su padre y, luego que éste fuera asesinado, las dificultades de una familia numerosa; a los quince años se trasladó a Recife, capital del vecino estado de Pernambuco, para sus estudios. Ha dicho que no saldrá de allí nunca más. Quiere vivir en "las tres provincias que forman el 'corazón de Brasil': Paraíba, Rio Grande do Norte y Pernambuco" o sea el cogollo que dio nacimiento a la cultura nordestina.

Desde 1946 en que, bajo la dirección de su compañero de estudios, Hermilo Borbas Filho, se funda el "Teatro del

Estudiante de Pernambuco", comienza a escribir las piezas teatrales que harán de él el primer dramaturgo del Brasil y, en una experiencia copiada de "La Barraca" de Federico Garcia Lorca pero que es tan vieja como el carro de Téspis, lleva esas piezas hasta auditorios campesinos o pueblerinos, poniéndolas a prueba ante quienes previamente habían inventado sus argumentos y sus recursos dramáticos. Convencido de que las compañías teatrales de São Paulo o Rio de Janeiro, a pesar de estar integradas por brasileños son incapaces de interpretar correctamente un arte nordestino, contribuye en 1959 a la fundación del "Teatro Popular del Nordeste", también bajo la dirección de Hermilo Borbas Filho, único que quedará autorizado a estrenar sus obras.

En un país donde prácticamente todos los grandes creadores (escritores, pintores, músicos) proceden de culturas regionales, por lo cual se muestran reticentes respecto a las algarabías ciudadanas y reelaboran conscientemente sus riquísimas tradiciones locales, Ariano Suassuna representará para Pernambuco lo que en la generación anterior representó para la misma área José Lins do Rego, para Bahía, Jorge Amado, Guimaraes Rosa para Minas Gerais y Erico Verissimo para Rio Grande do Sul: la defensa, ilustración y desarrollo de un arte que se abastece de una poderosa creatividad popular. Pero en el caso de Suassuna, esas tradiciones han sido objeto de largo estudio (es profesor de Estética de la Universidad pernambucana) y de evidente sacralización. El ha continuado las pautas de sus mayores y antepasados y por lo mismo ha concluido rindiéndoles auténtico culto, como dioses lares y como dioses penates, creándose un Parnaso donde se sitúan sus antepasados familiares y sus antepasados literarios. Su novela está dedicada a catorce personas, encabezadas por su padre quien es seguido de escritores (José de Alencar, Sylvio Romero, Euclides da Cunha) y de fabulosos personajes como Jesuíno Brillante

o Antônio Conselheiro, a quienes llama "santos, poetas, mártires, profetas y guerreros de mi mundo místico del sertón".

Esto puede parecer incomprendible para quien ignore la prodigiosa cultura popular del nordeste brasileño, esa región desamparada, miserable, quemada por las sequías, asolada por la ignorancia supersticiosa, arrasada por el atraso económico, de la cual Josué de Castro anunciaba que sería el centro explosivo del Brasil porque a su abandono y pobreza ha opuesto fiera voluntad de pelea testimoniada en una historia que va de la insurrección de los "yaguncos" hace medio siglo a las "ligas campesinas" que modernamente orientó Francisco Juliao. La pobreza económica de la región es, simultáneamente, su pasmosa riqueza cultural, lograda por su popular capacidad para conservar las antiguas manifestaciones artísticas y por la profunda mestización de plurales aportaciones que han sido objeto de elaboración secular en el seno de sus poblaciones campesinas, deparando productos de una originalidad que no tiene igual en nuestra América. A un crítico erudito tan versado como Silvio Romero, cuando llegaba a exasperarlo la adocenada literatura romántica del XIX, le hacía exclamar: "¡Qué literatura! Todas esas versificaciones que circulan por ahí no valen lo que el canto de un boyero. Si quieren poesía, pero poesía de verdad, entren en el pueblo, métanse por ahí, en esos rincones, pasen una noche en un rancho a la vera del fuego, entre guitarristas, oyendo poemas de desafío. Llamen a un cantor sertanero, uno de esos "caboclos" retorcidos, de alpargatas de cuero y pídanle una canción. Entonces sí. La poesía está en el pueblo".

