

Erasmio Peixoto de Lacerda

**“QUE POVO É ESSE?”:**

**Leandro Gomes de Barros e seus leitores  
(1900-1920)**

Dourados-MS  
2017

Erasmio Peixoto de Lacerda

## **“QUE POVO É ESSE?”:**

### **Leandro Gomes de Barros e seus leitores (1900-1920)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, Faculdade de Ciências Humanas, da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD) como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em História.

Área de concentração: *Fronteiras, Identidades e Representações*.

Orientador: Prof. Dr. Eudes Fernando Leite.

Dourados-MS  
2017

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP).**

L131q	<p>Lacerda, Erasmo Peixoto de. “Que povo é esse?” : Leandro Gomes de Barros e seus leitores (1900-1920). / Erasmo Peixoto de Lacerda. – Dourados, MS : UFGD, 2017. 146f.</p> <p>Orientador: Prof. Dr. Eudes Fernando Leite. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal da Grande Dourados.</p> <p>1. Cordel. 2. Público. 3. Leandro Gomes de Barros. I. Título.</p>
-------	--

**Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central – UFGD.**

**©Todos os direitos reservados. Permitido a publicação parcial desde que citada a fonte.**

ErasmO Peixoto de Lacerda

**“QUE POVO É ESSE?”:**

**Leandro Gomes de Barros e seus leitores  
(1900-1920)**

DISSERTAÇÃO PARA OBTENÇÃO DO GRAU DE MESTRE  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA – PPGH/UFGD

**Aprovado em** \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_.

BANCA EXAMINADORA:

Presidente e orientador:

Eudes Fernando Leite (Dr., UFGD) \_\_\_\_\_

2º Examinador:

Fernando Perli (Dr., UFGD) \_\_\_\_\_

3º Examinador:

Marcia Maria de Medeiros (Dr., UEMS) \_\_\_\_\_

*Nunca me esquecerei desse acontecimento  
na vida de minhas retinas tão fatigadas.  
Nunca me esquecerei que no meio do caminho  
  tinha uma pedra  
tinha uma pedra no meio do caminho  
no meio do caminho tinha uma pedra.*

Carlos Drummond de Andrade

Em memória de Maria Lúcia de Souza Leite, minha mãe.

## AGRADECIMENTOS

Em 2008, quando iniciei minha caminhada acadêmica no curso de História, este momento já era um anseio, ainda que tão distante. Entrar em um programa de pós-graduação em História foi um desejo desde a época de graduando, na Universidade Federal de Mato Grosso do Sul/Campus Coxim. Nove anos depois, aqui estou, concluindo mais uma etapa, concretizando mais um sonho.

A realização deste projeto estaria condicionada a lidar com a distância entre o local do programa e meu local de moradia. Os quilômetros que separavam ambos não eram maiores que o desejo de prosseguir na caminhada acadêmica e lidar com novos desafios intelectuais. Esta certeza em mente era o combustível para manter-me firme, enfrentando todos os estágios necessários deste processo, passando pelas disciplinas cursadas e a pesquisa propriamente dita.

Pesquisa que demonstrou-se uma realização extremamente desafiadora. Um processo com momentos solitários, mas de diálogo constante, onde um indivíduo, por vezes de forma isolada, conversa de maneira ininterrupta consigo mesmo. Pesquisa individual, sim! Mas o que seria o indivíduo sem a coletividade que o circunda? Justificativa plausível para os agradecimentos, obrigatoriamente presentes nestas poucas páginas, uma vez que apontam que a pesquisa, como todo o resto, não se faz sozinho.

Agradecimento imensurável e especial ao professor Dr. Eudes Fernando Leite, meu orientador, que, à sua maneira, me amparou quando necessário, indicou possibilidades e em mim depositou confiança. Junto a ele, um agradecimento a todos os professores e funcionários do Programa de Pós-Graduação em História da UFGD, em especial a Wallace de Lima.

Aos professores Dr. Fernando Perli e Dra. Marcia Maria de Medeiros, por aceitarem compor minha banca de qualificação e de defesa e realizarem um excelente trabalho, com análises e apontamentos significativos para o transcorrer da pesquisa.

À amiga Silvana Aparecida da Silva Zanchett, pelas inúmeras horas de conversa e diálogo estabelecidas no percurso de idas e vindas entre Coxim e Dourados.

Ao amigo Roberto Rodrigues Furtado, por abrir as portas de sua casa e oferecer-me pousos.

Aos amigos e amigas que a vida transformou em irmãos, Carlos Alberto Coutinho de Souza, Katiuse Jaqueline Freitas da Silva, Maria Eduarda e Mona Mares Lopes da Costa Bento. Aos conselhos e auxílio, oferecidos em momentos de dificuldade pelo amigo e irmão Luiz Carlos Bento.

Aos meus familiares pelo apoio e suporte, por sorrir comigo nos momentos de alegria e chorar nos momentos de tristeza. Minha mãe, Maria Lucia de Souza Leite, a base de tudo, ausência sempre presente. A meu pai, Antonio Mauro Peixoto de Brito, e meus irmãos, Fagner Peixoto de Lacerda e Luanna Peixoto de Lacerda, fontes de inspiração. Aos meus sobrinhos e sobrinhas, entre os quais cito Fagner Peixoto de Lacerda Junior, e suas demonstrações de afeto que muito ensinam. À minha sogra, Silvana de Alencar Ferreira Meza, e meu sogro, Jobson Simenes Meza. À todas as minhas cunhadas e cunhados. A convicção em mim depositada funcionava como importante e necessário impulso.

A Francisco Ferdinando, o Chico, que sem falar uma só palavra me trazia calma e repouso.

Por fim, de forma infindável e singular, agradeço àquela que suportou meus momentos de estresse, de medo e por vezes pânico; que soube brigar para me fazer manter o foco e me oferecer o ombro quando foi necessário; que, neste curto espaço de tempo, foi enfermeira pessoal, estudante e trabalhadora – em uma só palavra, uma incansável guerreira; que esteve ao meu lado em cada passo dado, mesmo quando a névoa não me permitia enxergar. Minha companheira, esposa e amada, Heygla Ferreira Meza Peixoto, com você meu mundo ficou completo!

Sem cada um de vocês, contribuindo a seu modo, este percurso não teria sido possível! Com vocês divido minha alegria!

Nunca é tarde demais para abandonar  
nossos preconceitos. Não se pode confiar  
às cegas em nenhuma maneira de pensar  
ou de agir, por mais antiga que seja. O  
que hoje todo mundo repete ou aceita em  
silêncio como verdade amanhã pode se  
revelar falso, mera bruma de opinião que  
alguns tomam como uma nuvem de  
chuva que fertilizaria seus campos.

Henry David Thoreau, em *Walden ou a  
vida nos bosques*



## RESUMO

A presente dissertação tem como objetivo principal aproximar-se das características gerais do público que lia e ouvia a obra do poeta de Cordel Leandro Gomes de Barros, entre os anos de 1900 e 1920. O trabalho tomou como fonte principal os folhetos do referido poeta, utilizando-se também de jornais recifenses no interior do recorte temporal, dos livros de recenseamento e de um aporte bibliográfico que amparasse a construção da narrativa. Buscou-se, em um primeiro momento, desnaturalizar a noção de poeta de cordel enquanto representante e porta-voz do povo, apontando esta percepção enquanto produção discursiva construída histórica e socialmente, no tempo e no espaço, abordando, a partir disso, a necessidade de constituir uma análise individualizada dos poetas de Cordel, que produzem sua obra a partir do contato com um público específico. Posteriormente, foi apresentada uma reflexão que abrangesse os caminhos da vida que levaram Leandro Gomes de Barros à Recife e, conseqüentemente, ser o primeiro poeta a viver exclusivamente de sua poesia. Diante disso, demonstrou-se a existência de uma cultura compartilhada entre autor e público permeando as narrativas dos folhetos. Ao fim, a partir da análise de práticas de divulgação, distribuição, editoração e leitura, que singularizaram o Cordel enquanto estilo literário, iniciou-se uma aproximação aos leitores e ouvintes de Leandro Gomes de Barros, revelando a heterogeneidade como marca fundamental. Deste modo, este trabalho possui a intenção de lançar novas reflexões sob um campo já vastamente estudado, mas que, a partir de novos olhares, revela-se ainda extremamente profícuo.

**Palavras-chave:** Cordel. Público. Leandro Gomes de Barros.

## **ABSTRACT**

The main objective of this dissertation is to approach the general characteristics of the public who read and listen to the work of the poet of Cordel Leandro Gomes de Barros between the years 1900 and 1920. The work took as main source the pamphlets of the poet, using also Recife newspapers within the temporal cut, of the books of census and of a bibliographical contribution that supported the construction of the narrative. It was sought, at first, to denaturalize the notion of cordel poet as representative and spokesman of the people, pointing out this perception as a discursive production constructed historically and socially, in time and space, addressing, from this, the need To constitute an individualized analysis of the poets of Cordel, who produce their work from the contact with a specific public. Subsequently, a reflection was presented that covered the paths of life that led Leandro Gomes de Barros to Recife and, consequently, to be the first poet to live exclusively from his poetry. Thus, the existence of a shared culture between author and public has been demonstrated, permeating the narratives of the leaflets. Finally, from the analysis of practices of dissemination, distribution, publishing and reading, which singled out the Cordel as a literary style, an approach was begun to the readers and listeners of Leandro Gomes de Barros, revealing heterogeneity as a fundamental brand. In this way, this work intends to throw new reflections under a field already studied, but which, from new looks, is still extremely profitable.

**Keywords:** Cordel. Public. Leandro Gomes de Barros.

## LISTA DE IMAGENS

- Imagem 1** – Foto de meio busto do poeta Leandro Gomes de Barros, presente na contracapa do folheto Festas do Juazeiro no vencimento da guerra, publicado entre 1913 e 1914 ..... 16
- Imagem 2** – Capa do folheto A luta do Diabo com Antonio Silvino, publicado entre 1913 e 1914 ..... 105

# SUMÁRIO

Lista de imagens .....	10
<b>Introdução</b> .....	13
<b>Capítulo I</b>	
QUE POVO É ESSE? – O PROBLEMA DA AUTORIA NO CORDEL .....	23
1.1 O poeta enquanto porta-voz do povo: desnaturalizar é necessário .....	25
1.1.1 O poeta de cordel: um brevíssimo estado da arte .....	25
1.1.2 “Poesia é no povo”: os folcloristas brasileiros .....	29
1.1.2.1 Silvio Romero e a busca pelo genuíno nacional .....	32
1.1.2.2 Leonardo Mota, o taquígrafo dos cantadores, o garimpeiro de tesouros .....	35
1.1.3 Uma nova geração de pesquisadores: novas pesquisas, velhos problemas ....	40
1.1.3.1 O Cordel e o peso ideológico .....	42
1.1.3.2 O Cordel como expressão artística de uma alma coletiva .....	43
1.1.3.3 O Cordel como folkcomunicação .....	45
1.2 A questão da autoria .....	47
1.2.1 A questão da autoria em Leandro Gomes de Barros .....	51
1.3 Reconfigurando o cenário: nem porta-voz, nem autor .....	54
<b>Capítulo II</b>	
ENTRE A VIDA E A OBRA – O CORDEL COMO REPOSITÓRIO DE UMA CULTURA COMPARTILHADA .....	57
2.1 Leandro Gomes de Barros: a pessoa, o poeta .....	58
2.1.1 Os caminhos da vida, o caminho das letras .....	59
2.2 A poesia de Leandro: o fruto de uma cultura compartilhada .....	67
2.2.1 Uma literatura nordestina: de qual Nordeste estamos falando? .....	68
2.2.2 Locais físicos e pessoas públicas .....	71
2.2.3 Particularidades linguísticas e a relação com a oralidade .....	76
2.2.4 O meio natural – a fauna e a flora .....	78
2.2.5 Compreenda: referências externas .....	80
2.3 A presença mística: a religiosidade nos folhetos de Leandro Gomes de Barros .....	81
2.3.1 Veemente rejeição aos não católicos .....	82
2.3.2 Críticas ao clero .....	83
2.3.3 Entre Deus, os santos e o Diabo .....	86
2.3.4 Entre crenças e valores morais .....	89
<b>Capítulo III</b>	
APROXIMANDO-SE DO PÚBLICO DOS FOLHETOS DE LEANDRO GOMES DE BARROS .....	94
3.1 As práticas ligadas ao Cordel: sua especificidade .....	95

3.1.1 Práticas de divulgação e distribuição do Cordel .....	96
3.1.2 O processo editorial .....	102
3.1.3 As práticas de leitura .....	107
3.2 O público do poeta Leandro Gomes de Barros .....	114
3.2.1 O público: rural ou urbano? .....	115
3.2.2 O público: analfabetos? .....	120
3.2.3 O público: pobres? .....	124
<b>Considerações Finais</b> .....	129
<b>Referências bibliográficas e Fontes</b> .....	136
Autorização para reprodução .....	146

# **INTRODUÇÃO**

Desde muito pequeno minhas férias escolares se passavam, predominantemente, na casa de meus avós paternos, dona Maria Peixoto e seu Luiz de Brito, na pequena cidade de Pedro Gomes, no norte do estado de Mato Grosso do Sul. Para aquele pequeno sujeito em formação, aquela casa simples, com seus móveis sempre iguais e seus velhos moradores, eram, certamente, a principal atração.

Enquanto crescia, aumentava também a minha curiosidade. Embaixo de pés de manga ou na calçada, frente à rua com uma quase ausência de movimento, o prazer se manifestava na audição. Lá, ouvia atentamente as histórias de meu avô, hoje com seus 89 anos. Memórias saudosas de sua juventude de quando, no sertão de Pernambuco e Ceará, viajava para vender os grãos da colheita, o que o levava a feiras, bares e ao contato direto com cantadores. Essas memórias me fascinavam e, mais do que isso, me intrigavam. Definitivamente, elas entraram de maneira indelével na minha vida.

As audições das memórias de meu velho avô se uniram à minha formação acadêmica de historiador. Talvez, inconscientemente, os meus interesses pessoais e carências foram em busca de respostas, guiados por perspectivas orientadoras da experiência do passado e de métodos para lidar com este, seguindo os termos da proposta de matriz disciplinar desenvolvida por Jörn Rüsen. (Cf. RÜSEN, 2001, p. 34.)

Junto a esse ambiente de experiências, ainda durante os primeiros semestres da graduação em História, emergiu em mim o desejo de estudar o Diabo, não em seu caráter institucional, mas antes como uma representação presente na cultura popular. Durante minha participação como ouvinte no *III Simpósio Internacional sobre Religiosidades, Diálogos Culturais e Hibridizações*, ocorrido na cidade de Campo Grande-MS, entre diálogos informais, surgiu a ideia de trabalhar as representações do Diabo utilizando o Cordel como fonte histórica.

Desse momento em diante, fui em busca da bibliografia pertinente à temática, aproximando-me, dessa forma, do assunto. O resultado foi a elaboração do trabalho monográfico, apresentado como Trabalho de Conclusão de Curso, intitulado *A Representação do Diabo na Literatura de Cordel de Leandro Gomes de Barros*, defendido em Outubro de 2012, no Campus de Coxim da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. A aproximação com a fonte, a historiografia e bibliografia relacionada ao tema, durante o processo de pesquisa, ao mesmo tempo em que solucionava problemas à

época suscitava outras tantas indagações, acendendo o desejo de continuar a busca pela compreensão do Cordel enquanto manifestação da cultura brasileira.

Entre essas inquietações, uma saltava com mais veemência: a recorrência, na bibliografia que tive contato, da noção de poeta de Cordel enquanto *porta-voz do povo*. Essa inquietude me levou a uma questão específica: que *povo* é esse que o poeta de Cordel é representante e porta-voz? O que é esse *povo*, para não precisar ser explicado e explicitado?

Tais questões acompanhavam intimamente uma relação política. *Povo* é um instrumento discursivo utilizado em diferentes momentos, por múltiplos sujeitos, com variados significados e diversos objetivos. Políticos de filiações ideológicas das mais distantes não se furtavam a utilizar tal palavra, do mesmo modo que manifestantes com posições opostas sobre um mesmo tema também o faziam. A palavra *povo* parecia, para mim, um termo vazio, pronto para ser recheado por alguém.

Imerso em indagações, o contato com dois textos começou a me apresentar caminhos. Por um lado, a obra literária de João Ubaldo Ribeiro, *Viva o povo brasileiro*, possibilitou-me a reflexão sobre como a palavra *povo* se adapta, adquirindo conotações distintas, de acordo com a posição social do enunciador. Por outro, a tese de doutorado em Ciências da Religião de José Carlos Cariacás Romão dos Santos, *A polifonia do cordel de simbólica católica: contrapondo reducionismos interpretativos*, me apresentou a proposta de que a palavra *povo*, quando utilizada em relação ao Cordel, necessita de uma análise mais aprofundada, que não despreze as particularidades de cada autor, para que assim possamos fugir de um reducionismo interpretativo.

A palavra *povo*, a partir de então, começou a ser entendida, por mim, não como um todo, uno e homogêneo. Não é uma realidade concreta, observável. Não é um grupo social. O *povo* passou a ser entendida enquanto “[...] uma noção projetiva que acolhe as diferentes imagens que lhe são atribuídas, mas que em seu real não se identifica exatamente com nenhuma”, (ORLANDI, 2006, p. 29.) um elemento discursivo que assume os mais variados significados, seguindo a necessidade do enunciador.

Essas leituras acenderam a chama, pois a partir delas tive contato com a teoria da argumentação de Chaïm Perelman (2005) e o pensamento de Antônio Cândido (2000), aportes que me possibilitaram pensar a literatura, e o Cordel em específico, como um sistema de comunicação inter-humano, que depende de uma relação constante entre autor,



a obra e um público. Público esse constituído pela existência de uma cultura compartilhada com o autor e que possui participação ativa na construção da obra, a partir de um diálogo constante.

Desse itinerário percorrido, entre a vida privada e acadêmica, emergiu a questão que perpassa este trabalho: descartando a hipótese de que o poeta de Cordel era um representante ou porta-voz do *povo* e de seus sentimentos e mentalidade coletiva, quais seriam então as características gerais dos sujeitos que formavam o público com quem dialogava o poeta Leandro Gomes de Barros para construir sua obra?

Em vista disso, o trabalho situa-se em uma história dos leitores de Cordel no início do século XX, especificamente da obra de Leandro Gomes de Barros. Sendo assim, aproxima-se, em momentos, das propostas de Roger Chartier em *História Cultural: entre práticas e representações* (1990) e *Leitura e Leitores na França do Antigo Regime* (2003), sem o objetivo de compreender quais foram as leituras feitas da obra do poeta, mas sim quais as características gerais deste público.

Nascido no interior da Paraíba, na zona rural do município de Pombal, em 19 de novembro de 1865, Leandro Gomes de Barros é considerado o responsável pelo início da publicação sistemática de folhetos de Cordel, uma literatura com fortes vínculos com as cantorias orais existentes na região e que era vendida a baixo custo, em diferentes localidades.



**Imagem 01** – Foto de meio busto do poeta Leandro Gomes de Barros, presente na contracapa do folheto *Festas do Juazeiro no vencimento da guerra*, publicado entre 1913 e 1914.

Ao longo da sua vida, seus caminhos parecem ter se cruzado com o caminho das letras. Passou a adolescência junto à mãe, em decorrência da morte do pai, na Vila do Teixeira-PB – uma pequena localidade que agrupava alguns dos mais significativos nomes das cantorias orais do período. Nesse local, em profícuo contato com esta poesia oral, Leandro Gomes de Barros teria recebido de seu tio, o Padre Vicente Xavier de Faria, uma educação formal, aprendendo leitura e escrita. Tais elementos foram, certamente, de significativa importância e influência na sua arte e aptidão de versejar.

O poeta, possivelmente buscando viver apenas de sua arte, foi, gradativamente, aproximando-se dos grandes centros da região, chegando a Recife em 1907. Nessa cidade, passou a publicar e distribuir em larga escala seus folhetos, aproveitando momentos ociosos de tipografias para imprimi-los, ao mesmo tempo em que fez uso, entre outras coisas, das linhas de trem disponíveis para fazer sua obra circular.

Essa modalidade literária produzida, entre outros fins, para o sustento do próprio poeta e sua família, transformou-se, segundo meu interesse, em fonte privilegiada da pesquisa aqui apresentada. Tomo-a na esteira do alargamento de objetos e problemas possíveis à História, ou seja, enquanto documento histórico (FERREIRA, 2009, p. 64.) que possui todo um escopo de representações sociais que possibilitam alcançar uma aproximação com o público com o qual o poeta dialogava. Desse modo, o trabalho tem como recorte temporal as duas primeiras décadas do século XX, precisamente o período entre os anos 1906 e 1919, no qual os vinte e nove folhetos,<sup>1</sup> utilizados como fonte de análise, foram produzidos.

Entre os folhetos analisados, apenas dois são anteriores à chegada de Leandro Gomes de Barros a Recife, sendo considerados raros – a saber: *O Azar na casa da feiticeira* e *Os martyrios de Christo*. Outro folheto elencado, o romance *Os soffrimentos de Alzira*, é uma publicação póstuma feita em 1919, um ano após a morte do poeta, tendo

---

<sup>1</sup> Esses folhetos foram disponibilizados pelo Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular e da Fundação Casa de Rui Barbosa. A Fundação Casa de Rui Barbosa possui um vasto acervo de cordéis do final do século XIX e primeira metade do século XX, digitalizados e disponível no site: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/cordel/>. Há ainda outro acervo riquíssimo, do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, também digitalizado e disponível em: [http://www.cnfcp.gov.br/interna.php?ID\\_Secao=65](http://www.cnfcp.gov.br/interna.php?ID_Secao=65).

sido publicado por seu genro Pedro Batista, na Paraíba. Optei por mantê-lo, assim como os folhetos de 1906, na medida em que o mesmo possibilitava verificar algumas questões editoriais, ainda que fosse em um número reduzido de fascículos que possibilitasse produzir um contraponto. Todos os demais materiais, circunscritos entre 1907 e 1917, foram publicados na capital pernambucana.

A escolha desses vinte e nove folhetos não ocorreu de forma aleatória. O que a bibliografia apresenta é que Leandro Gomes de Barros, possivelmente, tenha publicado cerca de 1000 folhetos, (Cf. MENDES, 2009, p. 63.) um número extremamente expressivo e difícil de ser estudado na sua totalidade, ainda mais quando se leva em conta o tempo destinado à pesquisa, delimitado pelos programas de pós-graduação. Com essas questões em mente, optamos por escolher uma temática específica; os folhetos que apresentavam ligação com a religiosidade, diminuindo, assim, o número de materiais para a análise.

Por outro lado, esse recorte ocorreu também por um cuidado metodológico. Entendendo a religiosidade como uma produção cultural, na medida em que os seus componentes fundamentais e formadores são “as crenças e as vivências”, imersa em tempo e espaços específicos, (Cf. SALES, 2009, p. 25.) enxergamos nela a possibilidade de visualizar uma cultura compartilhada entre poeta e público, caminho necessário para alcançarmos os objetivos propostos.

Os folhetos foram analisados levando em consideração tanto seu elemento textual quanto a sua materialidade, entendendo que o texto impresso não se resume à narrativa. Assim, partiu-se do pressuposto que os suportes que possibilitam a leitura trabalham efetivamente na construção de sentidos. (Cf. CHARTIER, 1990, p. 126-127.)

Não nos restringimos, no entanto, apenas à própria literatura produzida por Leandro Gomes de Barros como fonte de pesquisa. Fizemos, também, o uso de jornais do período que tratam do poeta e, conseqüentemente, apresentam indícios que nos ajudam a elucidar as problemáticas aqui propostas. Sendo assim, foram utilizados excertos dos periódicos *A província*, *Diário de Pernambuco*, *Jornal do Recife* e *Jornal Pequeno*, todos publicados em Recife, entre os anos 1912 e 1918<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Os jornais foram encontrados também na Rede Mundial de Computadores, na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional do Brasil, no sítio: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>.

Nesse caminho, buscávamos indícios múltiplos que, uma vez colocados em contraste, pudessem apontar o público com quem o poeta dialogava para construir e constituir sua obra literária. Em tal empreitada, tivemos como pano de fundo indicativo a bibliografia pertinente ao tema, buscando produzir reflexões sobre as mesmas, apontando novos caminhos possíveis.

Assim, este trabalho foi dividido em três capítulos, que foram construídos para, como em um funil, a fim de nos aproximar da problemática central aqui proposta. O primeiro deles, intitulado *Que povo é esse? – o problema da autoria no cordel*, tem como objetivo central problematizar a noção de poeta de cordel enquanto porta-voz do povo.

Essa reflexão foi produzida a partir de uma genealogia do discurso que sustenta a noção acima citada. Tendo como base o filósofo francês Michel Foucault, entende-se que a genealogia do discurso concede ênfase à relação entre o discurso/saber e o poder. Sendo assim, para esse autor,

[...] uma sociedade como a nossa, mas no fundo em qualquer sociedade, existem relações de poder múltiplas que atravessam, caracterizam e constituem o corpo social e que estas relações de poder não podem se dissociar, se estabelecer nem funcionar sem uma produção, uma acumulação, uma circulação e um funcionamento do discurso. Não há possibilidade de exercício do poder sem uma certa economia dos discursos de verdade que funcione dentro e a partir desta dupla exigência. (FOUCAULT, 2005, p. 179-180.)

Nessa percepção, o poder, em sua multifacetada existência, é um produtor de saberes e discursos de verdade, que o legitimem enquanto tal. Desse modo, o método genealógico apresenta-se como possibilidade para compreender as condições históricas e sociais que possibilitam a existência de determinado discurso.

Assim, assumindo como influência o trabalho de Durval Muniz de Albuquerque Júnior, *A invenção do Nordeste e outras artes* (1999), buscamos desnaturalizar a noção de poeta de Cordel enquanto porta-voz do povo, problematizando-a e buscando a historicidade desse aparato discursivo. Busca-se, dessa forma, compreender os caminhos que tornaram essa interpretação hegemônica, presente em diversas pesquisas contemporâneas.

Para tal, ainda que buscando fugir do mito da origem das coisas, produzimos uma análise de trabalhos significativos sobre o tema, inserindo-os em seus contextos históricos. Nesse caminho, analisamos obras de dois estudiosos do folclore: *Estudos*

*sobre a poesia popular do Brasil*, de Silvio Romero, publicada originalmente em 1888 e *Cantadores e Violeiros do Norte: poesia e linguagem do sertão nordestino*, de Leonardo Mota, publicadas em 1921 e 1926. Com essa análise, demonstramos a construção do discurso do poeta de Cordel como porta-voz do povo. Posteriormente, apontamos como uma nova geração de pesquisadores, posteriores a 1950 e com novos problemas e pressupostos, ressignificaram tal discurso e contribuíram para solidificá-lo como explicação para o tema.

Ao final do capítulo, após a elucidação de que a noção de poeta porta-voz do povo é uma produção discursiva historicamente construída, apontamos um outro caminho interpretativo, que valoriza a individualidade de cada poeta e, conseqüentemente, a heterogeneidade do Cordel enquanto manifestação literária. Tendo como eixo norteador o *Tratado de Argumentação*, de Chaïm Perelman (2005), e *Literatura e Sociedade*, de Antônio Candido (2000), apresentamos como possibilidade de análise a compreensão do Cordel enquanto produção literária proveniente de uma relação permanente entre autor e público, que só pode ser efetivada pela existência de uma cultura compartilhada.

Desse ponto em diante, os dois próximos capítulos buscam circunscrever o público com quem o poeta Leandro Gomes de Barros dialogava. No segundo capítulo, intitulado *Entre a vida e a obra – o Cordel como repositório de uma cultura compartilhada*, a proposta foi dividida em dois momentos distintos.

No primeiro, produzimos uma breve biografia, interligando dados da vida pessoal com o momento histórico e social em que esteve inserido, buscando, dessa forma, compreender os caminhos que o levaram a assumir a poesia como ofício. Buscamos, nesta etapa, apresentar quem era Leandro Gomes de Barros e onde estava, em espaço e tempo. Para tal, tomamos como base para a construção narrativa os próprios folhetos do poeta e um aporte bibliográfico que nos fornecesse informações.

Em um segundo momento do capítulo, buscamos, a partir das narrativas presentes nos folhetos, circunscrever o autor e seu público em uma cultura compartilhada. Para tanto, fizemos uso do conceito de comunidade de espíritos, desenvolvido por Chaïm Perelman, segundo o qual uma comunicação só pode ser efetivada a partir de pontos de contato existentes entre os partícipes desse processo. Da mesma forma, foi importante a noção de leitor-modelo desenvolvida por Umberto Eco, entendida como a construção prévia, por aquele que escreve, de um leitor ideal, capaz de compreender o texto.

Nessa perspectiva, as narrativas trazem, ainda que involuntariamente, indícios de elementos comuns partilhados pelo autor e o público – com quem dialogava para construir sua obra, tais como locais físicos e pessoas públicas, particularidades linguísticas, elementos da fauna e flora, entre outros. Esses códigos, por sua vez, só fazem sentido para os partícipes de uma comunidade de espíritos.

Ao final, trabalhamos elementos de uma religiosidade percebida nos folhetos e que já indicam particularidades do público, destacando-se a matriz católica, a qual produz uma forte rejeição a religiões não católicas, mas que não se prende essencialmente aos dogmas e à ortodoxia da Igreja, priorizando práticas ligadas a valores morais entendidos como corretos, sem poupar sujeitos – o clero não passa despercebido – que desrespeitam tais normas sociais.

No terceiro e último capítulo, intitulado *Aproximando-se do público dos folhetos de Leandro Gomes de Barros*, por fim, o objetivo principal é demonstrar as características gerais do público do poeta, sendo dividido em duas partes. Na primeira delas, a partir de uma análise da materialidade dos folhetos, junto a indícios encontrados nas narrativas e em periódicos, demonstramos características específicas do Cordel, tais como as práticas de divulgação e distribuição, o processo editorial e as práticas de leitura.

Na segunda parte, a proposta baseia-se na demonstração das características gerais do público do poeta, tomando como eixo norteador da construção as análises anteriormente feitas. A partir de perguntas e respostas hipotéticas, procuramos saber se o público era predominantemente rural ou urbano, formado por sujeitos analfabetos e pobres. Tais formulações foram tomadas, também, a partir do questionamento a trabalhos existentes, contrapondo com aquilo que os indícios e vestígios por nós trabalhados apresentaram.

No decorrer da pesquisa, apresentava-se sempre como desafio angustiante a percepção de incompletude do que estava sendo realizado. Por vezes, a questão relacionada à escassez das fontes, e os limites para sustentar a discussão proposta, pairava e dominava o pensamento. A compreensão – gradativa e resultado do amadurecimento que a pesquisa traz – de que a História não reconstitui o passado e que ela é, como nos apresenta Veyne, um conhecimento mutilado, lacunar, por estar presa aos “[...] vestígios que perduraram” que delimitam o que permitido alcançar, (VEYNE, 2008, p. 21.) foi essencial para lidar com os medos latentes.

Não alcançamos os sujeitos que liam e ouviam as narrativas de Leandro Gomes de Barros, em suas individualidades. Não chegamos perto das leituras feitas por eles. Mas, ao final, diante dos vestígios analisados, encontrados dispersamente, este trabalho possibilita compreender um pouco mais sobre os leitores de Cordel, especificamente do poeta tomado como objeto, nas duas primeiras décadas do século XX.

# **CAPÍTULO I**

## **QUE POVO É ESSE? – O PROBLEMA DA AUTORIA NO CORDEL**



O Cordel<sup>3</sup> é uma produção poética de baixo custo que surgiu no Brasil entre o final do século XIX e início do século XX. Atualmente, ela tem recebido a atenção de pesquisadores acadêmicos em diferentes áreas do conhecimento, privilegiando uma diversidade de abordagens e temáticas relacionadas a essa manifestação artística.<sup>4</sup>

Essa afirmação não é uma novidade. Desde o início do século XX, o Cordel tem atraído o olhar de intelectuais que partem de diferentes problemas suscitados pelo tempo e contexto em que se encontram inseridos. Apesar do evidente crescimento em número de pesquisas, os avanços acadêmicos quantitativos no Brasil ainda escorregam – ao menos em parte – em explicações hegemônicas construídas historicamente, problema ao qual procuraremos nos ocupar.

Na medida em que mantínhamos contato com esta bibliografia, uma questão nos saltava aos olhos: como eram entendidos os poetas de Cordel pelos pesquisadores nas mais diversas áreas? Em um bom número, a resposta encontrada era a de que o poeta era um *porta-voz do povo*. Tal constatação nos impõe uma reflexão necessária sobre a noção de autoria no Cordel, por compreender a complexidade envolvida na construção dessa afirmação, que a primeira vista pode aparentar ser simples.

Nas páginas que virão, demonstraremos a recorrência dessa afirmação e, ao mesmo tempo, iremos questioná-la, entendendo-a como uma noção cristalizada que necessita ser desconstruída e vista a partir da sua historicidade. Para tal, buscaremos, em um primeiro momento, abordar brevemente como essa noção é apresentada em trabalhos científicos atuais, em diversos campos do conhecimento, sem que haja uma reflexão sobre o seu uso, apontando a necessidade de uma análise crítica da mesma.

---

<sup>3</sup> Optamos por não utilizar o termo *Literatura de Cordel*, mas antes somente Cordel. Fazemos isso não apenas por uma questão de escolha, mas por compreender, tal como defende Aderaldo Luciano dos Santos, (2012, p. 81-85.) que essa seja uma modalidade poética, de modo que seu caráter literário já se encontra intrínseco.

<sup>4</sup> Temos conhecimento de dissertações e teses nas áreas de Antropologia, Artes, Ciências da Religião, Educação, História e Letras, o que aponta para essa multiplicidade de olhares possíveis ao objeto desta pesquisa.

Posteriormente, buscaremos demonstrar a historicidade desse discurso, analisando obras de pesquisadores do folclore,<sup>5</sup> especificamente a de Silvio Romero, ainda em 1888, e de Leonardo Mota, em 1921 e 1926. Essa abordagem nos possibilitará compreender o momento fundador desse discurso, o qual coloca o poeta de Cordel como *porta-voz do povo*. A partir de tal reflexão, será possível entender como, entre as décadas de 1950 e 1980, outros pesquisadores adaptaram-na para a realidade de suas análises, fortalecendo o discurso e tornando-o hegemônico, ao ponto de permanecer em muitas pesquisas na contemporaneidade.

Ao final, após demonstrar a hipótese levantada de que a noção do poeta enquanto porta-voz do povo é um reducionismo que acaba por empobrecer as análises, propomos uma reflexão sobre a questão da autoria no Cordel, a qual passa pela compreensão dessa modalidade literária enquanto produção artístico-discursiva construída a partir da relação entre o poeta e um público específico. Dessa forma, abrimos o caminho para aproximarmos do público com quem o poeta paraibano Leandro Gomes de Barros dialogava.

## **1.1 O poeta enquanto porta-voz do povo: desnaturalizar é necessário**

### **1.1.1 O poeta de cordel: um brevíssimo estado da arte**

No levantamento bibliográfico dos trabalhos recentes que utilizaram o Cordel como objeto ou fonte de pesquisa, encontramos uma relevante quantidade de estudos acadêmicos sobre o tema. Por mais que se aproximem do campo da História, observou-se que eles utilizam o Cordel a partir de outros referenciais teórico-metodológicos. Dessa forma, identificamos trabalhos na área da Educação, como o de Araújo (2007), o qual busca compreender a dimensão educativa dos folhetos de cordel, e o de Galvão (2000), que caminha para entender o público leitor/ouvinte e as formas de ler/ouvir em Recife, entre os anos 1930 e 1950.

Guardadas as especificidades de cada um dos trabalhos citados anteriormente, o ponto que nos chama a atenção é a semelhança no modo pelo qual definem o poeta de

---

<sup>5</sup> Quando falamos em *folclore e pesquisadores do folclore* partimos do entendimento de que se trata de sujeitos que, a partir de métodos específicos, buscavam coletar canções, contos e poemas do *povo* comum, na ânsia de preservar elementos que poderiam ser utilizados em um projeto de construção do sentimento nacional diante das transformações impostas pela modernidade. (Cf. BURKE, 2010, p. 26-49.)

## Capítulo I

---

### Que povo é esse? – o problema da autoria no cordel

Cordel. Em Araújo, “[...] o poeta de cordel pode ser visto [...] como um anunciador das coisas e das pessoas, um *porta-voz* da comunidade”, (ARAÚJO, 2007, p. 24. Destaque nosso.) entendido como um representante daqueles que não possuem voz. Já em Galvão, (2000, p. 493-496.) o poeta aparece enquanto uma fonte de informação popular, que tanto informa quanto interpreta segundo as necessidades do *povo* para o qual escreve.

Esses dois trabalhos, *grosso modo*, podem ser entendidos enquanto uma síntese da visão que permeia grande parte da produção científica sobre o tema, sendo o poeta visto a partir de dois prismas: ora como um representante de uma comunidade, sem voz, que, conscientemente, se levanta em sua defesa; ora como informante e intérprete de uma comunidade, sem os meios de comunicação para tal. Em ambos os casos, ele é considerado o *porta-voz* de um grupo social, identificado, de modo geral, como *o povo*.

A noção do poeta representante do povo, nas duas variantes antes apresentadas, podem ser verificadas também em trabalhos acadêmicos nas áreas de Letras, Linguística e Estudos Literários. Neles, é notável que a primeira noção, a do poeta *porta-voz do povo* (um representante da comunidade), aparece com mais veemência. Vemos isso em Carlos Alberto de Assis Cavalcanti (2007), Mara Claudia de Oliveira Silva (2008), Antonio Carlos Ferreira Lima (2008) e Francisco Jacson Martins Vieira (2012), entre outros. Evidentemente, os trabalhos seriam muitos e, ante o medo de tornarmo-nos repetitivos, citamos, para demonstração, apenas um excerto de um dos autores citados:

O poeta cria sua obra em sintonia com seu universo psicossocial, suas personagens são aquelas que compartilham o mesmo e árido chão e, mesmo quando ele adapta um romance tradicional, seus reis, rainhas, príncipes e princesas são reflexos do povo do qual o poeta é parte e porta-voz. (LIMA, 2008, p. 22.)

Poeta enquanto um porta-voz do povo: essa é a chave interpretativa sobre a dimensão daquele que escreve os folhetos de Cordel. Entendido enquanto representante, perdem-se as particularidades de cada autor e de sua obra, homogeneizando todos aqueles que escrevem seguindo essa tradição literária, independentemente do tempo e do espaço em que se encontram inseridos.

Nos estudos acadêmicos ligados à História, essa noção não deixa de ser encontrada, como nos trabalhos de Ivone Ramos da Silva Maya (2006), Edivânia Alexandre da Silva (2007), Alyne B. F. Virino Ricarte (2009) e Gabriel Ferreira Braga (2011), de modo que, a partir de uma variedade de problemas, a resposta, quando

## Capítulo I

---

### Que povo é esse? – o problema da autoria no cordel

relacionada ao poeta de Cordel, mantém-se intacta. Em Silva, por exemplo, o poeta Leandro Gomes de Barros é entendido como alguém consciente de uma função social, um representante da população pobre e excluída de Recife. (Cf. SILVA, 2007, p. 58.) Esse elemento de representação ideológica também está presente em Maya, no qual o poeta de Cordel é um “porta-voz da coletividade”, dos marginalizados socialmente que não possuem voz. (Cf. MAYA, 2006, p. 35.)

Poderíamos empreender um esforço maior em demonstrar a presença, em expressivo número de dissertações e teses, da noção de poeta de Cordel enquanto porta-voz do povo – o que não seria pertinente nesse momento. No entanto, parece-nos claro a existência profícua dessa compreensão sem a existência de problematizações, haja vista que os trabalhos aqui citados, guardadas as suas contribuições, passaram, em alguma medida, despercebidos por essa questão. Não atentaram, por exemplo, à própria materialidade dos folhetos, na medida que em Leandro Gomes de Barros, um dos pioneiros na comercialização do Cordel, avistamos já na segunda década do século XX avisos como “o autor reserva o direito de propriedade”.

Esse elemento coletivo da obra literária, apresentado em muitos trabalhos, contrasta com o sentimento individual do poeta, de autor de sua obra, detentor da propriedade entendida enquanto ação de escrever. Desse modo, baseando-se nas leituras feitas nos trabalhos acadêmicos anteriormente citados, as definições presentes em um verbete sobre o poeta de cordel, nos dicionários brasileiros, poderiam ser: autor sem rosto, escritor de palavras que não são suas, tradutor e intérprete do pensamento coletivo. Concluir-se-ia, ao final, que o poeta é parte e porta-voz de um povo.

No entanto, trata-se de uma definição simplista, proferida como se não houvesse uma necessidade de reflexão sobre a noção de poeta de Cordel enquanto porta voz do povo. Reflexão da qual não permitimos nos ausentar. Mas, afinal, que povo é esse que aparece em diversas pesquisas relacionadas ao Cordel, das mais diversas áreas, pensados a partir de variados espaços e tempos? Esse povo não tem rosto? Não se define ou por alguém é definido? De que povo se fala?<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Não nos enganamos em crer no pioneirismo de nossa reflexão. Outros trabalhos já questionaram a noção de poeta enquanto porta-voz do povo, apontando, cada um a seu modo, as limitações dessa afirmativa e outros caminhos interpretativos. Destacamos os seguintes trabalhos: SANTOS, 2010; LIMA, 2003.

## Capítulo I

---

### Que povo é esse? – o problema da autoria no cordel

As respostas para tais questões apontam, em linhas gerais, para o povo enquanto os moradores do sertão nordestino, sofredores, pobres e excluídos.<sup>7</sup> Acompanhando a reflexão proposta por José Carlos Curiacás Romão dos Santos, (2010) não acreditamos ser possível identificar essa noção de povo como um todo unificado, homogêneo. E é nesse sentido em que afirma:

Parece-nos claro esta posição na observação trazida pela história ao relatar três movimentos envidados pelo sertanejo na segunda metade do século XIX, quando assolado pela seca onde uns debandaram pelo Brasil como migrantes em busca de sobrevivência, outros se apoiaram no cangaço e, outros, em Deus – mediante os movimentos religiosos. (SANTOS, 2010, p. 40.)

Em realidade, os sujeitos, ainda que em um espaço e tempo idênticos, não podem ser colocados como uma massa uniforme e homogênea. A individualidade existe, constituindo a pluralidade. Nessa linha de pensamento, o sertanejo, enquanto grupo social, não é uno, não responde sempre da mesma forma às situações da vida, o que sinaliza para a multiplicidade e heterogeneidade inerente à sua situação.

O *povo*, qualquer que sejam as características a ele atribuídas, não pode ser entendido como uma categoria tão pura, ao ponto de não necessitar de reflexão e explicação. Muito pelo contrário. Segundo Eni Orlandi, a noção de *povo* constitui-se enquanto discurso que pode assumir diferentes significados, a depender da perspectiva do enunciador. Dessa forma, *povo* não é uma realidade concreta, uma entidade, um grupo social, mas antes “[...] uma noção projetiva que acolhe as diferentes imagens que lhe são atribuídas, mas que em seu real não se identifica exatamente com nenhuma”. (ORLANDI, 2006, p. 29.)

Partimos desse prisma para construir a nossa compreensão quanto à noção de *povo*: algo que não é dado de antemão e/ou natural, mas antes um discurso, construído histórica e socialmente. Essa definição nos leva à compreensão de que, tal qual *povo*, a noção de poeta de Cordel enquanto porta-voz – presente em trabalhos acadêmicos de nosso tempo – também é um discurso construído histórica e socialmente. Discurso que possui um início histórico e social e que foi, a partir de adaptações, mantendo-se e naturalizando-se como verdade hegemônica.

---

<sup>7</sup> Esta resposta, genérica, pode ser entendida como uma síntese das respostas que encontramos nos trabalhos citados anteriormente.

Desse modo, nas próximas páginas deste capítulo, produzimos uma análise que buscou desnaturalizar a noção de poeta de Cordel enquanto porta-voz do povo, problematizando-a e buscando a historicidade desse aparato discursivo.<sup>8</sup> Para tal, analisamos trabalhos que tiveram o Cordel – ou a literatura oral que a precedeu – como tema, iniciando com os pesquisadores do folclore brasileiro, da virada do século XIX para o XX. Posteriormente, nos dedicamos aos pesquisadores que trabalharam com a temática entre as décadas de 1950 e 1980. Acreditamos conseguir, seguindo esse itinerário, compreender a construção histórica da noção de poeta de Cordel como porta-voz do povo, bem como entender o caminho percorrido por esse aparato discursivo até chegar nas pesquisas acadêmicas de nossos dias.

#### 1.1.2 “Poesia é no povo”: os folcloristas brasileiros

O contexto intelectual europeu do século XIX é marcado pela ascensão das correntes científicas e positivistas de produção de saber sobre a sociedade. Junto a elas, desenvolve-se a noção de raça, que permeará o pensamento europeu de boa parte desse século, sendo uma reação ao pensamento iluminista de igualdade dos homens e formação do *povo* a partir de um *contrato social*. O pensamento racial teve como marco essencial, no pensamento científico europeu do período, a publicação de *A Origem das Espécies*, de Charles Darwin, “[...] significando uma reorientação teórica consensual”. (SCHWARCZ, 1993, p. 54.)

A proposta teórica de Darwin transformou-se em paradigma, sendo utilizado em diversos caminhos explicativos. Apesar de se tratar de formulações de caráter biológico, foi utilizada pelos mais distintos ramos científicos, inclusive para analisar as sociedades humanas,<sup>9</sup> transformando-se em paradigma quase hegemônico, influenciando toda uma geração de intelectuais.

Ao mesmo tempo, surgem preocupações com as questões populares que, entre o final do século XVIII e início do XIX, emergem enquanto problema para os intelectuais

---

<sup>8</sup> Assumimos como influência e referência, para este ponto, o trabalho de Durval Muniz de Albuquerque Júnior, *A invenção do Nordeste* (1999), que buscou desnaturalizar a região Nordeste, problematizar esta enquanto invenção e buscar a historicidade deste discurso regionalista.

<sup>9</sup> Lília Moritz Schwarcz (1993, p. 56.) apresenta as diferentes matrizes científicas que se apropriaram, em alguma medida, de conceitos darwinistas, tais como: a psicologia, com H. Magnus; a linguística, com Franz Bopp; na pedagogia, e os estudos do desenvolvimento infantil; na literatura naturalista; na sociologia evolutiva, de Spencer; e na história determinista, de Buckle.

## Capítulo I

---

### Que povo é esse? – o problema da autoria no cordel

européus, em um caminho que Peter Burke (2010) chamou de “a descoberta do povo”. Intimamente ligada à necessidade de construir uma unidade nacional, com a ascensão dos nacionalismos na Europa, essa “descoberta do povo” traz consigo a ideia recorrente de “resgatar” uma cultura em vias de desaparecimento, frente aos avanços da modernização e urbanização.

Assim, quaisquer elementos peculiares ao “povo”, tais como seus cantos e contos, se tornou material sob o qual os pesquisadores do folclore deveriam debruçar-se para registrar, evitando assim que se perdesse por completo na esteira do tempo. (Cf. FERNANDES, 1978, p. 58.) Desse modo, o pesquisador do folclore assumia um papel nacionalista, buscando formar, a partir das tradições populares, uma unidade nacional, aquilo que a singularizava e diferenciava de outras nações. Nessa empreitada, a teoria racial também serviria como suporte para a construção de sentimentos nacionais.<sup>10</sup>

Os intelectuais brasileiros foram fortemente influenciados por essas ideias amplamente profícuas na Europa do século XVIII e XIX. Podemos dizer, no entanto, que tais perspectivas cruzaram o Atlântico, desembarcando no Brasil, de forma um tanto quanto tardia. Sendo assim, a década de 1870 foi marcada por uma alteração no campo intelectual brasileiro, bem como pelo aumento gradativo de especializações profissionais, em solo nacional, a partir de diferentes instituições de formação profissional, tais como as Faculdades de Direito em Recife e São Paulo, podendo ser entendida como o momento mais aprofundado desse contato.

A Escola de Recife é considerada um exemplo claro dessas alterações. Fundada em 1828, na cidade de Olinda, não atingiu o objetivo de tornar-se um polo intelectual brasileiro das províncias do Norte do Império. No entanto, ao transferir-se para Recife, em 1854, e após uma série de reformas, dará espaço ao surgimento de uma nova geração de intelectuais que irão transpor as fronteiras regionais.

Influenciados pelas leituras de Tobias Barreto, os integrantes da Faculdade de Direito do Recife buscarão construir o Direito enquanto disciplina científica, ligada “[...] à biologia evolutiva, às ciências naturais e uma antropologia física e determinista”, (SCHWARCZ, 1993, p. 149.) afastando-se de outros paradigmas das ciências humanas.

---

<sup>10</sup> Uma discussão aprofundada sobre as noções de nação, nacionalidade e raça pode ser visto em: COSTA, 2003.

## Capítulo I

---

### Que povo é esse? – o problema da autoria no cordel

Desse modo, possuía íntima ligação com o pensamento positivista e evolucionista, a partir de leituras de intelectuais europeus, pautando-se na busca por leis e certezas imutáveis.

Envolvidos ainda em um contexto maior de transformações,<sup>11</sup> os intelectuais brasileiros, durante a segunda metade do século XIX, se viam como responsáveis por construir um caminho para o país. Assim, se encontraram envoltos em algumas dessas questões, tais como a necessidade de construir um sentimento nacional, assim como lidar com a problemática racial latente na ainda jovem nação.

A busca pela poesia popular – entendida por Silvio Romero como aquilo que fora produzido pelo povo – apresentou-se como elemento chave. Os primeiros estudos relacionados à questão da poesia popular, no Brasil, surgiram na década de 1870,<sup>12</sup> de maneira que um dos pioneiros nos estudos folclóricos, buscando dar a eles uma feição científica, foi o sergipano Silvio Romero.

Pensador que caminhou por diferentes áreas de conhecimento, Romero almejava, em seu projeto intelectual, a construção de um sentimento nacional interligando a discussão da poesia popular à problemática racial, de forma que o nacionalismo é acompanhado, aqui, por um projeto racial de nação. Após o pioneirismo de Silvio Romero, outros pesquisadores se colocaram na busca pela “alma popular”, enquanto “garimpeiros” de um tesouro esquecido, dos quais destacamos aqui, na geração posterior à de Romero, o folclorista Leonardo Mota.

Propomo-nos, agora, analisar alguns pontos da obra *Estudos sobre a Poesia Popular do Brasil* (1977), de Sílvio Romero, assim como as obras *Cantadores* (1976) e

---

<sup>11</sup> Lilian Moritz Schwarcz (1993, p. 25-28.) aponta para a década de 1870 como um momento de renovação intelectual no Brasil, causado por vários fatores, eminentemente sociais, tais como: as alterações econômicas do país – a ascensão cafeeira, em São Paulo, e declínio açucareiro, nas províncias do Norte; o fortalecimento de instituições de formação de profissionais – como as faculdades de direito de Recife e São Paulo e o Instituto Manguinhos, liderado por Oswaldo Cruz, na Medicina; assim como alterações sociais, com uma maior urbanização, alto índice migratório e o colapso do regime escravocrata.

<sup>12</sup> Sílvio Romero, em seu livro *Estudos sobre a poesia popular do Brasil* – compilação de escritos divulgados em 1880, através de artigos na *Revista Brasileira*, e publicado no formato de livro em 1888 –, aponta os primeiros trabalhos realizados sobre a literatura popular brasileira, analisando-os de maneira crítica. Citamos ele, aqui: “É um fato para ser notado o da aparição dos nossos primeiros trabalhos científicos de 1870 para cá. Celso de Magalhães publica em 1873 os seus importantes artigos sobre a *Poesia Popular Brasileira*; Pereira Barreto, o primeiro volume das *Três Filosofias* em 1874 e o segundo em 1877; Couto de Magalhães, *A Região e Raças Selvagens do Brasil* em 1874 e o *Selvagem* em 1876; Araújo Ribeiro, o *Fim da Criação* em 1874; Tobias Barreto, os *Ensaio de Filosofia e Crítica* em 1875; Guedes Cabral *As Funções do Cérebro* em 1876; Barbosa Rodrigues e Batista Caetano, os *Ensaio Positivistas* em 1877”. (ROMERO, 1977, p. 54-55.)



## Capítulo I

---

Que povo é esse? – o problema da autoria no cordel

*Violeiros do Norte* (2002), de Leonardo Mota, buscando compreender a leitura que faziam esses intelectuais do papel exercido pelos poetas de Cordel ou cantadores.

### 1.1.2.1 Silvio Romero e a busca pelo genuíno nacional

Silvio Vasconcelos da Silveira Ramos Romero, conhecido como Silvio Romero, nasceu em 21 de abril de 1851, em Lagarto, na província do Sergipe. Estudou, a partir dos 12 anos de idade, no “Ateneu Fluminense”, até que migrasse em 1868 a Recife, para cursar a Faculdade de Direito. (Cf. ROMERO, 1977, p. 21-29.) Produtor de uma extensa obra, discute questões no campo da filosofia, da crítica política e social, da crítica e História Literária, entre outros. (Cf. CDPB, 1999, p. 9-13.)