Si esta fe romántica, impulsiva y categórica, puede tener correctivos respecto a la poesía y la novela, es difícil que pueda desmentírsela respecto al teatro. Desde hace un siglo, los dramaturgos latinoamericanos vienen utilizando, con mayor o (por lo común) menor fortuna, los modelos dramáticos que han sido descubiertos y patentados por la cultura urbana europea, desde Victor Hugo hasta Bertolt Brecht pasando por Ibsen, Verga y Eliot, y hasta los jóvenes contestatarios de hoy, para oponerse a los Estados Unidos y predicar la revolución latinoamericana, escriben un teatro saqueado a la renovada dramaturgia yanqui cuando no a sus productos comerciales del tipo *Hair* o *Jesus Christ Superstar*, lo que no deja de ser paradójico. Difícil reprocharles tal pasividad cuando poco distinto encuentran en sus propias casas, carentes de tradiciones propias sobre las cuales trabajar, renovándolas, y en las cuales ya se hubiera impreso el espíritu de sus países y pueblos.



Bien distinta es la situación nordestina brasileña: allí la tradición ibérica de los "autos" medievales se ha conservado hasta hoy (aún se representan "cheganças" con la lucha de "Moros y Cristianos", aun circulan los fandangos o marujadas, las congadas) pero además, lo que es bastante más importante, se han desarrollado formas teatrales que no responden a las fuentes originarias lusitana o africana sino a invenciones locales hechas por comunidades cerradas, sin contacto con el exterior y para las cuales el teatro fue una auténtica fiesta colectiva. A ellas se debe la creación del *Bumba-meu-boi* que es, según parece unánime, la más original e inventiva farsa popular con que cuenta hoy la América Latina, un espectáculo profano de vejigazos y mojiganga que los actores (hombres solamente) representan con máscaras de piel de cabra (tragoi) o escondidos bajo las pieles de los animales participantes (buey y asno) en funciones de ocho horas de duración que van hasta el alba. Es invención de negros, aunque también participan blancos, que se ajusta al sistema de la italiana "commedia dell'arte" pues a partir de media docena de personajes tipos y de un "sogetto" pre-establecido, se permite la libre invención de "lazzi" y hasta la incorporación de nuevos personajes y situaciones, en cualquier momento.

Las obras teatrales de Ariano Suassuna comienzan por inspirarse en esos modelos propios y populares de su región: son las diversas "pastorelas" folklóricas, la farsa anónima, la comedia popular, pero también las canciones tradicionales y la narración del folletín ("literatura de cordel") que en el Brasil aún hoy dispone de lectores. Pero utilizando estos tipos populares, desarrollando sus errátiles argumentos, reproduciendo sus esquemas de comicidad, Suassuna ha terminado remontándose, sin él buscarlo, hasta los orígenes de la comedia clásica griega y latina, rehaciendo las matrices de la comedia popular que hace dos mil años que vemos operar. El *Auto da Compadecida* (1955) pone en acción la galería de tipos nordestinos que encabeza el "pícaro" Joao Grillo pero concluye restaurando la farsa medieval europea y los buenos "gags" de la comedia menipea; *O Santo e a Porca* (1957), que es para mí su mejor obra, pudo haberse titulado, a lo Giraudoux, *Aulularia 38*, porque no es sino la muy famosa *Comedia de la Olla* de Plauto de la cual ya Moliere ofreciera un ingenioso "remake" con *El avaro*. Sus otras obras importantes, como *O Casamento Suspeitoso* (1957) o su última *Farsa da Boa Preguica* (1960) proceden de los entremeses tradicionales y de las piezas de "mamulengos" (títeres) que él enriquece con personajes y asuntos de la "literatura de cordel" pero donde también cabe la incor-

poración de bellos poemas de Drummond de Andrade a los que corresponde expresar los significados que los sistemas reiterativos de este tipo de teatro frecuentemente oscurecen mediante su redundante régimen, expositivo de su estructura.