Considerado um dos pioneiros nos estudos da poesia popular brasileira, Romero, em 1888, reuniu artigos produzidos entre 1879 e 1880 para a *Revista Brasileira*, publicando-os na obra *Estudos sobre a poesia popular do Brasil*, onde reavalia sua posição sobre a literatura popular, afirmando sua validade e importância. Se no início dos anos 1870 afirmava a inexistência de uma literatura popular genuinamente brasileira, como apontado pelo próprio, nesses escritos Romero delineia uma mudança de concepção, afirmando em suas primeiras linhas que, sim, “[...] nós possuímos uma poesia popular *especificamente brasileira*”. (ROMERO, 1977, p. 32. Destaque nosso.)<sup>13</sup>

A sua busca por essa poesia *especificamente brasileira* está intimamente ligada à busca do *povo*, aquilo que ele chama de *genuinamente brasileiro*. Nesse caminho de análise, foram preponderantes as concepções teóricas do darwinismo social, conciliando concepções deterministas de raça e meio.<sup>14</sup> Assim, seguindo essa concepção, o verdadeiro brasileiro, o *genuíno nacional*, seria o mestiço, quando não em sangue, nas ideias, resultado da mistura biológica e cultural de raças no Brasil.

Dessa forma, na busca pelo *povo* brasileiro, Silvio Romero, ao encontrar o mestiço, depara-se com a visão negativa dada à ele na literatura evolucionista. A resposta ao problema suscitado será a construção, original para o pensamento intelectual da época,

---

<sup>13</sup> Devemos levar em consideração que, em Silvio Romero, o Cordel ainda não existe enquanto manifestação literária com impressão sistematizada. No entanto, acreditamos que a sua visão de “poesia do povo” influenciou os escritos subsequentes sobre a poesia popular e o Cordel em si.

<sup>14</sup> A importância do meio para a formação do *povo brasileiro* é vista, por exemplo, em sua divisão do povo brasileiro em subgrupos, marcados pela natureza, sendo eles os habitantes das praias e margens dos rios, os das matas, os dos sertões e os das cidades. (ROMERO, 1977, p. 39).

## Capítulo I

---

Que povo é esse? – o problema da autoria no cordel

da *teoria brasileira do branqueamento*, segundo a qual uma série de fatores – tais como a imigração europeia, o fim do tráfico de escravos e o cruzamento de brancos e mestiços – produziria, no futuro, uma população mais clara, condizente com as expectativas dos teóricos raciais europeus para uma nação civilizada.

Para ele, “[...] o mestiço é a condição desta vitória do branco, fortificando-lhe o sangue para habilitá-lo aos rigores do clima. É uma forma de transição necessária e útil que caminha para aproximar-se do tipo superior”. (ROMERO, 1977, p. 231.) Nesse futuro perfeito, os mestiços brasileiros concluiriam a fusão das raças. Sendo assim, por meio dos conceitos de *seleção natural*, *adaptação* e *concorrência vital das raças*, Silvio Romero constrói a ideia de que o mestiço, clareado com o tempo, seria um *tipo* perfeito vivendo nos trópicos. Assim, seguindo a concepção romeriana ligada ao darwinismo social, a “raça” branca se sobreporia às demais nesse processo de miscigenação, absorvendo elementos necessários para sobreviver às intempéries do clima, da natureza e do meio, assegurando que, por meio de um gradativo branqueamento, o mestiço brasileiro seria, futuramente, um branco adaptado ao clima tropical.

Sob esse prisma, seu projeto científico “[...] reflete a tentativa de dar sentido e de explicar o agora com vistas a redesenhar um novo futuro”. (COSTA, 2003, p. 254.) O Brasil que Romero enxergava era o da inferioridade racial, dos vícios e desvirtudes, pois, para ele, “[...] descendemos de um estragado e corrupto ramo da velha raça latina, a que juntara-se o concurso de duas das velhas raças mais degradadas do globo, os negros da costa e os pele-vermelhas da América”, o que produziu uma “[...] nação informe, sem qualidades fecundas e originais”. (ROMERO, 1977, p. 266.) No entanto, sua projeção para o futuro era a do advento de uma *nova raça*, que conseguiria absorver o melhor dessa mistura para equiparar-se, em estágio civilizatório, inclusive, aos europeus, “puros” em raça, se tornando tão perfeita quanto eles. (Cf. ROMERO, 1977, p. 231-232.)

Nesse entender, na constituição do *genuíno nacional*, do verdadeiro *povo brasileiro*, estará a chave para a compreensão de Silvio Romero sobre a poesia popular brasileira, mestiça. A origem dessa poesia, para Romero, também está na mescla das três raças – o índio, o negro e o branco – que se amalgamaram na América portuguesa e construíram uma maneira singular de cantar e contar suas narrativas. Assim, em Silvio Romero, a poesia popular assume caráter de uma valiosa fonte para o estudo da “essência da nacionalidade” brasileira, fruto da miscigenação.

## Capítulo I

---

### Que povo é esse? – o problema da autoria no cordel

Seguindo o itinerário de desenvolvimento dessa poesia, Romero afirma que, no século XVI, brancos, negros e índios certamente cantavam, mas seus cantos estavam desagregados. Será, no entanto, nos séculos seguintes, sobretudo no XVIII e XIX, que essas raças se cruzarão, “[...] produzindo o corpo de tradições do *povo brasileiro*”. (ROMERO, 1977, p. 39.) Entendendo os elementos culturais advindos dos brancos, negros e índios enquanto “estrangeiros” – na medida em que, para ele, apenas o mestiço, seja em sangue ou em ideias, é o sujeito genuinamente brasileiro –, é a mistura racial, que dará origem ao mestiço, o ponto central para entender o surgimento de uma poesia popular “genuinamente brasileira”.

Imbuído em negar o culto ao centro, ele enxerga que o Brasil não é apenas o Rio de Janeiro, sendo a poesia popular existente, com algumas diferenças e particularidades, em todas as províncias brasileiras. Para Romero, após analisar uma variedade de estudos que contemplaram todas as províncias nacionais, é perceptível nessa diversidade uma uniformidade, resultado de três motivos: as origens étnicas; o caráter climático; e a ação centralizadora das instituições. (Cf. ROMERO, 1977, p. 167.) Sendo assim, mesmo com a gigantesca diversidade, há uma unidade, pois Romero propõe-se a encontrar o *espírito nacional*, aquilo que é próprio a todos os brasileiros.

De maneira clara, a poesia popular brasileira seria aquela produzida pelo *povo brasileiro*, entendido por ele como o *mestiço*. Assim, o *povo* teria “[...] a *força de produzir* e o direito *de transformar* a sua poesia e seus contos”. (Cf. ROMERO, 1977, p. 71.) Dessa forma, não há autoria, mas sim o pertencimento a um espírito coletivo, o que ele chama de *alma popular*. (Cf. ROMERO, 1977, p. 194.) Leandro Gomes de Barros, ou qualquer outro poeta ou cantador, não seria, seguindo essa interpretação, autores da poesia que apresentam ao público, mas apenas os responsáveis por materializar a *alma popular* do *povo brasileiro*.

Entendemos, assim, que um dos legados de Silvio Romero para os estudos da poesia popular que se seguiram é a compreensão da inexistência de autoria na poesia popular. Em toda a obra *Estudos sobre a Poesia Popular do Brasil* não há citação a cantadores, autores da poesia popular, justamente pelo fato de não entender que esse elemento criativo pessoal exista. Em Silvio Romero, não há autores, na medida em que essa poesia é do povo e está no povo.

Em um contexto intelectual que buscava um projeto de união nacional, a poesia popular, entendida como construção criativa coletiva realizada pelo conjunto da nação – o povo –, apresenta-se, portanto, como elemento comum. Desse modo, acreditamos que em Silvio Romero há o ponto inicial da noção, no Brasil, de poeta de cordel enquanto porta-voz do povo, aquele que, portanto, não possui voz própria, mas antes comunga de uma voz coletiva e a materializa em forma de poesia.

Essa noção, de poeta de cordel como porta-voz do povo, anteriormente demonstrada em trabalhos acadêmicos contemporâneos, apresenta-se, desse modo, como uma construção discursiva que se inicia no final do século XIX. Sua permanência, por longo tempo nos estudos de poesia popular no Brasil, ocorre por meio de ressignificações realizadas por novos desafios e problemas suscitados pelo tempo. Perceberemos isso, a seguir, em outro pesquisador do folclore brasileiro: Leonardo Mota.

#### 1.1.2.2 Leonardo Mota, o taquígrafo dos cantadores, o garimpeiro de tesouros

Leonardo Ferreira da Motta, conhecido como Leonardo Mota,<sup>15</sup> nasceu em 10 de maio de 1891, na Vila de Pedra Branca. Formou-se Bacharel em Ciências e Letras, no Liceu do Ceará, em 1909, e Bacharel em Ciências Jurídicas e Sociais, pela Faculdade de Direito de Fortaleza, em 1916. A partir de então, inicia sua caminhada pelo sertão do Ceará, desejoso de encontrar a poesia popular, o que o leva, posteriormente, a proferir palestras sobre a temática. Em 1921, publica o seu livro de estreia, *Cantadores: poesia e linguagem do Sertão Cearense*, que alcançaria grande aceitação no interior do círculo intelectual brasileiro. Sua obra contempla, essencialmente, o papel de pesquisador do folclore, um coletor de poesias populares, da qual destacamos também *Violeiros do Norte: poesia e linguagem do Sertão Nordestino*, publicado em 1926.

A discussão intelectual que permeia a vivência e produção de Leonardo Mota é diferente daquela que rodeava Silvio Romero. O evolucionismo social – enquanto paradigma teórico – já não possuía, entre os intelectuais brasileiros, a vitalidade de

---

<sup>15</sup> Na 4ª edição do livro *Cantadores*, de Leonardo Mota, temos entre os elementos pré-textuais um item intitulado *Cronologia (inacabada) de Leonardo Mota*, onde encontra-se a explicação para a alteração na grafia de seu nome. No texto, vemos: “Em artigo para o ‘Correio do Ceará’, em 1939, sob o título ‘E foi assim que eu comecei...’, revela que a sua ‘graça’ foi a princípio Leonardo Ferreira da Motta Filho. Depois, Leonardo Motta Filho, passando em seguida a Leonardo Motta, mas assinando Leon. Motta, por algum tempo. Afinal adotou Leonardo Mota, com um ‘t’ só (dizia sentir-se assim ‘mais desbarrigado’), do mesmo modo que grafou Leotta a princípio e, mais tarde, Leota. Observa: Como um cidadão cresce nas banhas e encurta no nome!”. (MOTA, 1976, p. XVII.)

## Capítulo I

---

### Que povo é esse? – o problema da autoria no cordel

outrora. Ao mesmo tempo, os aspectos ainda relacionados ao nacionalismo são levantados a partir de outras perspectivas, tendo agora como eixo norteador a questão dos regionalismos.

A partir da década de 1920, o conceito de região deixa de ser entendido enquanto reflexo imediato da natureza, meio e raça. O novo regionalismo emerge paralelo à busca por construir uma identidade nacional<sup>16</sup> e, nesse caminho, se depara com a diversidade regional existente em nosso país. Diferentemente de Silvio Romero – que enxergava uma unidade nacional nos diferentes cantos do país e tinha na poesia popular um exemplo de caso –, esses intelectuais ligados ao novo regionalismo da década de 1920 perceberão, não de forma homogênea, a diversidade cultural existente no interior de uma nação de tal tamanho. Para eles, inclusive para Leonardo Mota, a identidade nacional não despreza o sentimento de pertencimento regional, entendendo esse como uma racionalização primeira do nacional, a qual seria gradativamente ultrapassada.

Ao final do livro *Cantadores*, de Leonardo Mota, encontra-se publicado excertos de críticos e comentadores da obra e das palestras que o autor proferia pelo país. Neles, é possível perceber as noções de Nacionalismo da época, como a do Padre Dubois, publicado originalmente na *Folha do Norte*, de Belém, onde diz: “O regionalismo no patriotismo constitui o mais sadio dos nacionalismos, porque o amor à pátria pequena é o irmão menor à pátria grande”. (MOTA, 1976, p. 304.) Tal comentário aponta, de maneira clara, a concepção de valorizar o regional para que se pudesse construir o nacional.

No entanto, a construção de um novo regionalismo é marcada por disputas de poder, de hegemonia cultural, entre diferentes regiões do país, essencialmente o Norte e o Sul. O projeto regionalista dos modernistas de São Paulo identificava as diferenças sociais e culturais entre as diferentes regiões do Brasil, enxergando a necessidade de levar a modernização, em sentido de uma sociedade industrial, a fim de se construir uma identidade nacional homogênea. Assim, a defesa dos regionalismos é pensada como entrave para o desenvolvimento desse projeto, com claras intenções políticas, com

---

<sup>16</sup> Tendo como base a concepção de identidade desenvolvida por Charles Taylor, Figueiredo e Noronha afirmam que “[...] a identidade coletiva se forma pelo dialogismo. O que move o processo de criação de uma identidade nacional seria a ‘necessidade de reconhecimento’ (TAYLOR, 1994, p. 41.) da nação que se forma, em relação a dois interlocutores: seus integrantes, que devem interiorizar essa ‘alma nacional’ que lhes foi ensinada, e os Estados, já estabelecidos, que devem respeitar essa nação”. (FIGUEIREDO; NORONHA, 2005, p. 193.) Assim, entendemos o conceito de identidade nacional enquanto a construção de um sentimento de reconhecer o pertencimento a uma nação, desenvolvido de forma dialógica.

## Capítulo I

---

### Que povo é esse? – o problema da autoria no cordel

orientação de homogeneizar o nacional a partir da hegemonia de determinados espaços sobre outros. É nesse contexto também que emergem discursos que constroem, no dizer de Durval Muniz de Albuquerque Júnior, (2009, p. 79.) uma *visibilidade e dizibilidade* para uma nova região, construída historicamente no tempo: o Nordeste.

Albuquerque Júnior afirma:

O Nordeste surge como reação às estratégias de nacionalização que o dispositivo da nacionalidade e a formação discursiva nacional-popular põem em funcionamento; por isso não expressa mais os simples interesses particularistas dos indivíduos, das famílias ou dos grupos oligárquicos estaduais. Ele é uma nova região nascida de um novo tipo de regionalismo, embora assentada no discurso da tradição e uma posição nostálgica em relação ao passado. O Nordeste nasce da construção de uma totalidade político-cultural como reação à sensação de perda de espaços econômicos e políticos por parte dos produtores tradicionais de açúcar e algodão, dos comerciantes e intelectuais a eles ligados [...]. Traçam-se novas fronteiras que servissem de trincheira para a defesa da dominação ameaçada. Descubrem-se iguais no calor da batalha [...]. Descubrem-se ‘região’ contra a ‘nação’.  
(ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2009, p. 80.)

Por outro lado, o regionalismo no Nordeste nasce enquanto reação às tentativas de homogeneizar a nação, a partir de uma cultura urbana, de caráter industrial, difundida pelos paulistas. Pautando-se em tradições e nostalgias de um passado que já não está presente, esse novo regionalismo, que constrói o Nordeste enquanto região, é a resposta daqueles que perderam espaço econômico e cultural diante de um processo de nacionalização. Assim, sua construção imagética faz parte de uma luta, em que diferentes estados abandonam suas particularidades para sublinharem semelhanças – pautando-se, essencialmente, no problema da seca e em seu passado açucareiro –, na busca por uma identidade nordestina que se opusesse ao sentimento nacional, modernizante, europeizado e que tentava se impor a partir de São Paulo.<sup>17</sup>

Leonardo Mota se insere nesse movimento regionalista de construção do Nordeste, na medida em que, já em sua primeira publicação, *Cantadores*, afirma ser Cego Aderaldo um profundo conhecedor do folclore do *Nordeste*, “[...] pois ele conhece palmo a palmo os *sertões* de todos os Estados acoçados pela *seca*”, (MOTA, 1976, p. 8.) ou mesmo no subtítulo de sua segunda obra publicada: *Violeiros do Norte: poesia e*

---

<sup>17</sup> É relevante pensar que entre os folhetos analisados de Leandro Gomes de Barros não encontramos a palavra Nordeste. Quando se referia à região, tratava-a como Norte.

## Capítulo I

---

Que povo é esse? – o problema da autoria no cordel

*linguagem do sertão nordestino*. O uso do termo nordeste, ligado ao contexto da seca, é um demonstrativo dessa inserção intelectual no movimento regionalista.

Na construção de uma visibilidade e dizibilidade do Nordeste, apresentada por Albuquerque Júnior, será o Cordel (e a poesia popular) um dos elementos chave para circunscrever uma identidade regional nordestina. Afinal, ele se caracterizava por ser um elo entre o passado e o presente, construindo um novo sentimento de pertencimento regional ao mesmo tempo em que negava o estatuto de invenção do Nordeste.

Desse modo, atribui-se uma continuidade em relação aos momentos áureos de glória, quando o espaço físico era responsável por grande parte da produção de riquezas da sociedade açucareira. Edifica-se, assim, um regionalismo tradicionalista, que buscará elementos no popular (que se confunde com o tradicional e anti-moderno) e acaba por integrar a população nesse todo regional. O Cordel, segundo Albuquerque Júnior, será utilizado como referencial para a construção de uma visibilidade e dizibilidade do Nordeste enquanto região, pois “[...] funciona como repositório de imagens, enunciados e formas de expressão”, um “[...] repositório de uma pureza perdida, nostalgia de um espaço ainda não ‘desnaturalizado’ pelas relações sociais burguesas”. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2009, p. 129-130.)

É nesse contexto intelectual que se insere Leonardo Mota, o qual se pôs a viajar pelo sertão, encontrando cantadores e os revelando para um país que pouco sabia sobre eles. É, por isso chamado por José Lins do Rego “taquígrafo dos cantadores” (como atesta a nota escrita por seu filho, Orlando Mota, na quarta edição de *Cantadores*), de “[...] garimpeiro, colhendo nas próprias jazidas o material de seu folclore” e “embaixador do sertão”, por Gustavo Barroso. (Cf. MOTA, 1976.)

Sendo assim, ele se tornou um dos grandes promovedores, em outras regiões do país, de uma “cultura nordestina”, pois, para Braga,

[...] a perspectiva que Leonardo Mota defende seria a de apresentar uma espécie de *Brasil profundo* do Nordeste a todo o país [...], fazer aparecer aos litorâneos a riqueza e a pluralidade cultural dos sertões do país. Sua obra buscaria não uma descrição dos cantadores, mas recuperar, ou traduzir, a sensação de estar nas rodas de violeiros, ouvindo seus desafios e improvisações. (BRAGA, 2011, p. 31.)

Em *Cantadores*, primeira publicação de Mota, não veremos análises da poesia popular, sua origem ou elementos que a constituem, mas antes uma apresentação da coleta

## Capítulo I

---

### Que povo é esse? – o problema da autoria no cordel

realizada, com o intuito de ser levada a um público que desconhece esse ambiente cultural. Leonardo Mota percorre esse caminho com a responsabilidade de salvar o que, para ele, é uma tradição em vias de desaparecer, uma vez que “[...] a Civilização tem penetrado nas terras interiores, matando paulatinamente as velhas tradições que tanto encantaram os comentadores de nossa vida primitiva”. (MOTA, 1976, p. 7.) Esses elementos da tradição deveriam ser, portanto, registrados e apresentados como importantes elementos da *alma nacional*, aquele sentimento de identidade e pertencimento.

Ainda assim, é possível compreender aspectos relevantes a partir de sua obra. A primeira delas é a presença do Cordel como importante elemento da poesia popular, sendo o próprio Leandro Gomes de Barros citado diversas vezes, assim como é notável a existência de cantadores que decoravam folhetos para declamar em suas apresentações.<sup>18</sup>

Para Mota, portanto, não é a forma de construção poética – seja no repente, em desafio, ou escrevendo – que define o poeta popular, por ele chamado de *cantador*. Em suas palavras, os “[...] cantadores são os poetas populares que perambulam pelos sertões, cantando versos próprios e alheios”. (MOTA, 1976, p. 3.) Cantador é aquele que canta rimas, suas ou de outros, em feiras e festas sertanejas. Não é apenas aquele que improvisa, mas aquele que se coloca enquanto menestrel, cantador ambulante e/ou viajante.

Produtor ou não da poesia proferida, o poeta popular também não é, em Mota, proprietário de direito de seus enunciados, na medida em que canta apenas aquilo que possui representatividade no meio em que vive. (Cf. MOTA, 1976, p. 91.) É por isso que afirma:

Em poesia, como em tudo o mais, só o que ao povo interessa tem a sua perpetuidade assegurada, *só o que é do povo é eterno*. Esse atributo da Divindade como que, por igual, pertence a todas as criações espontâneas *da alma coletiva*. Já um provérbio nos ensina que é voz de Deus a voz do povo. (MOTA, 1976, p. 202. Destaques nossos.)

---

<sup>18</sup> Os cantadores não só improvisavam como também decoravam folhetos de outros para depois recitá-los. Quando escreve sobre o Cego Sinfrônio, vemos: “É a mulher do cego repentista que lhe lê, pacientemente, manuscritos e folhetos até que ele o consiga recitar”. (MOTA, 1976, p. 8.) O que também ocorre com outro cego, o Aderaldo, onde vemos: “[...] recita numerosas composições de famosos menestréis. De *Leandro Gomes de Barros*, por exemplo, Aderaldo me disse *O soldado jogador*”. (MOTA, 1976, p. 92.)



## Capítulo I

---

### Que povo é esse? – o problema da autoria no cordel

Sob esse prisma, mesmo tendo percebido que alguns cantadores faziam uso de narrativas construídas por outros poetas, memorizando-as para depois utilizá-las frente ao público, a poesia popular permanece entendida enquanto criação de uma *alma coletiva*. Para Mota, portanto, ainda que utilizando as poesias escritas por Leandro Gomes de Barros, o poeta que as usa não lhe rouba a autoria, pois a poesia não tem autoria que não seja a do povo.

Verificamos isso, de maneira ainda mais clara, em *Violeiros do Norte*, onde afirma: “[...] *nosso povo* é um grande criador de fábulas e historietas, geralmente de tendências morais e corretivas”. (MOTA, 2002, p. 120. Destaque nosso.) Sendo assim, por ser “[...] *reflexo do pensar e sentimentos coletivos*, à poesia popular não poderia escapar os temas ou ideias de religiosidade, tão arraigados na alma de nossa gente”. (MOTA, 2002, p. 143.) Ela é, portanto, uma poesia sem autor que não seja a coletividade, todo o *povo*, ao qual o poeta é apenas um integrante, entre tantos outros.

É singular que Leonardo Mota tenha iniciado a obra *Cantadores* citando palavras entendidas como a profissão de fé de Silvio Romero, proferida por Coelho Neto, no discurso de recepção a Osório Duque Estrada na Academia Brasileira de Letras:

Qual literatura! Se vocês querem poesia, mas poesia de verdade, entrem no povo, metam-se por aí, por esses rincões, passem uma noite num rancho, à beira do fogo, entre violeiros, ouvindo trovas de desafio. Chamem um cantador sertanejo, um desses caboclos destorcidos, de alpercatas e chapéu-de-couro, e peçam-lhe uma cantiga. Então, sim. Poesia é no povo. (MOTA, 1976, p. 1.)

Diante de todo o exposto, os poetas de cordel não são criadores de sua obra poética, mas antes tradutores de uma *alma coletiva*; porta-voz do povo, sendo o poeta aquele que materializa o *pensar do povo* em forma escrita, em prosa ou verso. Desse modo, em contextos intelectuais distintos e partindo de problemas específicos, Silvio Romero e Leonardo Mota sedimentaram o caminho para a solidificação da noção de poeta de cordel enquanto *porta-voz do povo*. Seus trabalhos são referência para os estudiosos posteriores e tornaram hegemônica essa visão sobre os poetas de cordel.

### 1.1.3 Uma nova geração de pesquisadores: novas pesquisas, velhos problemas

A partir da década de 1950, as discussões sobre o Cordel, enquanto expressão da cultura popular, adquirem novas perspectivas. Deixa-se de lado o aspecto de coleta, pura e simples, ou de uma cultura em vias de desaparecimento, tal qual os pesquisadores do

## Capítulo I

---

### Que povo é esse? – o problema da autoria no cordel

folclore, assim como a de utilização destes elementos como mote para uma escrita regionalista; passa-se, por sua vez, a busca por uma compreensão do fenômeno artístico, com caráter de análise científica destas manifestações presentes no país desde o final do século XIX, mesmo face às transformações que vivenciavam.

Parece recorrente à essa geração de pesquisadores a preocupação com as novas formas de comunicação, seja com o maior alcance de audiência do rádio ou com o surgimento da televisão. Podemos falar, ainda, nas profundas transformações sociais vivenciadas entre o início da produção e publicação sistemática dos folhetos, entre o final do século XIX e o início do XX, e o momento vivido por estes pesquisadores, essencialmente o acelerado processo de urbanização pelo qual passava o país. No entanto, as discussões sobre o Cordel – e sobre a Cultura Popular, de uma forma mais ampla – continuam relacionadas a projetos de nação e nacionalidade brasileira.

Neste contexto surgirá, no início dos anos 1960, o Centro Popular de Cultura,<sup>19</sup> ligado à União Nacional dos Estudantes. Preocupados em produzir uma *arte popular revolucionária*,<sup>20</sup> de caráter engajado, faziam uso de elementos da cultura popular, amalgamados a reflexões ideológicas de cunho marxista. Afirmavam, assim, que “[...] os intelectuais contribuiriam com a ciência e a técnica, enquanto o povo doaria as autênticas raízes culturais brasileiras”, (SILVA, 2008, p. 24.) entendendo o *povo* como uma criança pura, desprovida de uma consciência da vida cotidiana. (Cf. CERTEAU, 1995, p. 62.) Colocavam-se, assim, como uma “vanguarda ilustrada” que teria a missão de guiar o povo em seu projeto nacional-popular de transformação social.

As reflexões relacionadas ao Cordel, a partir de então, sofrerão influência, direta ou indiretamente, desse ambiente intelectual vivenciado no país, partindo de uma

---

<sup>19</sup> O Centro Popular de Cultural (CPC) surge como movimento artístico, primeiramente no teatro e depois em outras esferas artísticas, que busca organizar setores da esquerda para a conscientização do povo brasileiro sobre a situação econômica e social do país a partir da arte, fazendo, portanto, reflexões de cunho político e ideológico tomando como mote a cultura popular brasileira. (Cf. GARCIA, 2004.)

<sup>20</sup> Miliandre Garcia (2004, p. 139), em artigo publicado na Revista Brasileira de História, faz uma interessante reflexão sobre a questão da cultura popular no interior do CPC, apontando que há no *Anteprojeto do Manifesto do CPC* uma diferenciação dentro da arte popular. Existiriam, segundo o Manifesto, as noções de arte do povo – produzida nas zonas rurais, a partir de povos “atrasados”, onde artista e público não se distinguem –, arte popular – urbana, com separação entre os produtores e o público, que a recebe de maneira inerte – e arte popular revolucionária – com fins revolucionários, a arte engajada, panfletária. Para eles, as duas primeiras seriam artes alienadas e, portanto, valorizadas pelos folcloristas. A noção de *arte popular revolucionária* seria, então, uma negação plena de uma visão romântica difundida pelos folcloristas, buscando, a partir da arte, a conscientização que levaria à revolução no Brasil.

## Capítulo I

---

### Que povo é esse? – o problema da autoria no cordel

interpretação da questão nacionalista.<sup>21</sup> Tais reflexões, acreditamos, podem ser divididas em três segmentos: aqueles que buscavam situar ideologicamente, a partir de uma concepção marxista, a produção do Cordel; os herdeiros da visão romeriana de Literatura Popular; e os que, em alguma medida, eram influenciados por ambas as correntes e propunham novas reflexões, partindo de problemas de sua contemporaneidade.

Na sequência demonstraremos alguns pesquisadores desse período, nos três segmentos antes colocados, apontando que, ainda que a partir de hipóteses distintas, a noção de poeta enquanto *porta-voz do povo* não apenas permanece, mas se fortalece e se cristaliza enquanto a visão correta relativa aos poetas populares.

#### 1.1.3.1 O Cordel e o peso ideológico

As pesquisas relacionadas ao Cordel, essencialmente a partir da década de 1960, vinculavam essa manifestação literária a uma noção de cultura popular em oposição a uma cultura das elites, de modo que a primeira estaria ligada às classes subalternas – utilizando a terminologia de Carlo Ginzburg. Incorporado pelos pensadores de esquerda, o conceito assumiu “[...] um sentido de resistência de classe, ou, inversamente, de referência a uma suposta necessidade dos oprimidos a uma consciência mais crítica, que precisava ser despertada”. (ABREU, 2003, p. 85.) Tendo esse horizonte em vista, surgiram pesquisas que buscavam, a partir de concepções marxistas de análise literária, apontar o Cordel como um recipiente ideológico.

A primeira obra relacionada a essa perspectiva foi a do sociólogo Renato Carneiro Campos, intitulada *A ideologia dos poetas populares do Nordeste*, de 1959. Para ele, os poetas populares não se vinculavam claramente a uma ideologia política; por vezes, fazem críticas à sociedade e sua forma de organização, mas falta-lhes uma consciência de classe. Essa é a razão pela qual, segundo Cavalcanti, ao analisar a obra de Campos, “[...] as adversidades decorrentes da seca aparecem, nos versos, pelo mal que causam e não pelos que causam o mal”. (CAVALCANTI, 2007, p. 54.)

---

<sup>21</sup> Aqui, destacamos, seguindo a leitura feita por Silva (2008) sobre os embates intelectuais em Pernambuco, os tropicalistas – que desprezavam o apego exagerado à tradição – e armorialistas – que buscavam no sertanejo a expressão máxima de uma cultura puramente brasileira –, os quais disputavam a noção de cultura popular. Existia ainda, segundo José Carlos Curiacás Romão dos Santos, (2010, p. 28-32.) uma linha de pesquisa ligada ao marxismo e suas concepções sobre o conceito de ideologia.

Influenciado, em alguma medida, pela obra de Campos, Ivan Cavalcanti Proença publica em 1977 o livro *A ideologia do Cordel*, o qual possui como hipótese central a ideia de que todo escrito possui, em si, uma ideologia. Assim, por detrás de uma aparente ausência ideológica – visão romântica, segundo ele, apresentada desde os primeiros pesquisadores do tema – é que transparece a ideologia dos cordéis, com forte fundo moralista, com o bem sempre vencendo o mal para que se possa manter um equilíbrio social.

Proença ressalta, ainda, a ligação entre o poeta e o *povo*,<sup>22</sup> de maneira que, para ele, “[...] só é popular aquilo que o *povo* aceita e torna seu”, citando Franz Boas para afirmar que “[...] as mãos são do artista, mas a arte é do povo”, (PROENÇA, 1977, p. 41.) sendo o Cordel um texto do “povo para povo”. (PROENÇA, 1977, p. 57.) Desse modo, a ideologia presente nos cordéis é a de que, ainda que inconscientemente, “[...] os folhetos são *porta-voz do povo*”, (PROENÇA, 1977, p. 64.) existindo um pertencimento classista que permeia essa produção literária, de modo que apresenta o “*povo* na autoria dos folhetos, *povo* na leitura dos mesmos”. (PROENÇA, 1977, p. 107.)

Ivan Cavalcanti Proença coloca, assim, o poeta de cordel como pertencente a uma classe social excluída, de forma que as palavras encontradas nos folhetos são os gritos de um segmento sem voz, sendo ele o porta-voz dessas aspirações. Portanto, para Proença, o Cordel seria uma ferramenta classista de leitura da sociedade. Visão que estará presente por vezes, de maneira mais ou menos explícita, em outras pesquisas da época.

#### 1.1.3.2 O Cordel como expressão artística de uma alma coletiva

Vinculados à Fundação Casa de Rui Barbosa,<sup>23</sup> pesquisadores como Manuel Diegues Júnior e Orígenes Lessa podem ser considerados, entre os anos 1960 e 1980, grandes estudiosos brasileiros sobre o tema. A partir dos anos 60, a Fundação foi responsável por uma série de pesquisas relacionadas ao Cordel, sendo responsável pela

---

<sup>22</sup> Para as pesquisas dessa época, seguindo o paradigma acima citado, a noção de povo está ligada às classes subalternas da sociedade, consideradas exploradas e excluídas, dos bens materiais e culturais.

<sup>23</sup> Órgão vinculado ao Governo Federal, a Fundação é um museu-biblioteca criado em 1928 e que tem como objetivo contribuir para a pesquisa sobre a diversidade cultural brasileira. A partir da década de 1960, passou a desenvolver um trabalho de valorização do Cordel, levantando uma coleção de folhetos, além de realizar pesquisas relacionadas ao tema.

## Capítulo I

---

Que povo é esse? – o problema da autoria no cordel

coleta e catalogação de um acervo de folhetos – hoje disponível em formato digital, na rede mundial de computadores –, assim como pela publicação de livros sobre a temática

Entre esses livros, destacamos uma coleção de estudos intitulada *Literatura Popular em Verso (Estudos)*, publicada originalmente em 1973, assinada por importantes pesquisadores e escritores que tomaram o Cordel como objeto. É válido também destacar *O cordel e os desmantelos do mundo: Antologia*, de 1983, uma compilação de folhetos de importantes poetas, com uma discussão prévia sobre essa modalidade literária.

Na primeira coletânea, há uma tentativa de dividir o Cordel em eixos temáticos – uma espécie de classificação a partir de temas –, feita por Manuel Diegues Júnior.<sup>24</sup> Nela, Diegues Júnior coloca o poeta como um *interprete* dos sentimentos da população, de maneira que os temas não existem em si, mas na medida em que expressam esses sentimentos sociais. Desse modo, para ele, “[...] a poesia popular *reflete* sempre esta *sensibilidade coletiva*”, (DIEGUES JÚNIOR, 1986, p. 131. Destaque nosso.) traduzindo “[...] o próprio *espírito da sociedade*”. (DIEGUES JÚNIOR, 1986, p. 173. Destaque nosso.).

Essas ideias vão ao encontro das concepções de Silvio Romero e Leonardo Mota, expostas anteriormente, sobre a poesia popular.<sup>25</sup> Sob essa perspectiva, o poeta não é colocado como autor criativo de sua obra, mas como *intérprete* de uma *sensibilidade coletiva*, ou seja, um *porta-voz do povo*. Será nesse mesmo caminho interpretativo que o brasileiro Mark Curran, em artigo presente na mesma obra, afirmará que

O poeta é ligado estreitamente ao *povo* e aos seus problemas devido a sua vida em comum, a sua tradição cultural e a sua condição social. São as suas experiências pessoais e a sua reação à vida, como *representante do povo*, que oferecem ao historiador, ao sociólogo, e ao antropólogo culturais indicações verdadeiras do *pensamento do povo* (CURRAN, 1983, p. 311. Destaque nosso.)

---

<sup>24</sup> Não foi o primeiro intelectual a caminhar nesse itinerário. Outras tentativas incluem M. Cavalcanti Proença, Orígenes Lessa e Ariano Suassuna. Nelas, buscam-se encontrar eixos recorrentes no Cordel, desprezando, no entanto, as particularidades pertinentes a cada poeta, tais como o público e o próprio mundo com quem interage.

<sup>25</sup> Essa ligação de Manuel Diegues Júnior com as ideias de Silvio Romero são expressas, de modo ainda mais claro, quando o autor discute o Nordeste enquanto ambiente ideal para o surgimento dessa modalidade literária. As condições próprias a isso seriam a fusão racial e cultural entre portugueses e africanos, além de condições sociais específicas, elementos fortemente presentes na concepção teórica de Silvio Romero. (Cf. DIEGUES JÚNIOR, 1983, p. 39.)

Para esses pensadores, o poeta é um representante do povo, capaz de materializar em forma poética o seu pensamento. As palavras do brasilianista estadunidense sobre os poetas populares corrobora com a visão de Diegues Júnior, tanto quanto à de Orígenes Lessa sobre os poetas de cordel, pois, para ele, essa modalidade literária é entendida como “voz do povo em linguagem do povo”, de maneira que “[...] todos os males e inimigos do povo tiveram sempre no folheto a ‘voz rimada’ que os condenava”. (LESSA, 1983, 01.)

Percebemos, desse modo, que os pesquisadores ligados à Fundação Rui Barbosa possuíam, como caminho interpretativo, uma ligação direta com as ideias de Silvio Romero e os primeiros pesquisadores do folclore no Brasil. Preocupados em coletar e apresentar o Cordel, partiam do pressuposto de que se tratava de um resquício material da genuína *alma nacional*, o povo brasileiro. Assim, ele seria a *voz* daqueles que não tinham *voz*, o *povo*, entendido como a população pobre sertaneja, seja no sertão ou nas grandes capitais (como retirantes), os excluídos e desprovidos de meios materiais. Portavoz do povo aparece aqui, uma vez mais, como a definição exata para o poeta de cordel.

#### 1.1.3.3 O Cordel como folkcomunicação

Outra vertente de análise é aquela que identifica e considera o Cordel como um sistema de comunicação popular, a qual se desenvolverá a partir dos anos 1970, diante do avanço de novas formas de comunicação, tais como o rádio e a chegada da televisão. Para esses estudiosos, os novos meios de comunicação alteram, em grande medida, os sentidos do Cordel no Brasil. Por isso, inúmeros pesquisadores trabalharão essas alterações, tanto de público quanto de prevalência de temáticas noticiosas.<sup>26</sup> Será neste contexto social vivenciado pelo Cordel que pesquisadores, entre as décadas de 1960 e 1980, desenvolverão a noção de *folkcomunicação*.

Desenvolvida, inicialmente, na tese de doutorado de Luiz Beltrão, em 1967,<sup>27</sup> a terminologia folkcomunicação entendia o Cordel como um sistema de comunicação com uma lógica particular de circulação. Essa será uma tese fartamente utilizada por pesquisadores subsequentes, dos quais destacamos Joseph M. Luyten, Manuel Diegues

---

<sup>26</sup> Sobre estas questões, destacamos os trabalhos de: DIÉGUES JÚNIOR, 1986; LUYTEN, 1992; CURRAN, 1986.

<sup>27</sup> Para avançar na temática, é possível ler o artigo de Roberto Benjamim, na Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación, intitulado *Folkcomunicação: da proposta de Luiz Beltrão à contemporaneidade* (2008).

## Capítulo I

---

### Que povo é esse? – o problema da autoria no cordel

Jr. e o brasilianista estadunidense Mark Curran. Para eles, de certo modo, o Cordel apresenta-se como “jornal do povo”, (CURRAN, 1986, p. 315.) ou, como afirma Luyten, “[...] um sistema de Jornalismo Popular, resguardadas as suas características de aperiodicidade, âmbito restrito e estruturação poética”. (LUYTEN, 1992, p. 13.)

Dentre os pesquisadores, Joseph Luyten é o que mais se destacou na análise do Cordel a partir da referida hipótese, dedicando-se aos seus estudos desde meados da década de 1970. A partir da década subsequente, publicou uma série de artigos e livros relacionados à temática, estando algumas dessas reflexões, desenvolvidas em sua tese de doutorado em 1984, presentes em *A notícia na Literatura de Cordel*, de 1992.

A hipótese por ele defendida compreende o Cordel enquanto Jornalismo Popular, resguardando suas características particulares. Para tal, Luyten parte da noção de existência de dois tipos de jornalismo: o da Grande Imprensa e a Pequena Imprensa. Relativa à primeira, tece críticas severas quanto ao papel comercial e parcial, de maneira que, para ele, “[...] o povo propriamente dito, pelo menos no que diz respeito às classes subalternas [...], pouco tem a usufruir das informações da grande imprensa”. (LUYTEN, 1992, p. 32.) Por outro lado, a Pequena Imprensa, é formada por jornais de cunho regional ou dirigido a um público específico.

Dentro dessa última encontra-se a categoria de Jornalismo Popular, identificado como aqueles que possuem sua linha editorial ligada à defesa dos interesses da classe trabalhadora. Luyten coloca, portanto, o Cordel nesse campo de jornalismo, ainda que entenda que “[...] os escritores de folhetos podem ter noção de seu papel sócio-histórico, mas raramente chegam a conscientizar-se politicamente de que estão defendendo os interesses da classe trabalhadora”. (LUYTEN, 1992, p. 35.)

Nestas poucas informações levantadas, percebe-se uma relação com o pensamento marxista difundido na época, tal qual a leitura feita por Ivan Cavalcanti Proença, na medida em que, ainda que inconscientemente, o poeta, para Luyten, teria um papel de defesa de sua classe social explorada. Para ele, “a Literatura de Cordel está se tornando mais e mais zelosa de seu papel de *porta-voz* das facções oprimidas” (LUYTEN, 1992, 36), em outras palavras, ganhando uma certa consciência de classe.

Desse modo, partindo de sua interpretação, o Cordel se apresenta como um *jornal do sertão*, uma rede de comunicação popular. Mesmo tendo ouvido a notícia em algum outro meio de comunicação, o *homem do povo* buscará a opinião do poeta que, em

## Capítulo I

---

### Que povo é esse? – o problema da autoria no cordel

um processo de recodificação, traduziria a *posição do povo* sobre o tema. O poeta, portanto, enquanto jornalista sertanejo, praticando seu “jornalismo popular”, seria, na visão de Luyten, ainda um porta-voz dos sofrimentos do povo. O próprio Leandro Gomes de Barros, cuja obra nos interessa enquanto objeto de estudo, é entendido por Joseph Luyten como *jornalista popular*, um repórter *do povo para o povo*.<sup>28</sup>

Percebemos assim que, nesse período, os intelectuais brasileiros, influenciados pelo pensamento marxista, vão enxergar o Cordel como publicação ideologicamente ligada ao *povo*, entendido como os explorados e excluídos, mesmo que isso ocorra de maneira inconsciente. Essa compreensão estaria ligada, em alguma medida, ao desejo de encontrar um caráter revolucionário, ainda que ingênuo, na camada pobre da população brasileira.

Sendo assim, seja entendendo-a como tradução da alma coletiva ou como um sistema de comunicação popular, o papel do poeta de cordel é constantemente reafirmado como o de um *porta-voz do povo*, por viver as mesmas dificuldades e agruras daqueles que leem sua obra. Desse modo, percebemos que a noção de poeta de cordel enquanto porta-voz do povo surgiu entre o final do século XIX e início do XX, solidificando-se durante o último século de tal forma que ainda permanece em pesquisas contemporâneas. Apontando sua historicidade, propomos agora uma reflexão sobre a mesma.

## 1.2 A questão da autoria

A década de 1960 marca, em nível global, um instante de grande efervescência e transformações. No campo intelectual, entre outras tantas mudanças, inicia-se um processo de crítica à noção de autoria, fazendo com que o conceito de autor deixe de ser entendido como algo universal, sem historicidade e, portanto, sem necessidade de problematizações. Nesse momento, ele passa a ser entendido como uma criação histórica, em tempo e espaço definidos, com valores que a substanciavam e que, portanto, deveria ser motivo de análise.

Entre os intelectuais que teceram críticas a esse conceito encontra-se Roland Barthes, que em 1968 anunciou a morte do autor em *O rumor da língua* (2004),

---

<sup>28</sup> Essa noção de poeta enquanto *porta-voz do povo*, defendida em *A notícia na Literatura de Cordel* (1992), aparecerá ainda em outras de suas obras – não ligadas à noção de *folkcomunicação* –, tais como no livro introdutório ao tema, intitulado *O que é Literatura de Cordel* (2007), com ainda mais veemência.



## Capítulo I

---

### Que povo é esse? – o problema da autoria no cordel

desmistificando a noção moderna de autoria. Um ano depois, em 1969, Michel Foucault, apresenta em uma conferência o texto *O que é um autor?* (2006), no qual trabalha a ideia de que a função exercida pelo autor, em realidade, é um dispositivo de poder no interior das práticas discursivas.

Desde então, outros pensadores se debruçaram sobre o assunto, entre os quais destacamos Roger Chartier, com *Autoria e história cultural da ciência*. (FAULHABER; LOPES, 2012.) Nessa obra, o historiador promove um retorno às teses levantadas por Foucault, propondo uma historicização do conceito de autor, na medida em que se apresenta como uma categoria historicamente datada.

Em comum, esses pensadores partem da ideia inicial de que a noção de autor é uma invenção da modernidade e, portanto, extremamente recente. Para Barthes, não existe esse autor pleno da obra que, a partir de elementos íntimos e individuais, expressasse em forma escrita; o que existe, em verdade, são inscrições fornecidas pela cultura da qual partilha. Em outras palavras, não existe autor enquanto criador original. Por esse motivo, propõe uma nova concepção, segundo a qual o sujeito é um mediador cultural que faz uso da linguagem escrita, de forma que a escrita, “[...] dissociada de qualquer voz, levada por um puro gesto de inscrição (e não de expressão), traça um campo sem origem”. (BARTHES, 2004, p. 62.) Assim, em Barthes, morre o autor enquanto criador original, que expressa seus sentimentos em forma escrita, passando a ter como horizonte a cultura na qual o sujeito que escreve se insere, na medida em que ela é quem lhe fornece as possibilidades para a sua manifestação.

Michel Foucault, por sua vez, em *O que é um autor?*, apresenta a ideia de que a noção de autor existia para cumprir uma função específica dentro das práticas discursivas, ao que denomina, portanto, de função-autor. Para ele, “[...] o nome do autor não é, pois, exatamente um nome próprio como os outros”, (FOUCAULT, 2006, p. 273.) pois carrega consigo outras dimensões para além da referência pessoal, elementos esses que o diferenciam de um nome próprio qualquer.

Para Foucault, a função-autor está ligada à atribuição de um ou vários textos. Da mesma forma, seus elementos discursivos se ligam a um sujeito e não a qualquer palavra proferida. Sublinhando as diferenças, afirma:

Essas diferenças talvez se relacionem com o seguinte fato: um nome de autor não é simplesmente um elemento em um discurso [...]; ele exerce um certo papel em relação ao discurso [...]. Para um discurso, o fato de

haver um nome de autor, o fato de que se possa dizer ‘isso foi escrito por tal pessoa’, ou ‘tal pessoa é o autor disso’, indica que esse discurso não é uma palavra cotidiana, indiferente, uma palavra que se afasta, que flutua e passa, uma palavra imediatamente consumível, mas que se trata de uma palavra que deve ser recebida de uma certa maneira e que deve, em uma dada cultura, receber um certo *status*. (FOUCAULT, 2006, p. 273-274.)

Deste modo, o sujeito ao qual se refere como o autor não pode ser entendido como o produtor original do discurso, o inventor da obra. Não remete a um indivíduo real, pois, para Foucault, “[...] todos os discursos que possuem a função-autor comportam essa pluralidade de egos”, (FOUCAULT, 2006, p. 279.) sendo, portanto, uma função “[...] característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade”. (FOUCAULT, 2006, p. 274.)

Por sua vez, Roger Chartier, na sua proposta de historicização do conceito de autor, vai além do exposto por Foucault, que afirmara o início dessa identidade autoral ligada a uma noção de discurso transgressor, passível de punição pela Igreja e o Estado durante a Inquisição. (Cf. FOUCAULT, 2006, p. 275.) Para Chartier, o surgimento da noção de autor, enquanto produtor original do discurso literário, pode ser encontrado no contexto europeu, ainda no século XIV, quando há uma transformação na concepção de livro, enquanto objeto material.

Nesse período, o costume de compilar poemas de diferentes autores em um livro – que, por sua multiplicidade, não requeria autoria – foi substituído por uma nova concepção, na qual reunia-se poemas com uma única autoria. Para ele, é nesse momento que surge a noção do autor enquanto um sujeito específico e produtor original, quando passa a existir uma “[...] relação material e intelectual entre um objeto, uma obra (ou conjunto de obras) e um nome próprio”. (FAULHABER; LOPES, 2012, p. 62.) Essa concepção aponta para o fato de que a função-autor, levantada por Foucault, não possui apenas uma função discursiva, mas “[...] também uma função da materialidade do texto”. (FAULHABER; LOPES, 2012, p. 64.)

Desse modo, entendemos que a autoria, enquanto discurso original de caráter individual, é uma invenção da modernidade. Aproximando-nos do filósofo belga Chaïm Perelman, em *Tratado da Argumentação* (2005), ao compreender que qualquer argumentação só pode ser realizada quando existe dois pontos entre o elemento

## Capítulo I

---

### Que povo é esse? – o problema da autoria no cordel

discursivo, o que, em outros termos, significa que o discurso pressupõe a existência de um orador/autor e um auditório/público.

Nesse caminho, entendemos a arte, e por conseguinte o nosso objeto de pesquisa – o Cordel –, como um sistema de comunicação inter-humano, que depende de uma relação constante entre autor, a obra (que o permite existir como tal) e um público. Isso porque, segundo Candido, “[...] todo processo de comunicação pressupõe um comunicante, no caso o artista; um comunicado, ou seja, a obra; e um comunicando, que é o público a que se dirige”. (CANDIDO, 2000, p. 20.)

A obra, portanto, aparece como um discurso, um argumento, mas que só se configura como tal a partir de uma relação existente entre o comunicante e o comunicando. Sendo assim, a função-autor não existe sem a presença de um desses elementos. No entanto, para que o comunicado se efetive com significado faz-se necessário, ainda, que os sujeitos envolvidos no processo partilhem de crenças comuns.

São esses elementos compartilhados, segundo Perelman, que configuram uma “comunidade de espíritos”, da qual fazem parte os partícipes na comunicação. Essas crenças comuns, partilhadas por uma comunidade de espíritos, são acordos estabelecidos previamente pelo autor com seu público, acordos esses que podem ser entendidos enquanto aquilo que chamamos, vulgarmente, de “senso comum”. Para ele, “[...] consiste numa série de crenças admitidas no seio de uma determinada sociedade, que seus membros presumem ser partilhadas por todo ser racional”. (PERELMAN, 2005, p. 112.)

Dito de outra forma, os acordos podem ser entendidos como tudo aquilo que compartilham entre si, como uma verdade incontestante existente. Tal como em Barthes, a cultura em que se encontra inserido é que fornece àquele que escreve as ferramentas para materializar a sua escrita.

Esta relação não é, no entanto, hierárquica. O autor não está acima de seu público, tampouco o contrário. Em realidade, há um constante diálogo entre todos os pontos envolvidos no elemento discursivo. Por isso, segundo Candido,

Sem o público, não haveria ponto de referência para o autor, cujo esforço se perderia caso não lhe correspondesse uma resposta [...]. Por isso, todo escritor depende do público [...] Tanto assim que a ausência ou presença da reação do público, a sua intensidade e qualidade podem decidir a orientação de uma obra e o destino de um artista. (CANDIDO, 2000, p. 69.)

O público apresenta-se, então, como elemento que possui influência na construção discursiva. É nesse sentido que, para Perelman, o auditório/público é um elemento ativo, regulador do discurso argumentativo do orador/autor, na medida em que ele deseja a adesão intelectual daquele. Sendo assim, “[...] há uma única regra a esse respeito, que é a adaptação do discurso ao auditório”. (PERELMAN, 2005, p. 28.)

Essa regulação passa, certamente, pela necessidade de, para obter o diálogo, discorrer sobre aquilo que é de interesse do auditório/público a que se destina o elemento discursivo. Nas palavras de Candido, “[...] o público nunca é um grupo social, sendo sempre uma coleção inorgânica de indivíduos, cujo denominador comum é o interesse por um fato”. (CANDIDO, 2000, p. 70.) Desse modo, é o auditório/público que determina tanto “[...] o aspecto que assumirão as argumentações quanto [...] o alcance que lhe serão atribuídos”, (PERELMAN, 2005, p. 33.) funcionando como um regulador da própria construção artística.

Dessa forma, entendemos, como Michel Foucault, que o sujeito se constitui a partir de relações sociais de poder com o outro – que o vigia, o disciplina e o pune –, e que na relação entre autor e público há, sem hierarquias, uma intrínseca e mútua relação de poder de um sobre o outro. É nessa relação, em constante diálogo, que aqueles que partilham elementos culturais elegem determinadas formas de discurso como manifestações artísticas.

#### 1.2.1 A questão da autoria em Leandro Gomes de Barros

Se a década de 1960 é marcada pelo processo de questionamento da noção de autoria, quando nos deparamos com a obra do poeta Leandro Gomes de Barros veremos, enquanto homem de seu tempo, uma preocupação em afirmar-se autor de suas publicações. A partir de sua chegada em Recife, no ano de 1907, grande parte dos folhetos publicados pelo poeta, como em *Mosca, Pulga e Persevejo*, trazem, em sua última página, a seguinte afirmação: “o autor, reserva os seus direitos de propriedade”.

O primeiro ponto a ser levantado sobre tal questão é a relação com a legislação vigente, a qual Leandro Gomes de Barros demonstra possuir conhecimento. Se, como aponta Chartier, a noção de autor, em âmbito jurídico, ganha corpo na Inglaterra no início do século XVIII, no Brasil essa noção jurídica aparecerá na primeira constituição do Brasil República.

## Capítulo I

---

### Que povo é esse? – o problema da autoria no cordel

Anteriormente, no Brasil, vigorava “[...] o antigo sistema de privilégios que se configurava em uma forma de compensação ou espécie de garantia de retorno dos investimentos realizados pelos impressores e editores”. (PINTO, 2009, p. 18.) Nesse modelo, aos editores e impressores, ficava garantido o direito de propriedade, de maneira que o autor não era mais completamente dono daquilo que produzira.

A partir da constituição de 1891, esse cenário se altera. O artigo 72, § 26, determina que “Aos autores de obras litterarias e artisticas é garantido o direito exclusivo de reproduzil-as pela imprensa ou por qualquer outro processo mecanico. Os herdeiros dos autores gosarão desse direito pelo tempo que a lei determinar”. Em 1898, por sua vez, será sancionada a primeira lei específica sobre o tema, Lei 496/1898, na qual se garante, já no primeiro artigo, que

Os direitos de autor de qualquer obra litteraria, scientifica ou artistica consistem na faculdade, que só elle tem, de reproduzir ou autorizar a reproducção do seu trabalho pela publicação, traducção, representação, execução ou de qualquer outro modo. A lei garante estes direitos aos nacionaes e aos estrangeiros residentes no Brazil, nos termos do art. 72 da Constituição, si os autores preencherem as condições do art. 13.