El silencio teatral que guardó en la década transcurrida de los sesenta, ha tenido ahora explicación. Durante esos diez años Ariano Suassuna ha estado trabajando en una novela monumental, seiscientas páginas, que es a la narrativa brasileña exactamente lo que, a la dramaturgia, su invención teatral original y cuyo equivalente en la zona hispanohablante quizás deba rastrearse en los *Cien años de soledad* de García Márquez, aunque éste sea un superculto en relación a Suassuna. Se llama suntuosamente *Romance d'a Pedra do Reino e o Principe do Sangue do Vai-e-Volta* y desde su publicación en 1970 bajo los auspicios de la regionalista Rachel de Queiroz, todos los años se reedita con ilustraciones que reproducen las formas del arte "naif" equivalentes a la escritura paródica del autor. En un alarde de desmesura Suassuna ha anunciado que no es más que la primera parte de una trilogía narrativa cuyo título general es *A Maravilhosa Desventura de Quaderna, o Decifrador, e a Demanda Novelosa do Reino do Sertão* y en la última página de su primer título, él mismo, como un personaje de "comic" hace la publicidad dentro de un globito de su segundo título de próxima aparición: *Orey Degolado*.

Si su teatro partía de la farsa popular, su novela parte de la "literatura de cordel", un género muy curioso situado entre la literatura culta y la folklórica, que no puede confundirse con ninguna de ellas y que se distingue de la última porque es obra de escritores profesionales cuyos nombres y vidas son de sobra conocidos: ellos viven en provincia, incluso en capitales, consagrados exclusivamente a su trabajo de escribir, y a veces también imprimir y vender folletos literarios que originariamente se ataban con un "cordel", de donde procede su nombre genérico. En ellos cantan temas amorosos, historias de famosos bandoleros, episodios de la vida nacional, (guerras, conflictos políticos, debates ideológicos) o reconstrucciones de romances muy antiguos como la "Historia del Emperador Carlo Magno y los Doce Pares de Francia" pero también se cantan temas "de putaria" que lamentablemente todavía nadie ha estudiado para reconstruir el imaginario erótico de sus lectores, pues dejan bien atrás las "princesas rusas" y las "damas de la Torre de Nesle" que han usado las clases medias urbanas. Esos folletos, ilustrados con toscas xilografías, constituyen el más ancho venero de literaturas marginales que haya conocido

América y su examen permite escribir todo un panel de la historia literaria, una especie de doble fantomático de las literaturas cultas del último siglo así como de sus paralelas literaturas folklóricas. (Estas, gracias a los románticos, han tenido más suerte que las literaturas triviales que recién ahora, como un rezagado efecto del surrealismo, han comenzado a ser integradas al panorama general de las creaciones lingüísticas). Incluyen una serie de autores, perfectamente individualizados, a los que sigue con entusiasmo un público fiel; cuentan con maestros, ya muertos, a los cuales siguen rindiendo homenaje sus discípulos; disponen de diversidad de estilos, según las regiones y según los asuntos, y han alcanzado tan considerable difusión que han permitido el profesionalismo de decenas de escritores, en la misma época en que los colegas cultos de São Paulo se lamentan de carencia de lectores.

El *Romance d'a Pedra do Reino* es una aventura narrativa desconcertante. En sus ochenta y cinco folletos se imita, con mirada crítica y humorística, el narrar popular (el literario y escrito, no el oral, que tienen entre sí notables diferencias) acumulando de manera repentista y frecuentemente caótica, dispares historias, estilos opuestos, discusiones pormenorizadas sobre todo asunto humano o divino: heráldica, poesía, cetrería, caza mayor y menor, política, crímenes, violaciones, apariciones maravillosas, historia regional, religión, costumbres sexuales y así, al infinito, con una variedad de asuntos que ya hubiera querido Richardson para la "salsa" en la que iba cocinando sus historias sentimentales, cumpliendo con esa vocación que vuelve a ostentar la novela toda vez que alza la cabeza en los estratos más bajos de la sociedad donde tiene por lo común su asiento: su irrefrenable didactismo, su constante reflexionar sobre su propia materia para hacerla permeable a los significados, su ascensión progresiva hacia las mediaciones y distorsiones que permiten reelaborar un real pretendidamente "desnudo" merced a las opulentas vestiduras que le conceden sus relatores y consumidores. Y si en el paradigma cervantino todavía se podía operar alternando un episodio con un diálogo analítico, éstos no han cesado de crecer en cada coyuntura en que se repiten circunstancias equivalentes de la evolución narrativa, cuando ésta, para sobrevivirse, devora un nuevo sector social emergente, sean los pequeño burgueses que en el XVIII leían a Richardson, los artesanos que en el XIX descubrieron a Zola, los obreros soviéticos politizados que se abalanzaron sobre Ostrovski, o estos campesinos que fueron succionados en el Brasil por la industrialización urbana,