Desse modo, os autores tinham direito legal sobre aquilo que produziam, conhecimento legislativo esse que Leandro Gomes de Barros possuía. Isso porque, entre os 25 folhetos analisados – que possuem datação posterior à sua chegada em Recife – 14 possuíam a frase “o autor, reserva os seus direitos de propriedade”, sendo que em outro aparece, na última estrofe do folheto, um acróstico a partir de seu primeiro nome.

A preocupação de Leandro com a afirmação de sua autoria aumentou com o tempo. Antes de chegar a Recife, tal preocupação não transparece nos seus impressos, sendo consolidada tal preocupação apenas na segunda década do século XX. Por outro lado, a partir dos anos 1913 e 1914, os folhetos produzidos por ele passam a conter, como em *Lamentações de Joazeiro*, além da informação sobre os direitos de propriedade, uma foto sua na segunda página, de meio busto, como forma de garantir autenticidade.

O poeta, de forma criativa, utilizava artimanhas para tentar garantir o conhecimento de sua autoria, como em *O principe e a fada*, de 1917:

Lubrificou-se o espaço  
Enverdeceu a campina  
As nuvens lhe ofereciam  
Notas de uma area divina  
Deus n’um delírio sem fim,

## Capítulo I

---

Que povo é esse? – o problema da autoria no cordel

Regozjava o festim  
Offerecido a Gercina. (negrito nosso)

A utilização de um acróstico no último verso do folheto, a partir de seu primeiro nome, era como que uma assinatura do poeta, atestando a autenticidade deste.<sup>29</sup> Entretanto, com todas essas alterações e alternativas, a situação de publicações desautorizadas e plágios parece não ter sido solucionada. É o que podemos perceber a partir de um aviso do autor, na última página do folheto *A História de João da Cruz*, publicado em 1917:

AVISO IMPORTANTE: Aos meus caros leitores do Brasil – Ceará, Maranhão, Pará e Amazonas – aviso que desta data em diante todos os meus folhetos completos trarão o meu retrato. Faço este aviso afim de prevenir aos incautos que teem sido enganados na sua boa fé por vendedores de folhetos menos sérios que teem alterado e publicado os meus livros, comettendo assim um crime vergonhoso.

Percebemos aqui que a prática de publicar folhetos de outros sem consentimento, ou mesmo atribuir indevidamente a autoria a terceiros, permaneceu como um problema até o fim da vida do poeta. Por sua vez, Leandro Gomes de Barros entendia tais práticas como ações criminosas, tal como pretendia a legislação de sua época. Essas contravenções levaram o poeta a procurar os jornais de Recife, para denunciar a ação, como pode ser visto na Seção “Pequenos fatos policiais” do jornal *A província*, de 31 de Maio de 1916, onde lê-se:

Um protesto – Veio hontem ao nosso escriptorio o sr. Leandro Gomes de Barros, autor de numerosos versos populares, taes como a ‘Vassourinha’ e tantos outros e declarou-nos protestar contra o systema de alguns indivíduos venderem livros de versos com o seu nome. Entre outros citou o nome do sr. Simão Francisco Marques, que assim procedeu no Amazonas

Acreditamos, no entanto, que sua incessante luta pelo reconhecimento de autoria parte de dois pontos chave, que vão além da esfera legal e criminal. A primeira delas está ligada ao caráter econômico relacionado à sua vida. Leandro Gomes de Barros foi o primeiro poeta de Cordel a viver exclusivamente da produção de folhetos, de forma que as vendas garantiam seu sustento e de sua família. O segundo, e não menos importante,

---

<sup>29</sup> Esta prática não deixou de ser burlada. O poeta João Martins de Athayde, que comprou o direito de reprodução de seus folhetos, em 1921, após a morte de Leandro Gomes de Barros, além de suprimir o nome do autor das capas, em alguns casos alterava os acrósticos finais, como em *A força do amor ou Alonso e Marina*.

nos parece uma questão relacionada à honra, uma vez que esses “vendedores de folhetos menos sérios” alteram o conteúdo de sua obra e, assim, a desvirtuam. Nesse viés, a alteração se apresenta como “um crime vergonhoso”, até mesmo maior que o resultado financeiro que decorre.

Certo é que Leandro Gomes de Barros, poeta de Cordel inserido dentro de seu tempo histórico, se colocava como autor de sua obra, construtor dos versos que vendia e que circulavam em Recife, assim como no interior de Pernambuco e outros estados. Essa visão tem sido negligenciada por inúmeros pesquisadores, como fora dito no início deste capítulo, os quais escorregam em explicações hegemônicas, sem questioná-las. Desconsiderar a noção de autoria é justamente uma dessas questões, na medida em que colocam o poeta de Cordel como um “porta-voz do povo”, o “tradutor de uma alma coletiva”, e não como um produtor de narrativas.

### 1.3 Reconfigurando o cenário: nem porta-voz, nem autor

Procuramos demonstrar, neste capítulo, que desde Silvio Romero, e o uso de teorias raciais para explicar a literatura popular e a nação, passando pelos regionalistas, seja no folclore ou na literatura, até chegar aos pesquisadores do Cordel da metade do século XX, que recebiam alguma influência do pensamento marxista, a noção de poeta de cordel enquanto *porta-voz do povo* foi construída, ressignificando-se até que se cristalizasse e se tornasse explicação hegemônica, aparecendo em pesquisas contemporâneas.<sup>30</sup>

Outro componente que contribui para esta construção discursiva é a inserção do Cordel como representante da cultura popular. A utilização dessa terminologia, sem uma reflexão sobre, leva a equívocos. A compreensão muitas vezes utilizada de cultura popular como polo oposto à cultura erudita traz consigo a ideia de oposição entre povo – entendido como os privados de bens econômicos, sociais e culturais – e elite.

Essa percepção é, segundo Burke (2010, p. 20-22.), extremamente problemática. Para ele, a polaridade popular/erudito transforma a cultura em algo estático, pronto e acabado; inviabiliza, desse modo, o conceito de circularidade cultural – perceptível no

---

<sup>30</sup> Não queremos afirmar aqui que aparece na totalidade das pesquisas, mas é perceptível, em um bom número, afirmações ou deslizes, conscientes ou inconscientes, que reproduzem essa noção.

## Capítulo I

---

### Que povo é esse? – o problema da autoria no cordel

Cordel, que faz uso de elementos da cultura letrada e iletrada, simultaneamente, para se construir enquanto objeto cultural.

O próprio termo cultura popular é alvo de uma reflexão para Burke, pois uma definição *a priori* concede “[...] uma falsa impressão de homogeneidade”, (2010, p. 17.) escondendo a diversidade cultural existente, as diferentes manifestações culturais populares no interior daquilo que é chamado de cultura popular. Desse modo, é preferível fazer uso de outros termos, tais como o de “cultura das classes populares” utilizado por Ginzburg (2006), ou mesmo *cultura* no plural. De qualquer modo, tendo em mente que a noção de cultura popular é escorregadia – por vezes escondendo a diversidade e a circularidade existentes –, acreditamos que “[...] o reconhecimento do plural é essencial”, (BOSI, 1992, p. 309.) como forma de não escorregar nos atalhos da homogeneidade.

Esse reconhecimento da cultura no plural contribui, segundo entendemos, para diluir a noção de povo enquanto entidade homogênea que produz a cultura popular. Se a cultura popular não é um todo, homogêneo, tampouco o é a noção de povo. Pelo contrário, como dito em outro momento, *povo* é um discurso que pode assumir diferentes significados, dependendo da perspectiva do enunciador. (Cf. ORLANDI, 2006, p. 29.)

Desse modo, não compreendemos o poeta de Cordel como um *porta-voz do povo*, pelos elementos descritos anteriormente. Acreditamos, ao contrário, que o Cordel, enquanto modalidade literária, apresenta-se como um objeto artístico-discursivo, com sua produção advinda não de um exercício de representatividade de um poeta em relação a um grupo, mas antes da relação entre autor e um auditório/público específico. Propomos, neste trabalho, avançar nesta questão em específico.

O poeta Leandro Gomes de Barros se reconhecia, enquanto homem de seu tempo, como autor de sua obra e lutava para que isto fosse reconhecido e garantido por direito. No entanto, apontamos que as pesquisas contemporâneas retiram dos poetas de Cordel tal condição, colocando-os como intérpretes de uma alma coletiva, representantes do povo.

Sob esse prisma, apontamos que esse discurso possui sua historicidade e, desse modo, foi possível construir uma genealogia da noção de poeta de Cordel enquanto *porta-voz do povo*, compreendendo sua ligação com o pensamento intelectual na virada do século XIX para o XX e ao longo dele. Identificamos como essa noção se ressignificava,



## Capítulo I

---

### Que povo é esse? – o problema da autoria no cordel

adaptando conforme se alterava a necessidade de explicação, mantendo, no entanto, uma base discursiva: a de que o poeta de Cordel é um *porta-voz do povo*.

Ao mesmo tempo, é necessário reafirmar que essa noção acaba por, talvez inconscientemente, simplificar e empobrecer o Cordel enquanto produção literária. Sendo assim, ao não reconhecer as diferenças existentes entre os diferentes poetas e os lugares sociais que produzem os discursos, homogeneizam todos os poetas de cordel.

No entanto, a questão da autoria permanece. Se o poeta de cordel não é esse representante de uma mentalidade coletiva popular, ou o tradutor de uma alma coletiva (como apregoado de diferentes formas desde Silvio Romero), quem seria então o poeta de cordel? Como definir a sua autoria?

Tal como Barthes e Foucault, entendemos que o autor é um produto da cultura que lhe permite existir como tal. Não é o produtor original de um discurso. Em realidade, retira da cultura em que se encontra inserido elementos que, em outra medida, só podem ser inteligíveis por existir uma cultura compartilhada.

Desse modo, o comunicador e o comunicado estão inseridos, como aponta Perelman, em uma comunidade de espíritos, de forma que a comunicação ocorre por meio de um diálogo entre eles. Acreditamos, portanto, que o poeta de cordel não é um *porta-voz do povo*, um representante dos excluídos ou o tradutor de uma mentalidade coletiva. Ele é, de maneira clara, um poeta que produz a sua obra a partir de uma relação intrínseca com um público específico, do qual compartilha elementos culturais comuns.

Essa percepção enriquece as interpretações sobre o Cordel, na medida em que combate generalizações que, invariavelmente, homogeneiza o papel do poeta e da Literatura na sociedade. Entender cada obra artística dos poetas de Cordel como um mundo a ser compreendido, em suas singularidades e particularidades, poderá apontar uma diversidade existente nesta modalidade literária brasileira, fugindo da esquematização em ciclos-temáticos ou em verdades pré-concebidas.

## **CAPÍTULO II**

### **ENTRE A VIDA E A OBRA – O CORDEL COMO REPOSITÓRIO DE UMA CULTURA COMPARTILHADA**

### 2.1 Leandro Gomes de Barros: a pessoa, o poeta

No penúltimo verso do folheto intitulado *A mulher roubada*, publicado por Leandro Gomes de Barros em Recife, no ano de 1907,<sup>31</sup> a narrativa ficcional simplesmente se encerra. O verso que vem a seguir é uma fala direta do poeta para com seus leitores/ouvintes, sem personagens ou outras possibilidades narrativas:

Leitores peço desculpa  
Se a obra não for de agrado  
Sou um poeta sem força  
O tempo tem me estragado  
Escrevo a 18 annos  
Tenho razão de estar cançado.<sup>32</sup>

Como que em uma conversa, o autor nos deixa pistas do início de sua prática poética que, possivelmente, teria começado por volta de 1889. Erro de cálculo ou não, é possível que tenha iniciado a prática de imprimir seus trabalhos pouco depois, uma vez que o folheto mais antigo de sua autoria, que se tem conhecimento, segundo Ruth Terra, (1983, p. 17.) data de 1893.

Independente disso, ele é considerado o responsável pelo início da publicação sistemática de folhetos<sup>33</sup> (ABREU, 1993, p. 165.) e o primeiro a viver exclusivamente do ofício de poeta, sendo reconhecido como um dos mais importantes nomes, ao lado de

---

<sup>31</sup> As datas de publicação dos folhetos, quando há, estão baseadas nas pesquisas realizadas pela Fundação Casa de Rui Barbosa. Ela, por sua vez, levou em consideração os locais de venda dos mesmos, presentes nos folhetos, geralmente a própria casa de Leandro Gomes de Barros.

<sup>32</sup> Em todos os momentos de descrição de excertos da obra do poeta, buscaremos manter a grafia por ele utilizada, compreendendo que isso é próprio do documento e, portanto, tem valor histórico de análise tal como se apresenta.

<sup>33</sup> Em texto publicado nos Anais digitais do XXVII Simpósio Nacional de História, a historiadora Maria Ângelo de Faria Grillo (2013, p. 01.) nos traz, na terceira nota de rodapé, uma discussão sobre a polêmica relacionada ao primeiro folheto impresso no Brasil, a partir de Ariano Suassuna, que registra um folheto de 1836, Orígenes Lessa, que possuía um folheto datado de 1865, e Câmara Cascudo, que indica um folheto de Silvino Pirauá do final do século XIX. Entendemos, no entanto, que mais que a origem em si, parece relevante a circulação sistemática, uma vez que, como aponta Diegues Jr., “[...] essa difusão antes de fazer-se impressa como hoje, era manuscrita [...], iam passando de mão em mão, circulando de uma área a outra”. (1986, p. 174.)

## Capítulo II

---

### Entre a vida e a obra – o cordel como repositório de uma cultura compartilhada

Francisco das Chagas Batista, para a construção do formato editorial existente até os nossos dias no Cordel.<sup>34</sup>

Acreditamos que um exercício de reflexão que possibilite a união da história de vida de um indivíduo – no nosso caso específico, do poeta Leandro Gomes de Barros – ao contexto social e histórico que esteve inserido é um caminho possível e pertinente para a compreensão da sociedade e de sua produção, assim como para os elementos exteriores que o constituíram enquanto autor.

O indivíduo, em suas particularidades e singularidades, existe em uma coletividade, de modo que uma biografia possibilita a compreensão de elementos sociais. Sendo assim, mostra-se relevante entender quem é e onde está para então conseguir aproximar-se daqueles com quem dialogava ao construir sua obra, objetivo central de nossa pesquisa. Para tal, teremos como base os folhetos escritos pelo poeta que transpareçam aspectos da sua vida pessoal, assim como informações de folcloristas e pesquisadores do tema.

#### 2.1.1 Os caminhos da vida, o caminho das letras

Em 19 de novembro de 1865 no município de Pombal,<sup>35</sup> no interior da Paraíba, na Fazenda Melância, nasce o filho de José Gomes de Barros Lima e Adelaide Gomes de Barros Lima, Leandro Gomes de Barros. Ainda criança, aos nove anos de idade, em decorrência da morte de seu pai, teria se mudado junto com a mãe para Vila do Teixeira, na Paraíba, passando a morar com seu tio materno, Padre Vicente Xavier de Faria, que viria a se tornar o tutor da família e da herança deixada.

Essa mudança, possivelmente, seja o primeiro elemento a contribuir para a sua formação poética. Vila do Teixeira-PB, na década de 1870, era, segundo Edivânia Alexandre da Silva, um “[...] local de significativa importância para a poesia popular no

---

<sup>34</sup> Lima (2008, p. 28.) nos apresenta, de forma sucinta, os aspectos gráficos dos folhetos: “O folheto de cordel mantém, desde seus primórdios, o mesmo formato (16 cm X 11 cm), a mesma apresentação gráfica (ilustração na capa, propaganda da editora na quarta capa e a poesia distribuída em três, quatro ou cinco estrofes por página) e, geralmente, o mesmo número de páginas (oito, dezesseis, vinte e quatro e trinta e dois para as histórias menores, e entre quarenta e sessenta e quatro para as narrativas maiores)”.

<sup>35</sup> Pombal é a quarta cidade mais antiga da Paraíba. Fundada em 1696 às margens do Rio Piancó, tinha como base econômica as atividades agrícola e pastoril, as quais viriam desenvolver-se por todo o sertão nordestino nos séculos posteriores. (Cf. MENDES, 2009, p. 62.)

## Capítulo II

---

Entre a vida e a obra – o cordel como repositório de uma cultura compartilhada

Brasil”, (SILVA, 2007, p. 29.) agrupando importantes nomes da poesia oral brasileira.<sup>36</sup> Tal ambiente, certamente, foi de grande importância e influência na arte e aptidão de versejar desenvolvida por Leandro, uma vez que oportunizou que crescesse ouvindo alguns dos maiores nomes da literatura oral da região.

Essa ligação entre a literatura oral e escrita apresenta-se como uma característica da formação de um público para a literatura no Brasil. De acordo com Antonio Cândido, escrevendo sobre os círculos culturais eruditos, no Império do Brasil:

A ação dos pregadores, dos conferencistas de academia, dos recitadores de toda hora correspondia a uma sociedade de iletrados, analfabetos ou pouco afeitos à leitura. Deste modo, formou-se, dispensando o intermédio da página impressa, um público de auditores, muito maior do que se dependesse dela [...]. A grande maioria dos nossos escritores, em prosa e verso, fala de pena em punho e prefigura um leitor que ouve o som da sua voz brotar a cada passo por entre as linhas. (CÂNDIDO, 2000, p. 74.)

Os altos índices de analfabetismo formavam, no Brasil, um público literário de não leitores, tanto nas camadas mais ricas da sociedade, como nas mais populares. O surgimento do Cordel não se dissocia das cantorias orais, acompanhadas da viola, já que ambas modalidades aconteciam na região. Ao mesmo tempo, a escrita dos folhetos ocorre tendo em mente a leitura em voz alta, maneira pela qual as narrativas seriam apresentadas ao público, seguindo, assim, mais as regras da oralidade do que da cultura escrita.

Isso se dá, também, na esfera da recepção. Em uma população predominantemente analfabeta, era prática comprar folhetos para que algum conhecido, que dominasse os códigos de linguagem, realizasse a leitura para um grupo de ouvintes, sendo a leitura coletiva uma característica do Cordel. (Cf. ABREU, 1993, p. 162-163.)

A Vila do Teixeira, encontrada por Leandro Gomes de Barros, era um pequeno povoado da Zona Rural do sertão da Paraíba e o Padre Vicente Xavier de Faria, seu tio, era pároco e professor de Latim e Humanidades. Provavelmente ele foi o responsável pela educação formal, de caráter escolar, recebida por Leandro, fato não muito comum para a realidade da região.

A afirmação de que a sociedade era predominantemente analfabeta e que a aquisição de educação formal era restrita a uma pequena parcela da população brasileira

---

<sup>36</sup> Entre eles citamos nomes como o de Ignácio da Catingueira, Romano da Mãe d'Água, Bernardo Nogueira, Hugolino do Sabugi e Nicandro Nunes da Costa. (Cf. SILVA, 2007, p. 29.)

## Capítulo II

---

Entre a vida e a obra – o cordel como repositório de uma cultura compartilhada

pode ser comprovada pelos dados do Censo realizado no Império do Brasil em 1872, onde a taxa de analfabetismo na província da Parahyba era de 87,1%, a maior do Império. Provavelmente, esse número se agravaria em pequenas vilas, como a do Teixeira, no sertão paraibano.

Os escassos dados biográficos de Leandro Gomes de Barros dão um salto para o ano de 1890, quando se muda para Vitória de Santo Antão, no Pernambuco, aproximando-se cada vez mais de Recife, uma das principais cidades da região. Por volta de 1892, casa-se com Venustiniana Eulália Aleixo, com quem tem quatro filhos: Rachel, Erodildes (Didi), Julieta e Esaú Eloy. (Cf. MENDES, 2009, p. 62-63.)

Mudou-se para Recife, capital do Pernambuco e importante centro econômico e cultural da região, por volta de 1907, após ter residido na cidade de Jaboatão. A migração para a capital, possivelmente, estava ligada às facilidades para viver exclusivamente de sua poesia, na medida em que a cidade confluía uma série de fatores, tais como uma população maior – conseqüentemente, mais consumidores para seus folhetos –, mais tipografias disponíveis para impressão e linhas de trem que interligavam diferentes pontos da região, o que possibilitaria uma expansão das vendas, com maior facilidade.

Os caminhos de sua vida irão se amalgamar aos da capital pernambucana, que terá essencial influência em sua consciência criativa. Recife vivia, no início do século XX, um crescimento populacional; em 1872, a cidade possuía cerca de 100 mil pessoas, saltando, em 1910, para 200 mil habitantes. (Cf. ARRAIS, 1998, p. 42.) Segundo Arrais, o massivo êxodo rural, ocorreu, principalmente, em decorrência de uma modernização da indústria da cana e as esporádicas, mas constantes, secas do sertão.

As usinas de açúcar, com o apoio do regime republicano, empreendiam uma modernização da produção açucareira na região, dando origem, no interior de Pernambuco, a uma elite favorecida de grandes proprietários de terra. Essa elite canavieira contribuirá para a diminuição dos pequenos proprietários, os quais não conseguiam concorrer no mercado frente aos grandes latifúndios e se transformam em pequenos fornecedores de cana-de-açúcar para a elite local. Com o tempo, quando endividados, perdem suas terras, tendo assim que emigrar para as cidades, sendo Recife um dos principais locais de chegada dos retirantes advindos do interior. (Cf. ARRAIS, 1998, p. 42-43.)

## Capítulo II

---

### Entre a vida e a obra – o cordel como repositório de uma cultura compartilhada

O outro elemento responsável pelo êxodo rural, e consequente crescimento populacional de Recife, foram as secas que atingiam o sertão – sendo as principais, na segunda metade do século XIX, as dos anos de 1877-1879, 1888-1889, 1898 e 1900. Ao longo das décadas, diversas famílias emigração para outros locais, buscando sobreviver em condições mais favoráveis.

A cidade que Leandro Gomes de Barros encontrou, quando definitivamente foi morar em Recife, não só crescia em números, mas também em problemas sociais.

Segundo Arrais:

Na primeira década do século as mudanças eram visíveis no novo quadro social da cidade: o aumento da população, a extensão das manchas de mocambos e pensões insalubres nas áreas residenciais da cidade, a mendicância, o abandono dos menores nas ruas, o recrudescimento das condições sanitárias, os altos números da mortalidade [...]. (ARRAIS, 1998, p. 43.)

Além de todos esses problemas, Recife vivenciava, no início do século XX, um projeto político de modernização da capital, com o propósito de transformá-la, deixando-a aos moldes das cidades europeias. Esses propósitos de modernização partilhavam de uma ideologia eurocêntrica, segundo a qual “[...] o Ocidente assume a função de uma cultura padrão, detentora de uma série de características essenciais em termos das quais as outras sociedades podem ser tratadas como deficientes”. (BORTOLUCI, 2008, p. 180.) Desse modo, em Recife teria que ser implantadas transformações urbanas e culturais a fim de torna-la civilizada, bem como abandonar a situação de barbárie em que vivia, evidentemente, segundo a escala evolutiva defendida pela visão eurocêntrica difundida.

De acordo com Pires e Ramos, a modernização conservadora, tal como a ocorrida em Recife no início do século, é uma revolução social vinda de cima, partindo de um pacto econômico social entre a elite governante e as elites regionais. Ela busca estabelecer uma nova ordem mais próxima do capitalismo e, no caso brasileiro, voltado para a exportação de produtos fundiários e matéria prima. (Cf. PIRES; RAMOS, 2009, 411-424.)

Para aplicar tais transformações que levariam Recife a essa “sonhada europeização civilizatória”, um dos focos principais era a higienização pública, grande problema nos debates do início do século. Para obter êxito em tal empreitada, prédios – sejam eles pensões, oficinas ou casas –, considerados empecilhos, eram demolidos. Todos

## Capítulo II

---

Entre a vida e a obra – o cordel como repositório de uma cultura compartilhada

aqueles que “[...] não se enquadravam nos referenciais dos novos tempos” (SILVA, 2007, p. 34.) deveriam, assim, ser varridos para os arredores da cidade, longe do centro.

Essas regiões periféricas, resultantes desse processo de higienização, geralmente eram o destino dos que migravam em direção à capital. Edivania Alexandre da Silva seguiu, em sua dissertação, o itinerário das casas onde o poeta Leandro Gomes de Barros fixou residência, todas na zona periférica de Recife, o que, segundo ela, aponta que ele era um desses retirantes, “[...] mais um desses sujeitos ‘indesejáveis’ na urbe”. (SILVA, 2007, p. 34-35.) Morou de aluguel, sempre em casas simples, sofrendo todos os problemas vividos por seus vizinhos, tais como falta de saneamento básico, altos impostos, falta de iluminação, etc.

Apesar de conseguir viver exclusivamente da venda de seus folhetos, isso não era, para Leandro Gomes de Barros, garantia de obtenção de grandes lucros. Além de morar de aluguel em bairros periféricos, o folheto *O cometa*<sup>37</sup> nos deixa indícios da vida cotidiana, quando o poeta, em primeira pessoa, narra a sua chegada em casa após uma de suas viagens de trabalho:

Chego em casa muito triste,  
Achei a mulher trombuda,  
Perguntei: filha o que tem?  
Respondeu-me, carrancuda:  
Ora a 18 de Maio,  
O mundo velho se muda.

Perguntei: tem jantar pronto?  
Venho com fome e cansado,  
Desde ontem, respondeu-me,  
Que o fogão está apagado,  
Devido a esse cometa  
Não querem vender fiado.  
[...]

Fui fallar um fiadinho,  
Que eu estava de olho fundo,  
O marinheiro me disse:  
Já por alli, vagabundo.  
Eu disse: venda Seu Zé  
Que eu pago no outro mundo.

---

<sup>37</sup> Publicado em 1910, o folheto relata o desespero das pessoas com a passagem do Cometa Halley – interpretado por muitos como o fim do mundo.



## Capítulo II

---

### Entre a vida e a obra – o cordel como repositório de uma cultura compartilhada

Na narrativa, após chegar de viagem pelas cidades do interior, onde vendia ele mesmo seus folhetos, chega a sua casa sem que haja comida e dinheiro suficiente para poder ir às compras, tendo que buscar “um fiadinho” nos comércios da redondeza. Considerando seus locais de moradia, junto às informações apresentadas no excerto acima, é possível afirmar que o poeta garantiu o sustento de sua família por meio da venda de folhetos, sem que conseguisse, no entanto, adquirir fortuna ou estabilidade financeira através de seu ofício.

Para além das dificuldades encontradas na cidade, a mudança de Leandro tem uma influência positiva sobre a sua produção artística, como outrora apresentado. O poeta iniciou seu processo editorial do Cordel aproveitando a existência de tipografias, com momentos ociosos, sendo o pioneiro nessa manifestação cultural que uniria referenciais da tradição sertaneja – a essência da poesia oral e das cantorias – às novidades técnicas, sociais, culturais e políticas vivenciadas no seio da urbe.

Segundo Silva, (2007, p. 30.) o florescimento dessas prensas, mesmo no interior, está ligado com a tentativa de gerar novas formas de negócio em uma região que não favorecia diferentes oportunidades de comercialização e lucro, principalmente em um momento de ressurgimento da exportação, em larga escala, do algodão para as indústrias têxteis inglesas, influenciado pela Guerra Civil estadunidense. Conforme apresentado por Sandileuza Pereira da Silva Mendes, “[...] é válido ressaltar a grande dificuldade de impressão [...], cabia aos poetas-editores serem criativos e utilizarem os momentos ociosos das pequenas gráficas ou tipografias dos jornais, e dessa forma, fazerem as impressões de suas obras”. (MENDES, 2009, p. 63.)

A criatividade desses poetas-editores, para imprimir seus folhetos nessas prensas, está ligada à ausência de quem imprimisse essencialmente os folhetos de baixo-custo. Leandro Gomes de Barros, por exemplo, fazia uso de várias tipografias de Recife e, a partir de 1913, de João Pessoa, na Paraíba. A partir das informações presentes nas capas de alguns folhetos analisados, constatamos essa variedade de impressores, por vezes com diferentes tipografias em um mesmo ano, às quais citamos: *Typographia Industrial*, *Typographia Moderna*, *Typographia do Jornal do Recife*, *Typographia Mendes* e *Typographia Pernambucana*, em Recife-PE; e a *Typographia da Popular Editora*, em João Pessoa-PB. Essa variedade de locais ocorria pela busca por um menor preço ou mesmo maior agilidade para a impressão de seus poemas. (Cf. TERRA, 1983, p. 25.)

## Capítulo II

---

### Entre a vida e a obra – o cordel como repositório de uma cultura compartilhada

Não era muito comum, portanto, nas duas primeiras décadas do século XX, a existência de tipografias próprias para a impressão de folhetos, sendo, constantemente, terceirizada essa etapa da produção. Leandro Gomes de Barros chegou a adquirir e instalar uma em sua casa. Ruth Terra, a partir de entrevista com uma das filhas de Leandro Gomes de Barros, afirma que:

[...] neste prelo manual, seus filhos, instruídos por um tipógrafo por ele contratado, imprimiram durante alguns meses folhetos de sua autoria [...], seus filhos, ainda pequenos, mais brincavam que imprimiam, o que levou sua mulher a convencê-lo a desfazer-se da máquina impressora. (TERRA, 1983, p. 26.)

O investimento em montar a própria Tipografia contava com a contratação de um funcionário e a ajuda dos filhos, que “mais brincavam que imprimiam”. Leandro Gomes de Barros, com suas constantes viagens para vender folhetos que o impossibilitava de gerir a produção, teve que abandonar tal empreendimento, vendendo a máquina para outro poeta, Francisco das Chagas Batista – poeta que, posteriormente, conseguiria construir a primeira editora especializada em folhetos.

Se por um lado havia uma terceirização da impressão, por outro a venda era gerida pelo próprio Leandro Gomes de Barros. Em uma Recife extremamente populosa, o poeta vendia seus folhetos, tendo como principal ponto de venda o Mercado de São José, importante ponto de cantoria e venda no município, (Cf. GRILLO, 2013, p. 05.) assim como nos arredores da estação de trem Great Western. (Cf. TERRA, 1983, p. 30.)

Sua casa também era ponto de venda, como anuncia em diversos folhetos, seja para compra presencial ou para envio por correios. Em *O casamento hoje em dias*, com data de publicação provável entre os anos de 1917 e 1918, por exemplo, o poeta-editor coloca na capa a seguinte informação: “A venda na casa do autor e editor em Afogados á rua Motocolombó n. 28 Arrebalde do Recife”. Por sua vez, em *Festas do Juazeiro no vencimento da Guerra*, publicado provavelmente entre 1913 e 1914, há o seguinte anúncio: “Em nossa biblioteca particular, encontra-se vinte e tantas qualidades de folhetos deste autor. Remete-se ao correio mediante a importancia, qualquer quantidade para qualquer Estado”.

A venda, no entanto, não era realizada exclusivamente pelo poeta Leandro Gomes de Barros. Ele possuía revendedores autorizados, inclusive em locais distantes, como também aponta o folheto *Festas do Juazeiro no vencimento da Guerra*. Nele há a

## Capítulo II

---

Entre a vida e a obra – o cordel como repositório de uma cultura compartilhada

indicação, na última página, desses revendedores autorizados em João Pessoa-PB, Rio Branco-AC, Manaus-AM, Caruarú-PE, Pesqueira-PE e Santa Luzia-PB. Os locais indicados apontam para o fato de que a penetração dos folhetos de Leandro Gomes de Barros foi muito além das divisas estaduais.

O próprio poeta não vendia apenas em Recife, ou regiões do interior do Pernambuco, viajando para outras localidades com esse intuito. Essa informação é perceptível em seu folheto *Discussão do autor com uma velha do Sergipe*, na quinta estrofe, onde narra, em primeira pessoa: “Eu andava nos meus negócios/ No estado de Sergipe”. As linhas de trem, existentes na cidade, facilitavam a viagem de cantadores e poetas para cidades, povoados, vilas e fazendas em regiões interioranas e distantes, trens que certamente faziam parte da vida de Leandro. (Cf. DIEGUES JR, 1986, p. 172.)

Sendo assim, o poeta construiu, dentro de suas possibilidades, uma rede de comercialização, bem como fez uso de certas artimanhas para garantir suas vendas. Nesse caminho, percebemos, em muitas oportunidades, a prática de publicar uma história dividida em partes, sendo necessária a compra de outros folhetos para se conseguir a narrativa completa. Esse é o caso de *A Orphã* (1906), publicada parcialmente no interior do folheto *O Azar e a feiticeira*, mas que tem a sua conclusão em outro, conforme o poeta avisa em suas páginas finais “Terminará nos *Matyrios de Christo*”.

Além de criar a necessidade de comprar outro folheto para ter o desfecho da narrativa, o poeta também organizava publicação com distintas histórias com temáticas diversas, as quais poderiam agradar diferentes públicos. (Cf. GRILLO, 2013, p. 07.) Esse aspecto pode ser verificado no interior do folheto *Como Antonio Silvino fez o Diabo chocar* – uma narrativa que mistura um personagem histórico, o cangaceiro Antonio Silvino, a elementos do imaginário cristão –, no qual há uma outra narrativa, intitulada *Queixas Amorasas*. Temas bem distintos povoavam um mesmo folheto, possibilitando que diferentes públicos comprassem as histórias.

## Capítulo II

---

### Entre a vida e a obra – o cordel como repositório de uma cultura compartilhada

Leandro Gomes de Barros alcançou destaque em sua geração, sendo reconhecido pelos poetas<sup>38</sup> e cantadores de sua época.<sup>39</sup> Considerado um dos maiores nomes do Cordel, sua obra conseguiu transcender o tempo, sendo, alguns de seus folhetos, ainda hoje reeditados e vendidos, transformando-se em fonte de estudo para pesquisas científicas nas mais diversas áreas.

Encerrou sua produção artística quando não mais pode realizá-la. Morreu aos cinquenta e dois anos de idade, em 04 de março de 1918, possivelmente vitimado por um aneurisma cerebral. (Cf. SILVA, 2010, p. 16.) Sua vasta obra<sup>40</sup> passou a ser publicada, após a sua morte, pelo genro Pedro Baptista, em Guarabira-PB.<sup>41</sup> Posteriormente, em 1921, sua viúva, Venustiniana Eulália Aleixo, vendeu os direitos autorais ao poeta João Martins de Athayde.

Sua obra pode ser considerada enquanto repositório de uma cultura compartilhada com seu público, no tempo e no espaço. O contato direto com eles era constantes, na medida em que parte considerável das vendas era realizadas pelo próprio poeta. Esse contato se faz por meio de um diálogo, de acordos que tornem o que está sendo dito relevante ao outro. Esse diálogo e contato existente entre autor e público se dá para além do corpo físico, sendo, em realidade, essa cultura compartilhada no tempo e no espaço, dita anteriormente, que possibilita sua existência. E será ela que iremos, a partir de agora, buscar circunscrever.

## 2.2 A poesia de Leandro: o fruto de uma cultura compartilhada

---

<sup>38</sup> Na ocasião de sua morte, o poeta João Martins de Athayde escreveu um folheto em sua homenagem, intitulado *A pranteada morte de Leandro Gomes de Barros*, onde tece elogios a importância de Leandro e de sua obra.

<sup>39</sup> Nas obras do pesquisador do folclore Leonardo Mota encontramos diversas referências de cantadores do interior que faziam uso dos folhetos de Leandro Gomes de Barros. Em *Cantadores* (1976) citamos Jacó Passarinho, Azulão e Cego Aderaldo; em *Violeiros do Norte* (2002) destacamos Cego Sinfrônio, além do próprio pesquisador, que faz uso de vários folhetos do poeta para construir algumas de suas análises.

<sup>40</sup> Câmara Cascudo fala em uma publicação aproximada de 1000 folhetos e 10.000 edições, em vida.

<sup>41</sup> No folheto *O cachorro dos mortos*, publicado por Pedro Batista, em 1919, aparecem uma série de informações para além do texto, como o aviso da morte de Leandro Gomes de Barros, uma alusão ao código civil e a defesa do direito de reprodução pelo proprietário, um pedido aos “chefes de polícia” que prendessem dois homens – um no Pará e outro no Ceará – que estavam publicando ilegalmente os folhetos de Leandro, além de uma propaganda dos folhetos de Leandro e de outros produtos que eram vendidos na livraria de Baptista.

No interior da grande quantidade de folhetos publicados por Leandro Gomes de Barros, entre 1893 e 1918, optamos por recortar, como opção metodológica, folhetos que possuíssem algum teor religioso. Para tanto, coletamos 29 folhetos do poeta, reduzindo, assim, o espectro de análise para a pesquisa.

Entendemos, como dito logo acima, o Cordel enquanto elemento discursivo baseado em uma comunidade de espíritos que resulta, portanto, em um processo de comunicação entre alguém que escreve, o autor, e aquele que lê/escuta, a quem chamamos de público. Essa comunicação, por sua vez, só pode ser efetivada a partir de pontos de contato existentes entre os partícipes desse processo.

A noção de comunidade de espíritos, enquanto elemento essencial para a comunicação, aproxima-se do leitor-modelo de Umberto Eco (1993). Para Eco, aquele que escreve produz hipóteses de como o texto será lido e, por meio de determinadas estratégias, constrói esse leitor-modelo, aquele que seria o ideal para compreender, preencher os espaços de não-ditos e estabelecer um diálogo com o escrito.

Serão esses elementos comuns – que *circunscrevem*, em um espaço e tempo, os participantes no processo de comunicação – que demonstraremos a seguir, a partir de folhetos do poeta Leandro Gomes de Barros. Apresentaremos esses elementos necessários à inteligibilidade do texto, sem os quais a comunicação não se estabeleceria em plenitude, elementos que apontam para um leitor-modelo construído pelo poeta.

### 2.2.1 Uma literatura nordestina: de qual Nordeste estamos falando?

Leonardo Mota, em 1921, ao falar sobre o cantador Cego Sinfrônio em sua primeira obra, *Cantadores*, afirma que ele era conhecedor do “[...] folclore do Nordeste, pois ele conhece palmo a palmo os sertões de todos os Estados acossados pela seca”. (MOTA, 1976, p. 8. Destaque nosso.) Esse discurso é compatível com o de Diegues Júnior que, ao longo da década de 1970, afirma que “[...] tudo conduziu para o Nordeste se tornar o ambiente ideal em que surgiria forte, atraente, vasta, a literatura de cordel”. (DIEGUES JÚNIOR, 1986, p. 39. Destaque nosso.) Da mesma forma, Marco André Oliveira Sales, em 2009, aponta que “[...] a literatura de cordel é arquivo, registro e intérprete de uma arte popular de dizer as crenças e vivências do homem comum no Nordeste brasileiro”. (SALES, 2009, p. 29. Destaque nosso.)

## Capítulo II

---

Entre a vida e a obra – o cordel como repositório de uma cultura compartilhada

Esses e tantos outros pesquisadores, de épocas bem distintas e separados por décadas, possuem algo em comum: apresentam o Cordel como uma manifestação literária originária da região Nordeste do Brasil. Acreditamos que, tal qual a noção de poeta de enquanto porta-voz do povo, a concepção do Cordel enquanto literatura nordestina também é um discurso recorrente nas pesquisas acadêmicas, mas que deve ser compreendido enquanto construção histórica, como todos os outros.

A região não pode ser entendida como algo natural, sem a participação humana na sua definição. Em realidade, ela é “[...] dinâmica, historicamente construída e interage com o todo social e territorial”. (CASTRO, 1992, p. 33.) Segundo Albuquerque Júnior,

[...] a noção de região, antes de remeter à geografia, remete a uma noção fiscal, administrativa, militar (vem de *regere*, comandar). Longe de nos aproximar de uma divisão natural do espaço ou mesmo de um recorte do espaço econômico ou de produção, a região se liga diretamente às relações de poder e sua espacialização; ela remete à uma visão estratégica do espaço, ao seu esquadrinhamento, ao seu recorte e à sua análise, que produz saber. Ela é uma noção que nos envia a um espaço sob domínio, comandado [...]. Ela nos põe diante de uma política de saber, de um recorte espacial das relações de poder. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2009, p. 36.)

A região, portanto, não existe até que o homem sinta a necessidade de sua existência. O Nordeste, tal qual o conhecemos hoje, não era uma realidade à época da produção literária de Leandro Gomes de Barros – entre a última década do século XIX e o início do XX, mais precisamente até 1918. Pelo contrário, a divisão regional do Brasil era realizada em estados do Norte e estados do Sul, o que se constata no trecho inicial da última estrofe do folheto *A Secca do Ceará*, publicado entre 1915 e 1916:

O governo federal  
Querendo remia o Norte  
Porem cresceu o imposto  
Foi mesmo que dar-lhe a morte

À época, o Norte era um amplo espaço territorial brasileiro, ou mais precisamente, conforme afirma Silveira, “[...] onze províncias setentrionais da Bahia ao Amazonas”. (SILVEIRA, 2009, p. 153.)<sup>42</sup> Desse modo, a afirmação de que o Cordel é

---

<sup>42</sup> Seguindo essa divisão regional, existente no início da República, englobavam o Norte os estados do Amazonas, Pará, Maranhão, Piauí, Ceará, Rio Grande do Norte, Paraíba, Pernambuco, Alagoas, Sergipe e Bahia. O Nordeste, enquanto definição regional legal, só será inserido como uma das cinco regiões brasileiras pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) no ano de 1969. (Cf. GOMES, 2012, p. 72.)

## Capítulo II

---

Entre a vida e a obra – o cordel como repositório de uma cultura compartilhada

uma Literatura Nordestina também pode ser entendida enquanto um discurso construído no tempo e no espaço, tal como defende Durval Muniz de Albuquerque Júnior,

[...] o Nordeste não é um fato inerte na natureza. Não está dado desde sempre. Os recortes geográficos, as regiões são fatos humanos [...]. O Nordeste é uma espacialidade fundada historicamente, originada por uma tradição de pensamento, uma imagística e textos que lhe deram realidade e presença. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2009, p. 79.)

Albuquerque Júnior, em sua obra *A Invenção do Nordeste e outras artes*, defende a ideia de que o Nordeste, enquanto região, foi uma construção discursiva desenvolvida a partir da década de 1920. A terminologia passou a ser usada, institucionalmente, em 1919 para referir-se à área de atuação do Instituto Federal de Obras Contra as Secas, criada no mesmo ano. Para o discurso institucional, “[...] o Nordeste surge como a parte do Norte sujeita às estiagens”, sendo, portanto, “[...] em grande medida, filho das secas”. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2009, p. 88.) Durante os anos 1920, gradativamente, se separa a parte Amazônica da região das secas, o Nordeste.

O discurso da seca, nesse contexto, será utilizado por políticos e demais interessados no olhar público para o local, que outrora tinha grande relevância econômica para o Império do Brasil. Ele será um elemento aglutinador, sublinhando as semelhanças entre os estados assolados pelo fenômeno natural e, dessa forma, eclipsando as diferenças existentes entre eles e mesmo no interior de cada um. Ao mesmo tempo, será usado para denunciar os privilégios dados aos estados do Sul na República.

Para Albuquerque Júnior, no entanto, simultaneamente a esse aspecto político e econômico, “[...] o Nordeste também surge de uma série de práticas discursivas que vão afirmando uma sensibilidade e produzindo um conjunto de saberes de marcado caráter regional”. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2009, p. 88.) Sendo assim, está ligado ao florescimento de um novo regionalismo, que buscava abandonar o modelo naturalista e determinista que via a região como reflexo do meio e da raça. (Cf. ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2009, p. 53.)

Esse novo regionalismo, que emerge como resposta à perda de espaço político e econômico dos estados do Norte no início da República, buscará elementos históricos – como a invasão holandesa e a Insurreição Pernambucana, as revoltas de 1817, 1824 e 1848 – para legitimar uma cultura e uma identidade regional. Nesse caminho, vai em busca de raízes regionais, no campo da cultura, que conseguissem “[...] conciliar a nova

## Capítulo II

---

Entre a vida e a obra – o cordel como repositório de uma cultura compartilhada

territorialidade com antigos territórios sociais e existenciais”. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2009, p. 90.)

Nascido da perda de espaço, o novo regionalismo se apoiará na memória, tendo a História como forma de legitimar um sentimento de continuação entre o passado e o presente. Assim, almeja-se afirmar uma identidade e uma tradição próprias, na busca por tornar-se um espaço fechado à influência europeia e à modernização proposta pelos estados do Sul, capitaneados por São Paulo. Sob esse ponto de vista, o regionalismo torna-se uma arma contra a “colonização cultural do país”, segundo Gilberto Freyre. (Cf. ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2009, p. 104.)

Nesse caminho, intelectuais e artistas iniciarão um processo de construção de uma produção artística e cultural, com base na memória histórica pretendida para a região. Nessa empreitada, o Cordel será um dos elementos que fornecerá “[...] uma estrutura narrativa, uma linguagem e um código de valores”, baseados em uma “[...] nostalgia de um espaço ainda não desnaturalizado pelas relações sociais burguesas”. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2009, p. 129-130.) O Cordel fora usado, portanto, como mote para a construção discursiva de uma dizibilidade e visibilidade para o Nordeste enquanto região, essencialmente entre os partícipes de uma literatura regional. Em outros termos, o Nordeste foi historicamente construído e se impôs enquanto espaço regional homogêneo, em passado e presente, tendo o Cordel como elemento cultural que contribuiu para sedimentar uma visibilidade e dizibilidade regional pautada na tradição e na nostalgia de um passado glorioso que já não possui a mesma vitalidade de outrora.

Desse modo, acreditamos que o Cordel não pode ser colocado, de maneira pura e simples, enquanto literatura nordestina, pois, no momento inicial de sua produção, a região Nordeste não existia em si, sendo construída historicamente posteriormente como resposta a anseios próprios de um momento histórico. Desse modo, ele não é uma expressão do modo de pensar regional, mas antes uma expressão literária, desenvolvida para baixo custo de produção, baseada na “comunidade de espíritos” em que se inserem o autor e o público com que dialoga.

### 2.2.2 Locais físicos e pessoas públicas

Entre os elementos comuns, compartilhados pela comunidade de espíritos em que se inserem Leandro Gomes de Barros e o público leitor/ouvinte de seus folhetos, o



## Capítulo II

---

### Entre a vida e a obra – o cordel como repositório de uma cultura compartilhada

primeiro ponto de contato a destacar são os locais físicos (como cidades, bairros, feiras, etc.), assim como pessoas que alcançaram notoriedade no período e que foram citadas pelo poeta nos folhetos analisados. Acreditamos que, na maioria dos casos, essas citações não são meramente ilustrativas, mas antes possuem significação que possibilita sentido ao processo de comunicação existente. Em *Os sofrimentos de Alzira*, por exemplo, há referências a cidades e países europeus, como Bruxelas, Milão e Grécia, assim como a locais imaginados, como o Reino da Pedra Fina – local onde se ambienta o folheto *História da Princesa da Pedra Fina*. No entanto, no interior dessas narrativas, as localidades possuem papel secundário no processo de comunicação entre comunicante e comunicando, sendo apenas citações ou pano de fundo para o desenrolar do que se pretende contar.

Em outros casos, a localização não assume papel apenas ilustrativo, sendo elemento integrante da narrativa proposta. É o caso, por exemplo, da citação a uma série de cidades<sup>43</sup> no folheto *Como Antonio Silvino fez o Diabo chocar*. Segundo a narrativa, o famoso cangaceiro teria passado por essas cidades após uma briga que o levou a fugir. Por certo, tais locais conviviam com a passagem de cangaceiros e estavam dentro do círculo de atuação do bando de Antonio Silvino. Também estavam, provavelmente, no círculo de atuação do poeta Leandro Gomes de Barros, que vendia seus folhetos pelo interior de Pernambuco e também distribuía em outros estados.

O cangaceiro Antonio Silvino, considerado o predecessor de Lampião, era tema recorrente dessas histórias, sendo usado como personagem ao menos dezoito narrativas. Segundo Oliveira Júnior, “[...] o cangaceiro violento era também assunto do cotidiano, motivo de conversas, fofocas, galanteios e meio de indicar que o sertanejo é forte por natureza”. (OLIVEIRA JÚNIOR, 2010, p. 67.) Em seu tempo, e em seu espaço de circulação, ele certamente era um tema que garantiria a venda de folhetos, por conta de toda a sua fama e representatividade. Desse modo, o poeta, ao relatar passagens de Antonio Silvino por cidades do interior de Pernambuco, constrói uma aproximação com aqueles que convivem com a passagem de bandos de cangaceiros por cidades e vilas da região.

---

<sup>43</sup> São citadas as seguintes cidades: Belmonte, Triunfo, Exú e Salgueiro, Petrolina-PE e Juazeiro-BA na estrofe 23, Granito e São José do Egito-PE na estrofe 24, Teixeira, Imaculada, Santo Antônio, Catingueira, Vila da Misericórdia, Pombal, Souza e Cajazeira-PB na estrofe 25.

## Capítulo II

Entre a vida e a obra – o cordel como repositório de uma cultura compartilhada

A cidade de Juazeiro do Norte, no Ceará, local de morada de Pe. Cícero Romão Batista,<sup>44</sup> também se apresenta como local com significância narrativa. Situada na região do Cariri, tornou-se centro de peregrinação para aqueles que acreditavam na santidade do pároco de Juazeiro, sendo citada como cidade santa pelo poeta em *Joazeiro do Padre Cícero*. Tal importância é demonstrada na publicação de quatro dos folhetos escritos por Leandro Gomes de Barros.

Essa cidade também ambienta as narrativas de *O principio das Cousas*, *Lamentações do Joazeiro* e *Festas do Juazeiro no vencimento da Guerra*, publicados entre 1913 e 1914. Esses folhetos envolvem a questão da Sedição de Juazeiro,<sup>45</sup> apresentando um caráter de crônica jornalística<sup>46</sup> – não apenas noticiando, mas se colocando no texto, tanto liricamente quanto em posicionamento, tema esse que povoou o noticiário da época.<sup>47</sup>

A importância pública adquirida pela Sedição de Juazeiro, um conflito armado no sertão do Brasil, também levou o poeta a desenvolver a sua cobertura dos acontecimentos. Ao olharmos com atenção para o conjunto dessas narrativas, notamos que o posicionamento de Leandro flutua entre críticas e louvações à condução realizada por Padre Cícero no conflito na cidade contra as forças federais.

Em *O principio das Cousas*, o poeta posiciona-se afirmando que, em uma guerra, os pobres é que realmente sofrem com a carestia e acabam sendo usados no conflito. Tratando disso, na estrofe 24, afirma que:

Assim fazem os homens grandes  
Com o pessoal pequeno

---

<sup>44</sup> Segundo Lima, “[...] além de ser considerado o principal santo do catolicismo popular do Nordeste, o Pe. Cícero desponta também como a personagem religiosa mais importante da LC brasileira”. (LIMA, 2008, p. 112.)

<sup>45</sup> Confronto ocorrido em 1914 entre as oligarquias cearenses e o poder federal, por conta da interferência na política do estado do Ceará e que teve Pe. Cícero como importante líder contra as forças federais. Em *Memórias de Lutas*, Ruth Terra faz uma análise sobre este conflito a partir de folhetos de Leandro Gomes de Barros e Francisco das Chagas Batista. (Cf. TERRA, 1983, p. 122-131.)

<sup>46</sup> O caráter noticioso se revela tanto na característica da narrativa quanto na citação a outros personagens participantes do evento histórico, tais como Floro Berto (possivelmente, Floro Bartolomeu), Coronel Pedro Silvino e José Borba – deputados que ficaram ao lado do Padre Cícero na revolta em Juazeiro –, presentes em *Festa do Juazeiro no Vencimento da Guerra*, Franco Rabello (Marcos Franco Rabelo), que foi nomeado pelo governo federal como interventor no Ceará, em *Lamentações do Joazeiro*, e Acyoli, coronel que perdeu o poder com a intervenção federal, no folheto *O principio das Cousas*.

<sup>47</sup> Fizemos uso de uma pesquisa no Acervo Digital da Biblioteca Nacional, na seção denominada de Hemeroteca, onde pesquisamos, no ano de 1914, no Diário de Pernambuco, a incidência do tema, o que nos possibilitou compreender que houve uma cobertura periódica do tema no referido jornal.

## Capítulo II

---

Entre a vida e a obra – o cordel como repositório de uma cultura compartilhada

Diz: mate esquiteje esfolle  
Façam tudo que eu ordeno  
Eu não vou porque não posso  
Apanhar sol nem sereno

O tom de crítica é assinalado de forma bem clara, apontando, na estrofe seguinte, que “pobre vai como soldado/ rico como oficial” e que, ao Padre Cícero, o que resta é “se livrar da desgraça/ não escapa do sucesso”. Desse modo, o poeta percebe que o conflito era uma disputa entre oligarquias regionais pelo domínio da região, uma questão econômica e política em primeiro plano.

Já em *Lamentações do Joazeiro*, a narrativa apresenta-se como uma oração de lamento sobre a situação da cidade, colocando Padre Cícero como alguém injustamente perseguido. Por sua vez, em *Festas do Juazeiro no vencimento da Guerra* festeja a vitória dos comandados por Padre Cícero no conflito, exaltando-o, na estrofe 31, como “defensor da verdade” e aquele que “abriu as portas da liberdade”.

O conjunto dos folhetos sobre o tema nos permite perceber que o poeta se posiciona em defesa dos pobres contra os poderosos. Conforme o desenrolar da guerra, alia-se também a uma defesa de Padre Cícero, que à época já possui prestígio de pessoa santa, que realizava milagres, transformando a cidade em ponto de peregrinação religiosa.

Entre aqueles que podem ser considerados personagens públicos temos ainda o caso do folheto *A morte do Arcebispo de Olinda*, possivelmente publicado entre 1915 e 1916. Nele, nos deparamos com uma espécie de obituário do Arcebispo de Olinda, Dom Luis de Brito, falecido em dezembro de 1915, trazendo aspectos, considerados relevantes pelo poeta, de sua vida e morte.