comenzando una nueva vida que no puede renunciar a la nostalgia de sus orígenes que les cuenta Suassuna.

El resultado de la operación es una "summa" acumulativa de las literaturas populares nordestinas y su lectura es a la vez tan apasionante y tan tediosa como la de un inmenso folletín prototípico que cuando llega a escamotear y suplantar toda otra literatura posible haciendo de sus mecanismos creativos los únicos tolerables, autoriza que se navegue gozosamente por su río turbulento y se tropiece, como por azar, con páginas inmortales. Es curioso percibir que Suassuna vuelve a encontrarse en la misma situación de Cervantes. Quiere contar la candorosa visión del mundo de seres ingenuos que circulan libremente dentro del maravilloso; pero para eso debe apelar a un personaje "enajenado" que le sirva de enlace entre el universo que busca reconstruir y que de hecho ya ha sido abolido por el racionalismo y sus presentes lectores que, o se encuentran encabalgados entre ambos hemisferios o ya están del lado de acá en esa catástrofe cultural. Cervantes encontró ese enlace en un pobre hidalgo provinciano de lanza en astillero que enloqueció leyendo libros que contaban aventuras fantásticas de caballeros andantes; Suassuna lo encuentra en un oscuro escribiente de pueblo del "sertón", discípulo poético de un "folletinista" de la región pero sobre todo charadista y autor de juegos de ingenio para las correspondientes secciones de los periódicos, hombre apocado y cobarde pero que bajo su grisura provinciana esconde la más desmesurada arrogancia, basada en la historia de su familia: según él, por línea paterna descende de la única casa real del Brasil (los Braganzas habrían sido unos advenedizos) pues su bisabuelo fundó un imperio en el "sertón" *Pedra do Reino* donde reinó tres años (1835 a 1838) que concluyeron en una carnicería ritual y orgiástica de la que no salvaron del cuchillo del monarca ni los niños ni las mujeres embarazadas; por la línea materna su ascendencia es más trivial ya que vendría del famoso rey lusitano Don Sebastián el Deseado quien no habría muerto en Alcocer luchando contra los moros sino que se habría refugiado en el "sertón" de Paraíba.

Don Pedro Dinis Quaderna desafía al lector a que pueda narrar "una historia de amor más sangrienta, terrible, cruel y delirante". Tal desafío sólo podría aceptárselo la historia del propio "sertón" pues ella está recorrida por incesantes sucesos semejantes. Allí, en la década de 1890, se produjo la insurrección de Canudos que dirigió un profeta popular, Antônio Conselheiro, mezclando revolución social, misticismo religioso, crueldades bárbaras, morbideces decadentes, para concluir dando asunto a esa novela sin par que es Os



Sertoos (1902) de Euclides da Cunha. Por el mismo "sertón", en 1926 cruzó la ya mítica Columna Prestes, encabezada por quien sería también mitificado por la literatura social de la época. En el mismo "sertón" hacia 1930, cuando las conmociones socio-políticas que marcan el advenimiento de Vargas al poder, uno de los jefes sertaneros, José Pereira Lima (amigo y colaborador del padre de Suassuna) decretó la independencia del Municipio de Princesa con el nombre de "Territorio Libre de Princesa", lo dotó de un himno propio, de una Constitución completa, de su correspondiente bandera, su periódico oficial, su ejército por él comandado y un sello de goma, aunque no consiguió ser reconocido por la cercana República del Brasil. Junto a esto, un coronel que entabla treinta y dos revoluciones y las pierde, puede parecer un aprendiz, sólo maestro en la terquedad.