Caso relevante de ponto de contato entre autor e público também em *Bento, o Milagroso de Beberibe*, publicado em 1912, uma narrativa fictícia sobre um santo que estava fazendo milagres na região. Nesse folheto aparecem citações à Beberibe, então distrito de Olinda,<sup>48</sup> mas também ao cais de Capibaribe (rio que corta o Pernambuco e que, antes de desaguar no mar, passa pela cidade de Recife), assim como à fábrica de

---

<sup>48</sup> Tornou-se, a partir 1928, distrito de Recife, sendo hoje um bairro da cidade.

## Capítulo II

---

Entre a vida e a obra – o cordel como repositório de uma cultura compartilhada

tecidos Camaragibe.<sup>49</sup> Essa última parece ser algo que incomoda o poeta, uma vez que em *A cura da quebradeira*, publicado em 1915, é citada, sem dar nomes, como símbolo de algo que jorrava dinheiro.

Elemento presente na cidade, que se impunha com força, era também as linhas de ferro da empresa Great Western, retratadas no folheto *Os collectores da Great Western*, possivelmente publicado em 1916. Ainda que os trens da empresa trouxessem benefícios para a venda de folhetos, ele não deixou de satirizá-las, como uma representante da ganância financeira, valor moral não muito apreciado por ele. Percebemos, assim, que o poeta tratava de elementos que faziam parte da vida urbana, especialmente de Recife, a qual vivenciava um processo de acelerada modernização e industrialização.

No folheto *A crise actual e o augmento do sello*, publicado em 1915, o último poema, intitulado *O antigo e o moderno*, faz uma sátira através da união de referências do tempo de escrita do poeta, na cidade de Recife – como Alpheu Soares Raposo, Ministro da Ordem Terceira de São Francisco do Recife em 1909 –, com santos e pessoas que viveram a época de Cristo. Para alguém que não participa dessa “comunidade de espíritos”, o folheto parece fazer pouco sentido. Todavia, para aqueles que comungam dos mesmos referenciais, a justaposição de personagens e tempos históricos se torna inteligível. Sob esse prisma, esse é um caso bem específico de poema que exige a participação nos acordos prévios entre autor e público, sem os quais a inteligibilidade torna-se praticamente inviável.

O Cordel, assim, revela-se não como uma expressão literária própria de uma região, mas antes como obra artística produzida em comunicação com o público a que se destina. Por vezes, tendo como mote temas de maior alcance, trabalhados em jornais dos estados do Norte – como os casos do cangaceiro Antonio Silvino e da Sedição de Juazeiro, com participação de Pe. Cícero –, o que leva à citação a outras cidades – em geral, conhecidas –, mas também fazendo uso de elementos compartilhados por autor e público bem mais específicos – como as fábricas e os trens, símbolos de um processo de modernização em curso. Esses elementos são inteligíveis apenas aos partícipes de uma

---

<sup>49</sup> Fábrica de Tecidos Camaragibe foi construída em uma região do então município de São Lourenço da Mata, hoje tendo se tornado região emancipada, correspondente à cidade de Camaragibe. Essa fábrica era de propriedade da Companhia Industrial Pernambucana, fundada em 1891, grupo de ricos comerciantes recifenses. (Cf. LIMA, 2012, p. 17.)

comunidade de espíritos e possibilitam a efetiva comunicação entre o autor e seu público leitor/ouvinte.

### 2.2.3 Particularidades linguísticas e a relação com a oralidade

Outros elementos que se apresentam enquanto ponto de conexão entre autor e público são, certamente, os traços linguísticos presentes em folhetos do poeta Leandro Gomes de Barros, assim como a ligação desses com a cantoria oral existente na região.

Marcia Abreu, em sua tese de doutorado, afirma que há registros da literatura oral antes da publicação de folhetos, geralmente apresentadas em sessões de cantoria. Possuindo forte ligação com a Literatura Oral, da qual sofreu grande influência, o Cordel mantém traços dessa oralidade predecessora. Essa influência significativa leva a autora a afirmar que “[...] o estilo característico dos folhetos parece ter iniciado seu processo de definição neste espaço, muito antes que a impressão fosse possível”. (ABREU, 1993, p. 129.)

Essa proximidade com a oralidade produz, no Cordel, uma característica recorrente: a escrita que, por vezes, se assemelha à língua portuguesa falada cotidianamente. Nesse itinerário analítico, Galvão afirma que “[...] em muitos casos, a estrutura das frases, e não apenas o seu léxico, não obedece à norma padrão escrita da língua portuguesa”. (GALVÃO, 2000, p. 223.) Tal afirmação torna-se perceptível no excerto abaixo, presente no folheto *Os sofrimentos de Alzira*<sup>50</sup>

Das damas daquele tempo  
Alzira era a mais bella,  
Havia o duque Agrippino  
Primo legitimo della,  
Viu Alzira na egreja  
Quasi enlouquece por ella.

Ainda que não nos preocupemos com a grafia das palavras, é perceptível que, em alguns momentos – como em *quasi* –, a forma da escrita baseia-se na linguagem coloquial, ou seja, escreve como se fala. Do mesmo modo, a pontuação e a acentuação não seguem as normas gramaticais da língua escrita padrão, mas, antes, parecem adaptar-se ao ritmo da fala de uma cantoria, ou leitura compartilhada, realizada em voz alta.

---

<sup>50</sup> A edição que tivemos acesso foi publicada após a morte de Leandro, por Pedro Baptista, em 1919.

## Capítulo II

---

### Entre a vida e a obra – o cordel como repositório de uma cultura compartilhada

Escreve-se como se falaria e, portanto, mantém-se na escrita o ritmo de uma cantoria, uma leitura em voz alta, coletiva.<sup>51</sup>

As cantorias orais, portanto, antecessoras do Cordel produzido sistematicamente, sintetizavam tanto uma forma de manifestação literária quanto uma exaltação das habilidades daquele que se coloca enquanto cantador. Esses elementos estarão, em alguma medida, presentes no Cordel, ressignificando o papel de cantador, na medida em que ao escrever o poeta não é mais o único possuidor da cantoria, uma vez que se estabelece em uma condição social de autor.

É perceptível, ainda, traços de uma variação linguística<sup>52</sup> própria para o espaço em que se encontram inseridos o poeta e seu público de leitores/ouvintes, por meio de termos à eles compreensíveis. No folheto *O Azar na casa do funileiro*, possivelmente publicado entre 1917 e 1918, temos a narrativa de um funileiro, cético no que tange a assuntos sobrenaturais, que acaba por hospedar o Azar e, assim, muda as suas concepções. Nos versos, vemos diversos exemplos desse dialeto localizado, como no excerto abaixo:

O funileiro mandou-o  
Se *arranchar* n'uma latada  
Um pombo dormia lá  
Ficou de aza *arriada*  
Tinha uma herva barbosa  
Essa amanheceu torrada. (Destaque nosso.)

Os pontos destacados são representativos desse dialeto compartilhado por poeta e público, junto a outros que aparecem na mesma narrativa, tais como *torda*, *arribada* e *enquizilou-se*.<sup>53</sup> Nessa mesma narrativa, ao descrever o Azar, identificado como o *Satanaz*, uma de suas características físicas é ter “quatro buracos de *venta*” – forma de se referir ao nariz. Essas variações linguísticas podem ser vistas ainda em *A cura da quebradeira*, publicado em 1915, que traz na primeira estrofe uma narrativa sobre a descoberta de uma cura para a falência:

Um *quego*, mestre dos *quengos*

---

<sup>51</sup> A questão das práticas de leitura e das condições de alfabetização foram, aqui, muito brevemente colocadas, uma vez que avançaremos nessas discussões no próximo capítulo.

<sup>52</sup> Entendemos como variação linguística as diferenças práticas existentes no interior de uma língua, por questões geográficas, históricas e sociais.

<sup>53</sup> As palavras em itálico possuem significado. *Torda* é relativo a barraca na feira; *arribada* é fazer uma escala não programada, por motivo de força maior; *enquizar-se* é aborrecer-se; *arranchar* é estabelecer-se provisoriamente em um local determinado; e *arriar* é abaixar.

Adoeceu da *algibeira*  
Enserrou-se n'um convento  
Estudo de tal maneira  
Que descobriu um remedio  
Para curar quebradeira. (Destaques nossos.)

As palavras em itálico possuem significado claro para os membros de uma comunidade de espíritos – *quengo* é alguém inteligente e *algibeira* é um pequeno bolso – , não o sendo para a totalidade dos falantes da língua portuguesa. O mesmo ocorre na narrativa *Mosca, pulga e persevejo*, onde aparecem, na primeira estrofe *aperriado* (oprimido) e, na terceira estrofe, *sezão* (uma febre constante, ou malária).

Os exemplos poderiam ser apontados em vasta variedade, uma vez que essas particularidades linguísticas estiveram presentes em boa parte dos folhetos analisados, mostrando-se um importante ponto de conexão entre os sujeitos em situação relacional com a obra. Sendo assim, as variações linguísticas devem ser compreendidas como indícios da “comunidade de espíritos” da qual fazem parte comunicador e comunicando, uma vez que a sua compreensão necessita de um referente conhecido por ambos.

### 2.2.4 O meio natural – a fauna e a flora

A natureza é outra marca encontrada, também de forma recorrente, entre os folhetos analisados e que evidencia os pontos de contato necessários para o estabelecimento de uma comunicação plena entre autor e público. A presença de elementos da fauna e da flora permeia as narrativas, mais uma vez algo que encontra-se no cotidiano dos envolvidos nesse processo relacional com os folhetos.

É o caso do folheto *O Joazeiro de Padre Cícero*, narrativa em que Joazeiro é confundida com a árvore de mesmo nome, que a todos concede abrigo, tal como a cidade acolhedora de pobres e desvalidos. Veremos, na estrofe treze abaixo destacada, a citação a uma série de árvores locais:

Existe em outras madeiras  
Boas obras como um louro  
Dão bons esteios *arueiras*  
*Anjico* curte bem couro  
É lindo o *jacarandá*  
Dá bon fructo o *trapiá*  
*Paos ferros* são resistentes  
Minha casca amarellaça,  
No corpo humano que passa  
Limpa a pele e arveja os dentes. (Destaque nosso.)

Além da referência às árvores pertencentes ao espaço em que se encontra inserido,<sup>54</sup> em um folheto sobre o juazeiro, ainda percebemos dicas para a utilização da natureza – especificamente sobre o *anjico* e o *pao ferro* –, possivelmente ligadas a um conhecimento popular sobre a flora que os cerca.

Além da flora, a fauna também aparece representada nos folhetos analisados do poeta Leandro Gomes de Barros. Em *O homem que virou urubú*, publicado em 1908, a narrativa traz um homem que, por maldizer a Deus por conta da morte de seu cachorro, acaba por se transformar em um urubu. Sua mulher, por sua vez, se transforma em outro pássaro típico do sertão: o acauã.<sup>55</sup>

Já no folheto *A mulher do bicheiro*, de 1910, na décima estrofe, o personagem Zé Bicheiro compra “uma grande curiman” para fazer no almoço, sendo esse também o nome dado a um peixe local.<sup>56</sup> Por sua vez, no folheto *O azar na casa do funileiro*, citado anteriormente, vemos que o personagem principal, o funileiro, ao término da narrativa, teve a prova final da existência de seres malignos sobrenaturais. Nos dizeres do poeta:

Assim que elle se deitou  
Teve uma prova real  
Ficou convicto que aquelle,  
Era um conductor no mal,  
Cantou na telha a coruja  
E a *peitica* no quintal. (Destaque nosso.)

A *peitica*, ave que tem como habitat a caatinga e possui canto característico – ao ponto de o termo ser usado na linguagem popular para referir-se à ação de chatear –, cantava no quintal do personagem. Certamente, o não conhecimento de tais termos não impossibilitaria a leitura dos folhetos. No entanto, esses conhecimentos comuns partilhados por autor e público, entendidos por eles como conhecimento universal, são de

---

<sup>54</sup> Muitas das árvores citadas estão presentes em outras regiões do Brasil, em espécies diferentes dentro da mesma família.

<sup>55</sup> Essa ave, própria do sertão, aparece como representativa desse ambiente, de tal modo que se tornou título de uma canção de Luiz Dantas, interpretada por Luiz Gonzaga em 1952, período em que o Nordeste passava por uma séria seca. Na letra da canção, lê-se: “Acauã, acauã vive cantando/ Durante o tempo do verão/ No silêncio das tardes agoirando/ Chamando a seca pro sertão/ Chamando a seca pro sertão”. (SANTOS, 2004, p. 125.)

<sup>56</sup> Espécie de peixe pertencente ao gênero Mugil, presente em águas doces do Nordeste brasileiro.



## Capítulo II

---

Entre a vida e a obra – o cordel como repositório de uma cultura compartilhada

grande importância para a comunicação plena, por meio da obra artística, assim como de grande importância para aproximarmos do público com quem o poeta dialogava.

### 2.2.5 Compreenda: referências externas

Além dos elementos até o momento trabalhados, nos folhetos analisados encontramos referências externas a outras obras artísticas em dois folhetos, a saber: *Se um dia eu morrer*, publicado entre 1907 e 1908 junto a outras narrativas, e *A cura da quebradeira*, de 1915. No primeiro, há a citação ao livro *O besouro, a pimenta e o periquito*, bem como à música “O Mangerico”, sem que, no entanto, conseguíssemos encontrar referências para essas obras para que pudéssemos realizar um cruzamento de informações. Contudo, o caminho narrativo nos permite pensar que ambas poderiam ser artefatos culturais de caráter não religioso que circulavam popularmente.

Já em *A cura da quebradeira* temos uma outra citação musical. Na sétima estrofe dessa narrativa lemos:

Chico Rato, coitadinho  
Dizia ; me acabo ja ...  
Comprou um livrinho destes  
E fez o remédio lá  
Hoje vi ele cantando  
*A cabocla do Caxangá.*

Segundo a estrofe, um dos personagens citados no folheto, Chico Rato, comprou o livrinho com a receita do remédio para tratar a falência, “doença” chamada de quebradeira pelo poeta, conseguindo curar-se e voltar à felicidade – o que é evidenciado pelo fato de ter sido visto cantando *A cabocla do Caxangá*. A canção citada por Leandro Gomes de Barros fora lançada em 1911, fruto de uma parceria entre João Pernambuco e Catulo da Paixão Cearense, (Cf. LEITE, 2011, p. 61.) se tornando um grande sucesso no carnaval de 1913 e 1914. (Cf ABREU, 2014, p. 122.)

Essas referências externas, por poucas que sejam, nos levam a pensar, uma vez mais, nos pontos de conexão existentes entre Leandro e seu público, circunscrevendo-os no interior de uma cultura compartilhada. Sendo assim, compreendemos que todos os elementos de contato apresentados são partes da construção de significado e representações específicos dos envolvidos na relação com a obra. A seguir, apontaremos outro ponto que, acreditamos, é essencial neste sentido: a religiosidade que permeia os folhetos do poeta.

### **2.3 A presença mística: a religiosidade nos folhetos de Leandro Gomes de Barros**

A nossa pesquisa tomou como eixo para análise do público do poeta Leandro Gomes de Barros os folhetos permeados por uma religiosidade de matriz católica, mas com elementos contrastantes e que não comungam plenamente com as pretensas ortodoxias da teologia oficial, no que é chamado de catolicismo popular. Tal escolha perpassa a ideia de transpor a dificuldade de lidar com toda a obra produzida pelo poeta – que pode chegar a mil publicações –, assim como por acreditar que a religiosidade, importante elemento cultural, é capaz de apontar características culturais específicas do poeta e seu público.

Sendo assim, partimos do pressuposto que a religiosidade é, também, uma produção cultural do homem em sociedade, gestada dentro de um tempo e espaço específicos. Segundo Sales, “[...] as crenças e as vivências são os dois componentes fundamentais e formadores de uma religiosidade”. (SALES, 2009, p. 25.) Por esse caminho, entendemos a religiosidade enquanto vivência cotidiana de um conjunto de crenças de caráter religioso.

No Brasil, essa religiosidade se apresenta de forma múltipla e, por vezes, híbrida. A historiadora Laura de Mello e Souza, demonstrando as origens coloniais da multiplicidade religiosa no Brasil, afirma que:

Embora apresentando traços marcadamente europeus nas práticas mágicas e religiosas, a colônia brasileira, ao findar seu primeiro século de existência, já revelava face pluri-cultural e sincrética, que se consolidaria durante o século XVII e se acirraria no século XVIII. As sucessivas ondas migratórias de colonos portugueses, os hereges e feiticeiros que a Inquisição despejou sobre solo colonial com grande frequência durante todo o século XVII trabalhariam no sentido da manutenção das persistências. O tráfico negreiro cada vez mais intenso, o contato constante com as tribos indígenas, a invasão de holandeses calvinistas, a crescente consciência da condição colonial, por outro lado, tornariam cada vez mais diverso o complexo mundo da religiosidade popular e das práticas mágicas no Brasil. (SOUZA, 2005, p. 31.)

Esse complexo mundo religioso brasileiro, apresentado por Mello e Souza, tem no Cordel uma rica possibilidade de análise, na medida em que o consideramos um repositório cultural daqueles que se encontram envolvidos com a obra literária. A seguir,

procuraremos apontar alguns traços marcantes dessa religiosidade encontrada nos folhetos do poeta Leandro Gomes de Barros.

### 2.3.1 Veemente rejeição aos não católicos

A partir das análises dos folhetos, um ponto tornou-se extremamente claro: a religiosidade presente nos folhetos de Leandro Gomes de Barros possui como matriz a fé cristã de viés católico,<sup>57</sup> com forte rejeição àqueles personagens que são considerados desviantes dessa – por terem vínculos com outros credos, cristãos ou não –, sempre caracterizados com aspectos negativos.

Os protestantes, chamados pelo poeta pela alcunha de *nova-seita*,<sup>58</sup> começaram a chegar e instituir locais de culto religioso no Brasil e, especificamente, em Pernambuco, durante o correr do século XIX,<sup>59</sup> estabelecendo, segundo Vasconcelos (2005), uma relação tensa com os praticantes da fé hegemônica no país, o catolicismo. Essas tensões são visíveis na obra de Leandro Gomes de Barros, na medida em que entre as vinte e nove analisadas ao menos dez narrativas apresentam críticas aos *nova-seitas*, sempre associando os protestantes com a figura do Diabo. Essa associação é perceptível, por exemplo, em *O Diabo confessando um nova-seita*, possivelmente publicado entre 1910 e 1912.<sup>60</sup> A narrativa apresenta ao leitor um velho que, enquanto caminhava, encontrou em uma encruzilhada uma cruz, local que servia de confessionário para os nova-seitas. Lá

---

<sup>57</sup> Não queremos afirmar, de forma ingênua – como demonstraremos a frente –, que os folhetos seguem uma ortodoxia católica ou comungam, sempre, dos mesmos preceitos defendidos pela Igreja.

<sup>58</sup> O pesquisador do folclore Gustavo Barroso afirma, em *Ao som da viola*, que “[...] o protestantismo é denominado pelos sertanejos Nova-Seita e aqueles que o abraçam muitas vezes ridicularizados. Esse choque de ideias religiosas vai bem documentado nesta sátira poética popular”. (BARROSO, 1949, p. 430.)

<sup>59</sup> Segundo Micheline Reineaux de Vasconcelos, os primeiros protestantes formalmente organizados no Brasil foram os anglicanos ingleses, com templo construído, com anuência do Império brasileiro, na década de 1830. O primeiro grupo protestante, de caráter proselitista, era composta por membros da igreja congregacional, tendo surgido em 1855 no Rio de Janeiro, aparecendo em Pernambuco em 1868. Os presbiterianos foram o terceiro grupo, chegando ao Brasil em 1859 e ao Pernambuco em 1873. Outros grupos foram, gradativamente, adentrando e ganhando espaço no território brasileiro. (Cf. VASCONCELOS, 2005, p. 33-41.)

<sup>60</sup> Além do folheto citado, verificamos os seguintes títulos: *O azar e a feiticeira*, anterior a 1906; *O azar na casa do funileiro*, publicado entre 1917 e 1918; *Os filhos do rei Miséria*, sem datação; *A alma de uma sogra*, sem datação; *O homem que virou urubu*, de 1908; *Mosca, pulga e persevejo* e *Se algum dia eu morrer*, publicados entre 1907 e 1908; *Como Antonio Silvino fez o Diabo chocar*, sem datação; e *Panellas que muito mexem*, publicado entre 1915 e 1916.

## Capítulo II

---

### Entre a vida e a obra – o cordel como repositório de uma cultura compartilhada

depara-se com um deles, branco e barbudo, a confessar-se com um negro, o sacerdote da religião:

E alli chegando um negro,  
Trazendo um livro na mão,  
Interrogando ao barbudo:  
O que deseja irmão?  
Disse o velho meu padraço,  
Me ouça de confissão.

Na sequência serão apresentadas características que mesclam o humano ao animalesco, associando o sacerdote como o próprio Diabo, a quem o fiel chamava de padraço e confessaria pecados (como chamar por Deus, dar roupa a um nu e, durante uma pregação, invocar a Virgem da Conceição), o que deixara o sacerdote extremamente aborrecido. Demoniza-se o outro – nesse caso, os protestantes –, aquele que foge das normas culturais aceitas pelo grupo que profere o discurso.

No entanto, essa demonização não é feita exclusivamente aos protestantes, sendo encontrada também na relação com outras religiões de matriz não cristã. Em *A mulher do bicheiro*, de 1910, o poeta relaciona o catimbó<sup>61</sup> à feitiçaria, elemento geralmente ligado ao feminino, tal qual em *O azar e a feiticeira*. Essa constatação aponta para o fato de que qualquer desvio da fé católica era vista negativamente, sendo explicitada pelo poeta em sua obra, na qual promovia-se uma demonização dos elementos desviantes como forma de evidenciar sua veemente rejeição.

### 2.3.2 Críticas ao clero

Leonardo Mota, pesquisador do folclore, afirma em *Violeiro do Norte*, obra publicada em 1926, que “[...] faria um rol reduzidíssimo quem se propusesse a catalogar as irreverências religiosas contidas na poesia do povo” (MOTA, 2002, p. 143.) e que quando essas irreverências “[...] prova[m] que também o nosso povo tem assomos de rebeldia”. (MOTA, 2002, p. 144-145.) Considerado, por seus contemporâneos, um “garimpeiro” dessa cultura sertaneja em vias de desaparecimento, Mota enxergava na

---

<sup>61</sup> O antropólogo Sandro Guimarães de Salles define o Catimbó como “[...] culto encontrado em Pernambuco, na Paraíba e no Rio Grande do Norte, e que surge com o fim dos aldeamentos indígenas, com o índio assimilado aos homens livres pobres, trabalhadores rurais despossuídos, submetidos aos interesses dos grandes proprietários. Apresenta elementos do cristianismo [...], mas também traços de alguns rituais ameríndios. É igualmente significativa [...] a influência da magia europeia”. (SALLES, 2010, p. 87-88).

## Capítulo II

---

### Entre a vida e a obra – o cordel como repositório de uma cultura compartilhada

literatura popular, oral ou escrita, uma plena vinculação e respeito ao catolicismo oficial e seus representantes sacerdotais, ou seja, o clero.

O contato com a obra de Leandro Gomes de Barros, no entanto, nos leva a outro caminho, o qual colide com as análises produzidas por Leonardo Mota.<sup>62</sup> Essa tensão entre a pesquisa do folclore e o Cordel em si é um demonstrativo dos locais sociais de cada sujeito, dos olhares lançados a partir de referências e perspectivas particulares. Mota é um homem dos círculos intelectuais que enxerga a outra cultura a partir de seus próprios conceitos. Na sua compreensão, vê a cultura popular de maneira estanque e, dessa forma, almeja encontra-la ingênua e pura no campo, sem conseguir dimensionar que a cultura é um elemento dinâmico em constante reconstrução e transformação.<sup>63</sup>

O poeta demonstra um respeito à tradição católica, que pode ser visto na valorização de datas significativas do calendário religioso, tais como o dia de finados<sup>64</sup> e a quaresma,<sup>65</sup> certamente uma religiosidade professada e apresentada nos folhetos com matriz católica. No entanto, ele não poupa aqueles que considera desviantes, publicando severas críticas ao clero católico. Tais críticas são sempre dirigidas às pessoas desviantes no interior do catolicismo, como afirma Calvani: “[...] por mais que ironizem e critiquem a religião, essa crítica sempre é direcionada à instituição; nunca ao numinoso ao qual ela se refere (Deus, Jesus, Maria, os santos ou os heróis religiosos)”. (CALVANI, 2015, p. 35.) Em outras palavras, critica-se os indivíduos e não a religião em si.

---

<sup>62</sup> Em alguma medida, o próprio capítulo *A religião na poesia do povo*, presente em *Violeiros do Norte*, apresenta a contradição da tese defendida por Leonardo Mota, na medida em que aparecem, nas poesias por ele coletadas, críticas ao clero. Em uma das narrativas que mostrava a rejeição do cordelista aos protestantes, o poeta enumera alguns personagens de não muito prestígio social, entre eles encontra-se o “padre desinteressado” que, eventualmente, poderia existir. Informação essa que, pela visão possivelmente pré-concebida de Mota, passou despercebida pelo pesquisador.

<sup>63</sup> Uma discussão sobre essas tensões existentes entre os folcloristas e o Cordel pode ser encontrada em: SILVA, 2007. p. 89-120.

<sup>64</sup> Data guardada para a oração pelos fiéis mortos, celebrada no dia 02 de novembro. Aparece na narrativa *Se algum dia eu morrer*, publicada provavelmente entre 1907 e 1908, onde o poeta pede para que banhem seu túmulo nessa data com aguardente.

<sup>65</sup> Período do ano litúrgico que antecede a Páscoa Cristã e que, na tradição católica, possui uma série de restrições alimentícias. A quaresma aparece na narrativa *A mulher do bicheiro*, de 1910, onde a mulher, viciada no jogo do bicho, desrespeita o período religioso e vende o peixe que seria servido no almoço para que pudesse fazer uma aposta.

## Capítulo II

---

Entre a vida e a obra – o cordel como repositório de uma cultura compartilhada

Encontramos, entre os folhetos analisados, ao menos cinco narrativas que continham críticas ao clero católico,<sup>66</sup> o que demonstra que eles não passavam despercebidos pelos envolvidos com a obra de Leandro Gomes de Barros. Dentre elas destacamos *Como Antonio Silvino fez o Diabo chocar*, onde é apresentada a vida do cangaceiro Antonio Silvino, mostrando três homens que lhe deram grande trabalho em combates. Um deles, durante a fuga, encontra um buraco onde se esconde, sem saber, no entanto, que se tratava da estrada para o inferno. Descobriu tal fato ao encontrar o padre e o sacristão do inferno, que estavam indo à Bahia ver o casamento de outro padre.