Las historias que contará en la novela su principal personaje, Don Pedro Dinis Quaderna, no son sino historias verídicas del nordeste brasileño: no se sabrá nunca si quienes las vivieron las aprendieron en los fantásticos "folletos" de los poetas marginales o si estos se limitaron a contar en verso

los fantásticos hechos de seres sin proporción, desmesurados en todo, en la guerra, el juego, el amor, la crueldad, el poder. Quaderna cuenta el presente (aunque éste más que de sucesos fabulosos está tejido ya de incesantes análisis de la verdad) entreverándolo con el pasado, unifica las experiencias personales de Suassuna (toda su familia *trabaja* en la novela) con la tradición literaria acumulada en no menos de un siglo, tanto en su línea culta (Alencar, Da Cunha) como en la popular, pero además reivindica una contribución monárquica que todos hubiéramos dado por extinta luego de un siglo de República y que aquí resurge con sus dinastías reales, sus emblemas e insignias, sus escudos y símbolos, sus entrecruzadas familias, su complicada ciencia de la heráldica hasta dotar de subtítulo a la novela: "romance armorial-popular brasileño". En preparación del lanzamiento de la novela, Ariano Suassuna había fundado en 1970, en su ciudad de Recife, el Movimiento Armorial, destinado a justificar un aura linajuda y conservadora que, por humorística que sea la versión, no deja de constituirse en el centro de la experiencia narrativa. Dentro de la novela Pedro Quaderna está custodiado por dos amigos-maestros, uno de

los cuales, el negro Clemente, representa la línea popular y radical que jura por Da Cunha y por la revolución comunista y otro, Samuel, la línea aristocrática y conservadora que se jacta de los orígenes lusitanos, hace suyo el mesianismo "sebastiano", la grandeza de la raza blanca y una incomprendible filosofía irracionalista. Si la novela pretende ser la suma de ambas líneas, es gracias al distanciamiento humorístico en que se sitúa, pues el protagonista pertenece francamente a la descendencia de Samuel. La seducción del pasado es, en la concepción de la novela y de los personajes, más poderosa que la medición del presente; la irrupción irracionalista, fabuladora, gozosamente irreal, más fuerte que la observación contemporánea, realista y evaluadora. En esta inclinación hacia uno de los lados del espectro, se puede medir todo un tiempo transcurrido.

El Movimiento Armorial que Suassuna funda en 1970, surge en la misma ciudad de Recife donde, 45 años antes, se lanzara el Movimiento Regionalista que tendría en el antropólogo Gilberto Freyre (el autor de *Casa Grande e Senzala*) su ardiente propagandista teórico y en José Lins do Rego, el novelista que vio el "sertón" por los ojos del *Monino de Engenho* (1932) su preciso evocador. En esa primera novela, Lins do Rego al reconstruir su vida de niño en el ingenio reconoce las dos vertientes narrativas: una la representan los cuentos de la vieja Totoña que elaboran mágicamente el pasado; otra, las historias del abuelo, el coronel José Paulino, plantador de caña inserto en los mecanismos de producción, quien reconstruye con precisión realista los orígenes de su presente. Lins do Rego asumirá esta visión a lo largo de su novelística; Ariano Suassuna ha optado por la primera, a la cual extiende, ramifica, recarga y trasmuta con ayuda de nuevas motivaciones.

La precisión, la sequedad incluso, la concentración de Lins do Rego, su distancia de un universo que percibía críticamente, se sitúa casi en las antípodas del discurso incontenible de Suassuna, su floración anárquica de situaciones, sus ensamblamientos de fuentes literarias y sucesos históricos, su exaltación de la visión distorsionada del universo real que hacen sus personajes y que él no deja de subrayar con una rápida guinada cómplice al lector. De un escritor a otro lo que ha variado es la percepción de la literatura popular, concepto que habiendo sido teorizado por los pensadores marxistas de entre ambas guerras como parte de su proyecto de interpretar a las poblaciones para que ellas secundaran la transformación que proponían, (o sea pensado desde el ángulo de un designio didáctico y revolucionario) ha devenido un canal para certificar lo que se

sabía desde el romanticismo: que el pueblo es el gran conservador de la historia, en especial el pueblo campesino apegados a formas incambiadas de economía, que en él anidan los sueños de la razón con su séquito de monstruos y también de extraños prodigios, que es él quien ha creado eso que designaron como "real maravilloso" los que echaron agua al pensamiento surrealista y que un afán de conocer (por desviados caminos) mueve su imaginación creadora. La oposición Lins do Rego / Ariano Suassuna no tiene sentido, como no la tendría la que dicotomizara Gallegos/ García Márquez, sino la que reinstaura el debate dentro de la nueva circunstancia de estilo y creación. Esta modificación del estilo es la consecuencia de una modificación de la estructura de la sociedad que en el medio siglo transcurrido hizo salir a la vanguardia renovadora del estrecho batiscafo en que se hallaba metida y desde el cual hablaba sobre un vasto animal mitológico llamado pueblo, para obligarla a convivir con las sucesivas oleadas de un pueblo que entraba a participar de las estructuras urbanas y racionalizadas que vertiginosamente venían desarrollándose en la América Latina, en un progresivo adentramiento en sus condiciones operativas. Esta trasmutación de sociedades que se democratizan, inspira un cambio de estilo que una vez instaurado, volverá a permitir su manipulación a derecha e izquierda, según los esquemas ideológicos que sus autores pongan en funcionamiento.

Ya Otto María Carpeaux reconocía el malentendido en torno al concepto de literatura popular: "Las novelas que tratan de los pobres, de los miserables, de los humildes, del pueblo, son literatura de ricos, de cultos, de literatos. El propio pueblo no gusta de la literatura popular; prefiere otra que le parece literatura culta y que le cuenta historias de banqueros ladrones y de dactilógrafas princesas; prefiere a Carlo Magno y a los héroes del cine. La verdadera literatura popular es gran literatura; es diferente, es popular, solo por el estilo diferente, estilo de tiempos pasados, arcaicos, no escrita sino oral. Parece mal escrito, porque no está escrito; sino oído y hablado". Para ajustar la mira, digamos que aunque parezca que Suassuna se incorpora a la visión popular, ya ha manejado una perspectiva crítico-humorística que lo distancia del universo campesino en que fueron creados sus asuntos y fueron irisadas esas percepciones, para derivar a otro, forzosamente urbano, donde esas materias, sin poder desvanecerse, se han trasmutado en nostalgia y son articuladoras de una particular concepción de lo bello. Pareceríamos revivir una apreciación del Ariosto cuando él se enfrenta al universo caballeresco que ya sabe que está extinguido. O, en la misma línea problemática, a su heredero español, Cervan-



tes, que por haberse puesto a elaborar un género nuevo fracasa sin cesar en la composición general que no llega a percibir como unidad artística y acierta constantemente en la particular y cuentística. Lo mismo le pasa a Suassuna. Es eso lo que determina la distancia de su obra respecto a un producto tan orgánicamente planificado, tan regido por una concepción estructural moderna como son los *Cien años de soledad*, mientras él sigue a la búsqueda, entre el farrago que se desborda entre sus manos, de un nuevo concepto de lo bello que permita hacer el tránsito entre un universo y otro; que aquel universo (que parece condenado) sea capaz, como en la historia de Wells, de dejar una flor dentro de este.

NOTA BIBLIOGRAFICA.

Las obras de Ariano Suassuna han sido editadas por José Olympio, en Rio de Janeiro: *Farsa da Boa Preguiça* (Colección Sagarana 100); *O Santo e a Porca - O Casamento Suspeitoso*. (Colección Sagarana 105); *Romance d'a Pedra do Reino*. (Prefacio de Rachel de Queiroz y posfacio de Maximiano Campos), grabados de Taparica, dibujo de Appe.

Sobre la "literatura de cordel" brasileña véase Luis Da Cámara Cascudo, *Literatura oral* (en *Historia da Literatura Brasileira*), Rio, José Olympio, 1952.

Sobre la farsa popular nordestina véase Hermilo Borbas Filho. *Apresentação do Bumba-Meu-Boi*, Recife, Imprensa Universitaria, 1966.