Ligar personagens do clero ao Diabo – como comumente é feito com aqueles que consideram desviantes da fé católica – e apontar práticas condenáveis pela instituição – o casamento de um padre – não são as únicas formas de crítica. Encontramos, em *As saias calções*,<sup>67</sup> desaprovações às alterações sociais ligadas às vestimentas femininas, as quais estariam tornando homens e mulheres seres iguais. Peças como chapéu e “saías calções” eram elementos que o poeta considerava exclusivos e obrigatórios para o uso masculino, sendo desaprovada a sua utilização por mulheres. A partir de um diálogo entre vizinhas, vemos a afirmativa:

Mas a vizinha disse a outra:  
Isso me faz confusão,  
Não ha quem ache bonito  
Esta tal saia calção,  
Quem morrer vestida n’ella  
Não alcança salvação.

Para o poeta, a subversão da tradição – em outras palavras, a subversão dos locais sociais instituídos para homens e mulheres – seria um pecado que impediria a salvação e afastaria as pessoas de Deus, erro que, na narrativa, os membros do clero também estariam incorrendo, uma vez que, na narrativa, o frei em um sermão afirmou que “só queria ser mulher, para botar saia calção” enquanto a freira afirmava: “eu prefiro até fugir, se quiserem me empatar, mas, uma saia calção, eu não deixo de botar”. O posicionamento complacente do clero com as mudanças sociais, que o poeta julgava serem erradas, apresenta-se como elemento a ser criticado.

---

<sup>66</sup> São eles: *A cura da quebradeira*, de 1915; *Os filhos do Rei Miséria*, sem datação; *Se algum dia eu morrer*, publicado entre 1907 e 1908; *Como Antônio Silvino fez o Diabo chocar*, sem datação; e *As saias calções*, possivelmente publicado em 1911.

<sup>67</sup> Entre os personagens da trama há um frei e uma freira.

## Capítulo II

---

### Entre a vida e a obra – o cordel como repositório de uma cultura compartilhada

A última narrativa que apresenta críticas, e que acreditamos ser relevante, é intitulada *A cura da quebradeira*, sintomática para a nossa discussão. A doença, quebradeira, referenciada no próprio título, seria a falta de dinheiro e o “tratamento” para tal mal fora encontrada por um personagem ao entrar no seminário e, assim, tornar-se padre. A cura seria o roubo, o qual deveria ser feito seguindo alguns cuidados, tal como aponta o trecho da décima quarta estrofe da narrativa:

Deve-o tomar no escuro  
Onde não dê uma réstia  
E usar constantemente  
Muito cinismo e modestia  
Eu não conhesso o remedio  
Mas já soffri a molestia.

Fazendo uso da ironia, o poeta critica a ganância e o enriquecimento do clero, que utiliza do “cinismo e modestia” em uma sociedade que convive com a pobreza. A narrativa seguirá com esse tom de crítica, apontando que diferentes níveis na hierarquia do clero católico – são citados frade, bispo, arcebispo e cardeal – teriam estudado e aprovado a cura para a quebradeira. Desse modo, esse enriquecimento ilícito é um ponto de crítica feito pelo poeta que, de forma alguma, deixa passar despercebido o que considera como erro.

### 2.3.3 Entre Deus, os santos e o Diabo

Uma característica interessante percebida, também apontada em artigo de Carlos Ribeiro Caldas Filho, é a “[...] quase ausência de Cristo” (CALDAS FILHO, 2005, p. 74.) nas narrativas de Leandro Gomes de Barros. Entre os folhetos analisados, apenas uma é dedicada a Ele, com título de *Os martyrios de Christo*, publicada em 1906. Sua trama é baseada em textos bíblicos e na tradição católica e narra a história dos homens desde a queda de Adão até a vinda de Jesus à terra, descrevendo seu sofrimento para “remir” os pecados da humanidade. Além desse, em apenas outras duas narrativas o Cristo aparece citado.<sup>68</sup>

---

<sup>68</sup> Em *Os sofrimentos de Alzira*, folheto de Leandro que tivemos acesso a partir da publicação de Pedro Baptista, em 1919, e em *Segundo debate de Riachão com o Diabo fingindo em homem chamado Mubaca*, de 1917.

## Capítulo II

---

Entre a vida e a obra – o cordel como repositório de uma cultura compartilhada

O Diabo, por sua vez, aparece em aproximadamente 42% dos folhetos selecionados, sendo parte da narrativa em ao menos quinze deles.<sup>69</sup> Além de promover a existência de uma relação entre protestantes e o Diabo, em *A discussão do autor com uma velha do Sergipe* o poeta o associa à mulher, por sua astúcia e capacidade ao vencê-lo em uma peleja de cantadores.<sup>70</sup>

Outros folhetos apontam ainda a capacidade do Diabo de se materializar e vir ao encontro dos homens. Essas narrativas, em geral, trazem uma descrição física do Diabo, como pode ser visto em excerto abaixo, retirado do já citado *O Diabo confessando um nova-seita*, nas estrofes oito e nove:

O negro, era um negro alto,  
O corpo um tanto envergado;  
Um chifre no meio da testa,  
O nariz todo furado,  
Um olho muito amarelo,  
O outro bem encarnado.

Tinha de morcego as azas,  
As unhas de gavião,  
As presas de cascavel  
Os pé de um avião,  
A bôcca representava,  
Um enorme socavão.

Essa construção imagética do Diabo é bem característica na obra do poeta Leandro Gomes de Barros, sempre o representando como um personagem negro e possuidor de características físicas animais. Clóvis Moura, em um estudo sobre o racismo no Cordel, aponta que a representação do Diabo como um homem negro revela o caráter preconceituoso tanto do poeta de cordel como de seus leitores e ouvintes, pois, segundo ele, “[...] na literatura de cordel prega-se que o inferno é um lugar povoado e governado por negros”. (MOURA, 1976, p. 46.)

No caso dos pioneiros do Cordel, Antonio Carlos Ferreira Lima (2008, p. 78.) afirma que há de se levar em consideração outro fator: o social. Isso porquê os poetas eram integrantes de uma geração que conviveu com o declínio da sociedade escravagista,

---

<sup>69</sup> Fora os folhetos citados anteriormente, em Nota de Rodapé, quando tratávamos da ligação nas narrativas entre os protestantes e o Diabo, acrescentamos ainda: *A peleja de Manoel Riachão com o Diabo*, sem datação; *Luta do Diabo com Antonio Silvino*, publicado entre 1913 e 1914; *Mulher em tempo de crise*, sem datação; *Discussão do autor com uma velha do Sergipe*, sem datação; e *Segundo debate de Riachão com o Diabo fingindo em homem chamado Mubaca*, de 1917.

<sup>70</sup> Sobre a representação feminina na obra de Leandro Gomes de Barros, ver: (MENDES, 2009.)



## Capítulo II

---

Entre a vida e a obra – o cordel como repositório de uma cultura compartilhada

base da estrutura produtiva agrária da sociedade brasileira pré-republicana, que tinha como defensores (e, com a Lei Áurea, prejudicados) os latifundiários e a própria Igreja, detentora de terras, escravos e forte difusora dos preconceitos contra os negros em fins do século XIX. Certamente, os componentes sócio-históricos são preponderantes para a construção imagética do Diabo como um negro.

Ana Maria de Oliveira Galvão, (2000, p. 305-310.) em trabalho sobre os leitores de Cordel entre as décadas de 1930 e 1950, aponta, no entanto, a partir de entrevistas, que o número de leitores negros era consideravelmente alto, talvez predominante e que, muitas vezes, não se reconheciam como o “outro” das narrativas pejorativas dos cordéis. Esse aspecto parece indicar que eles se apropriavam das leituras segundo suas particularidades, não aceitando o texto como algo imposto e, segundo a autora, estavam mais interessados na manutenção dessa liberdade do que com o preconceito, ainda espalhado na sociedade.

Interessante pensar, ainda, que a materialização e personificação de personagens sobrenaturais, na obra de Leandro Gomes de Barros, não ocorre com Deus, mas apenas com o Diabo, o qual parece estar sempre mais próximo e presente. Em todo caso, é importante destacar que vida e religião encontram-se extremamente vinculadas, sendo esse um dos traços característicos da religiosidade presente nas narrativas do poeta.

Uma pessoa considerada santa como o Pe. Cícero, que pisa os pés no sertão tanto quanto qualquer outro sujeito, torna-se parte importante da crença por um processo de reconhecimento no outro. O Diabo, personagem recorrente, também vai nesse mesmo caminho, aproximando de um animismo religioso. Essa tendência, muito próxima dos homens do campo que vivenciam a natureza cotidianamente, é discutida por Doralice Alves de Queiroz, que discorre:

O boi, a cabra, o bode, o gato, o cachorro, os pássaros, os peixes, feras pequenas e grandes, os insetos, os répteis, fazem parte do universo em que vive o homem do povo. Bestas, dragões, animais monstruosos ou encantados, o diabo, um sem número de metamorfoses, aparecem na literatura de cordel como resultado das relações do homem com a natureza que o alimenta e da qual dependem inteiramente. (QUEIROZ, 2006, p. 45.)

Por fazerem parte do dia-a-dia, o imaginário popular absorve uma série de possibilidades relacionadas à natureza. A difícil vida cotidiana dos pobres, no contexto em que se insere o poeta, aponta para uma proximidade maior do Diabo, entendido como

## Capítulo II

---

### Entre a vida e a obra – o cordel como repositório de uma cultura compartilhada

personificação do mal, utilizado como justificativa para as mazelas do mundo, sendo essa a razão para a sua recorrência nas narrativas.

Não por isso, Deus deixa de aparecer e estar presente enquanto personagem. Em *Os filhos do Rei Miséria* Ele é o criador de todas as coisas – com exceção dos nova-seitas, obra do Diabo –, criações essas que, em *História de João da Cruz*, de 1917, testemunham a sua presença e existência. Na narrativa, são citadas como testemunha do divino uma nuvem e uma criança (estrofe 17), o firmamento, o mar, o sol nascer e se pôr, o vento (estrofe 20), os próprios homens (estrofe 21), os animais (estrofe 22), os peixes de rio e mar, vivendo apenas em seus respectivos habitats naturais (estrofe 24), bem como a geometria do casco do jabuti (estrofe 25).

Mais uma vez, a natureza encontra-se com a religião, formando uma religiosidade pautada no cotidiano, produzindo representações do mundo. Ainda assim, a religiosidade presente nos folhetos de Leandro Gomes de Barros concede menos espaço para Jesus e Deus, enquanto personagens específicos, do que ao Diabo.

Outra marca relevante é a santificação popular, essencialmente a do Pe. Cícero Romão Batista que, segundo Lima, mesmo sem a canonização oficial, é um santo incontestado para seus devotos. (Cf. LIMA, 2008, p. 116.) Em *Festas do Juazeiro no vencimento da guerra*, por exemplo, Padre Cícero é chamado de “o bom velho pastor”, um enviado de Deus, “defensor da verdade” e que “abriu as portas da liberdade”. Como pode ser observado, há uma ênfase muito maior no Pe. Cícero – pela proximidade de vivência com os envolvidos na relação com os folhetos – do que nos personagens bíblicos.<sup>71</sup>

#### 2.3.4 Entre crenças e valores morais

Os folhetos analisados revelaram uma forte crença determinista em relação à vida, um fatalismo cotidiano em que tudo o que ocorre porquê já estava fadado a acontecer. Segundo Carlos Ribeiro Caldas Filho, essa característica específica advém de uma herança da religião popular lusitana que sofreu influência do islamismo nos tempos em que esteve presente na Península Ibérica. (Cf. CALDAS FILHO, 2005, p. 69.)

---

<sup>71</sup> Personagens bíblicos aparecem, inclusive, em folhetos sobre o Pe. Cícero, como no antes citado, em que Davi e Moisés são evocados como forma de justificar a matança na Sedição de Juazeiro, guerra considerada santa que teve o padre como um dos líderes.

## Capítulo II

---

Entre a vida e a obra – o cordel como repositório de uma cultura compartilhada

Esse determinismo apresenta-se claramente exposto em *Segundo debate de Riachão com o Diabo fingido em homem chamado Mumbaça*, de 1917, narrativa que traz uma segunda peleja de Manoel Riachão com o Diabo, ambos derrotados diante da fé do cantor. Na estrofe 47, na fala de Manoel Riachão, vemos:

Não ha quem perca o valor  
Para o que foi destinado,  
O homem traz ao nascer  
O documento sellado  
Passa quer queira quer não  
Pelo que foi decretado.

O excerto acima é um demonstrativo dessa visão determinista de encerrar a vida, na medida em que o destino do homem estaria, na visão do poeta, traçado desde o nascimento. Esse não é apenas um ponto encontrado ao acaso. Na verdade, o destacamos por sua clareza, mas possivelmente o maior exemplo dessa visão fatalista esteja no folheto *Os sofrimentos de Alzira*, narrativa extensa<sup>72</sup> em que traz a ideia de que a personagem central aceitou os sofrimentos, tal como Jesus teria aceito a cruz, mas ao final fora recompensada – tudo isso sempre por meio de avisos divinos em sonhos.

Se o Diabo se materializa e personifica, o sonho é um dos caminhos, na religiosidade presente nos trabalhos de Leandro Gomes de Barros, para o contato direto entre o divino e os homens. Além do folheto citado anteriormente, destacamos *História de João da Cruz*, de 1917, em que um jovem ateu inicia sua caminhada cristã após um sonho que revelava a existência do céu e do inferno. Sendo assim, o onírico pode ser interpretado como mensagens divinas.

Céu e inferno, elementos de grande relevância no interior do imaginário cristão, podem ser considerados uma realidade na religiosidade dos envolvidos com a obra. A partir das análises, percebemos uma forte crença no pós-morte, por vezes existindo o contato entre mortos e vivos, como em *A alma de uma sogra*, ou a passagem para um lugar melhor, como em *A morte do Arcebispo de Olinda*, na qual o poeta afirma que os homens bons não morrem, apenas mudam de residência.

---

<sup>72</sup> Os folhetos de maior extensão eram chamados de *histórias* e continham acima de 32 páginas. (Cf. LUYTEN, 2007, p. 45.) *Os sofrimentos de Alzira*, em edição feita por Pedro Batista, após a morte de Leandro Gomes de Barros, possuía 52 páginas e um total de 228 estrofes.

## Capítulo II

---

Entre a vida e a obra – o cordel como repositório de uma cultura compartilhada

Por outro lado, em outros folhetos, os homens ainda vivos visitam o inferno,<sup>73</sup> como é o caso apresentado na narrativa *Como Antonio Silvino fez o Diabo chocar*. Esses casos adentram o campo do realismo mágico/fantástico,<sup>74</sup> como definido por Calvani. (2015, p. 36.) Para ele, “[...] no realismo mágico, o que chamamos ‘mundo real’ funde-se ao universo mágico, de modo que o estranho, o inusitado, o inexplicável e o sobrenatural convivem com o cotidiano”. (CALVANI, 2015, p. 39.) Sendo assim, seguindo o pensamento de Caldas Filho, na visão de mundo dos envolvidos com a obra “[...] as barreiras e fronteiras entre os universos material e espiritual não são muito nítidas”. (CALDAS FILHO, 2005, p. 68.)

Essa fusão de elementos humanos e fantásticos é bem característica na obra de Leandro Gomes de Barros, onde o inexplicável aparece de forma naturalizada, sem necessidade de explicação, (Cf. CALVANI, 2015, p. 41.) como em *O homem que virou urubú*, na qual os personagens tornam-se pássaros, como a esposa que metamorfoseou-se em acauã e a sogra em gavião.

Em outros dois folhetos, *O azar na casa da feiticeira* e *O azar na casa do funileiro*, com narrativas similares, o fantástico se mistura ao cotidiano dos personagens envolvidos. Nessas obras, um viajante pede pouso e é atendido, mas acaba por alterar a ordem natural das coisas, que começam a cair, queimar, quebrar, inclusive plantas e animais passam a sofrer com a presença do hóspede. Ao final, é identificado o personagem Azar um nova-seita ligado ao Diabo, o que explica os fenômenos sobrenaturais. Sob esse prisma, o contato dos homens com o Diabo, já trabalhado anteriormente, é uma das marcas dessa mistura presente no realismo mágico/fantástico.

Essas narrativas trazem, em sua grande maioria, um fundo moral, uma exortação para o que se deve ou não ser feito socialmente – nos últimos dois casos, por exemplo, exorta-se a não se aproximar de protestantes, mas valoriza o ato de hospedar alguém que necessite. Esse fundo moral é, via de regra, uma das bases da religiosidade presente nos folhetos e pode ser visto nas entrelinhas do que já fora dito aqui.

---

<sup>73</sup> Não são homens comuns, mas alguns considerados quase que como “semideuses”, como o cangaceiro Antonio Silvino.

<sup>74</sup> Segundo Calvani, “[...] embora direto e pouco abstrato, o estilo literário dos cordéis traz elementos do que na Europa é conhecido como realismo mágico, e que na América Latina recebe o nome de realismo fantástico”. (2015, p. 38.) A obra mais famosa do realismo fantástico é *Cem anos de solidão*, de Gabriel Garcia Marques, mas também podemos citar, por exemplo, Jorge Amado e sua obra *Dona Flor e seus dois maridos*.

## Capítulo II

---

### Entre a vida e a obra – o cordel como repositório de uma cultura compartilhada

Sendo assim, ao criticar o clero católico, o poeta o faz perante a prática de enriquecimento ilícito, de despreocupação com os pobres do mundo, criticando também a desonestidade e o roubo, como em *A cura da quebradeira*. Ao mesmo tempo, ao valorar Pe. Cícero, santificando-o (mesmo envolvido em um sangrento conflito), não deixa de apontar princípios básicos, mesmo em tempos de guerra, tais como não matar sem precisão, não furtar e manter a honra ao defender seus irmãos de luta, tal qual exposto em *Festas do Juaziero no Vencimento da Guerra*. Ao identificar as características morais de Deus, aponta a misericórdia e o perdão àqueles que se arrependem, em *História de João da Cruz*, “pai dos miseráveis”, “guia dos cegos”, “remédio dos moribundos” e “asilo dos desterrados”, em *Os sofrimentos de Alzira*.

A religiosidade pulsa nas narrativas dos folhetos analisados por fazer-se presente, com grande relevância, na vida do próprio poeta, tanto quanto de seu público, apresentando-se, desse modo, como significativo ponto de contato entre eles. Em outros termos, uma cultura compartilhada no tempo e no espaço, representada na obra de Leandro Gomes de Barros.

O poeta de cordel é um ser humano e, enquanto tal, sua experiência está marcada pelo tempo e o espaço em que se encontra inserido, influenciando e sendo influenciado por esses determinantes. É com esse pensamento em mente que procuramos demonstrar como os caminhos da vida de Leandro Gomes de Barros estão ligados à sua obra, que, por sua vez, é uma produção resultante de exercício intelectual, imposta enquanto elemento mediador entre poeta e público, os quais mantêm comunicação a partir da existência de conexões e/ou pontos em comum. Ou seja, sua obra não pode ser entendida como representativa de uma região, mas antes enquanto manifestação artística que traz, em si, as marcas de uma cultura compartilhada entre aqueles que com ela se envolvem.

Essa cultura compartilhada tem na religiosidade um ponto extremamente rico, pois permeia tanto a relação entre o mundano e o divino, quanto entre os próprios homens. Trata-se de uma religiosidade de vivência cotidiana, que faz uso de elementos da ortodoxia católica, mas que não pode – e nem deve – ser entendida como reflexo dessa ortodoxia. Uma religiosidade que tem traços próprios e uma forte carga moral, muito mais que litúrgica.

Diante de todo o exposto, acreditamos ter conseguido circunscrever Leandro Gomes de Barros e sua obra no interior de um conjunto cultural compartilhado. A partir

## **Capítulo II**

---

Entre a vida e a obra – o cordel como repositório de uma cultura compartilhada

de tais reflexões, torna-se agora possível afunilar as questões, abrindo as portas para uma aproximação com o público que mantinha contato. Esse será o caminho a ser percorrido no capítulo seguinte, no qual buscaremos elementos que nos ajudem a compreender quem eram os partícipes ocultos, o público, dessa relação intrínseca mediada pelos folhetos de Cordel do poeta.

## **CAPÍTULO III**

### **APROXIMANDO-SE DO PÚBLICO DOS FOLHETOS DE LEANDRO GOMES DE BARROS**

A poesia de Leandro Gomes de Barros – materializada em folhetos, vendida a baixo custo, no início do século XX, em Recife, cidades do interior do Pernambuco e outros Estados brasileiros – não pode ser entendida como a poesia do povo. Do mesmo modo, que não podemos entender o poeta como tradutor de uma mentalidade coletiva ou representante e porta-voz deste elemento genérico a que denominam povo.

Antes, o poeta é um homem que vivencia a sua experiência no tempo e espaço e, no correr dessa, constrói sua obra artística a partir do diálogo com um público específico. Esse, por sua vez, se estabelece a partir da existência de pontos em comum, conexões com aquele que escreve, sendo a obra o elemento de mediação dessa relação que só se efetiva pela presença de uma cultura compartilhada, a qual permeia todos os partícipes dessa atividade comunicativa.

Com isto em mente, é possível questionar: quem seria esse elemento oculto presente na obra do poeta Leandro Gomes de Barros? Quais as características dos sujeitos sociais que faziam parte do público com quem ele dialogava para construir suas narrativas?

Neste capítulo nos aproximaremos desse público. Não chegaremos em sujeitos específicos que liam/ouviam os folhetos produzidos por Leandro Gomes de Barros nas duas primeiras décadas do século XX, pois não foram encontrados registros produzidos por esses sujeitos. Entretanto, demonstraremos, nas linhas que seguem, as características gerais desse elemento oculto que permeia o Cordel composto pelo poeta que tomamos como objeto de pesquisa.

Para alcançarmos esse propósito, traçamos dois objetivos principais: primeiramente, compreender elementos específicos do Cordel: as formas de divulgação e distribuição, o processo editorial e as práticas de leitura de folhetos. Posteriormente, a partir de perguntas e respostas hipotéticas, aproximar-se do público com quem Leandro Gomes de Barros dialogava, tomando, nessa empreitada, os elementos materiais e os vestígios encontrados e antes expostos como eixo norteador deste percurso.

### **3.1 As práticas ligadas ao Cordel: sua especificidade**

O Cordel é uma manifestação literária. Quanto a isso, não se ousa questionar. Tal como qualquer outro gênero literário, possui especificidades que a diferencia de outras tantas manifestações. Especificidades essas que constroem a singularidade e que



## Capítulo III

---

### Aproximando-se do público dos folhetos de Leandro Gomes de Barros

podem ser verificadas a partir de uma série de práticas próprias do Cordel produzido por Leandro Gomes de Barros: a divulgação e distribuição, o processo editorial e as práticas de leitura.

Tais práticas serão apresentadas a partir de uma análise da materialidade dos folhetos, seguindo a noção segundo a qual o texto impresso não corresponde apenas ao espaço propriamente textual, mas também ao suporte e suas especificidades que dão a ler e contribuem na construção de sentidos. Neste ponto, aproximamo-nos de Roger Chartier:

Contra a representação, elaborada pela própria literatura, do texto ideal, abstracto, estável porque desligado de qualquer materialidade, é necessário recordar vigorosamente que não existe nenhum texto fora do suporte que o dá a ler, que não há compreensão de um escrito, qualquer que ele seja, que não dependa das formas através das quais ele chega ao seu leitor. (CHARTIER, 1990, p. 126-127.)

Entendemos, assim, que a materialidade dos folhetos de Cordel coloca-se como elemento pertinente para alcançarmos nosso objetivo (aproximar-se do público), entendendo o objeto físico, e não só a narrativa textual do Cordel, como mediador da relação entre comunicante e comunicando. Nesse aspecto, buscamos analisar as especificidades das narrativas, a prevalência de folhetos curtos, o uso de elementos visuais para além do texto, entre outras variáveis.

Arelado a isto, analisamos o próprio texto, além de jornais do período, na busca por indícios, vestígios do passado que possam indicar especificidades do Cordel quanto aos pontos antes citados. Nesse caminho, seguiremos circunscrevendo o público do poeta Leandro Gomes de Barros, etapa essencial para uma aproximação com o mesmo. Sob esse ponto de vista, as formas de divulgação e distribuição, o processo editorial e as práticas de leitura são entendidas como aspectos específicos do Cordel que falam muito sobre ele, assim como sobre o poeta e seu público.

#### 3.1.1 Práticas de divulgação e distribuição do Cordel

Muito antes da produção de folhetos de Cordel, circulava e perdia-se no ar as cantorias orais. Os cantadores – aqueles definidos por Leonardo Mota como “[...] os poetas populares que perambulam pelos sertões, cantando versos próprios e alheios” (MOTA, 1976, p. 03.) – faziam dessa prática a sua profissão. Viviam vidas nômades e, mesmo os que não praticassem a cantoria como profissão, apresentavam-se “[...] em

### Capítulo III

---

#### Aproximando-se do público dos folhetos de Leandro Gomes de Barros

praticamente todos os lugares em que houvesse público – nas feiras, em festas nas fazendas ou engenhos, em residências particulares”. (ABREU, 1993, p. 129.)

Para o público, desfrutar do embate – ou peleja – entre cantadores e divertir-se com as apresentações eram elementos chave para as cantorias. Público disputado também pelos cegos que, no final do século XIX para o início do XX, cantavam “[...] inspiradas quadrinhas [...] nas estações ferroviárias e nas feiras e patamares de igrejas do sertão”, (MOTA, 2002, p. 19.) como forma de ganhar algum dinheiro que lhes possibilitasse a sobrevivência.

Os espaços públicos constituíam locais profícuos para a circulação de manifestações artísticas na cidade de Recife, durante esse período. A quantidade de pessoas em circulação transformava as estações de trem, as feiras e portas de igreja, em “palcos” para apresentações de “[...] cantadores, emboladores, que cantavam através de motes tirados de improviso, acrobatas e profissionais que conseguiam algum dinheiro através de sua criatividade”. (SILVA, 2007, p. 130.)

A vocação para as apresentações públicas parece ter acompanhado o Cordel, evidenciando seu parentesco com as cantorias orais. Em uma sociedade marcada pela oralidade, em que se divertia ao som dos desafios de cantoria, bem como convivia se com a presença de cegos cantando em espaços públicos, os poetas que buscassem vender seus folhetos rimados não poderiam furtar-se à leitura oral nesses locais de grande circulação de pessoas como estratégia para chegar a seu público e possibilitar a venda.

É o que podemos perceber no obituário de Leandro Gomes de Barros, publicado no Jornal Pequeno, em 7 de março de 1918: “Nas estações, nos trens, eram disputados, por vezes, os pequenos folhetos do vate popular”. O poeta vendia pessoalmente seus folhetos nesses espaços públicos de Recife, como no Mercado de São José, “[...] conhecido ponto de venda e cantoria daquela cidade”, (GRILLO, 2013, p. 5.) ou nas redondezas e bares próximos à estação de trem, assim como no “[...] percurso dos trens da linha-sul de Pernambuco”. (TERRA, p. 1983, p. 30.)

Sendo assim, podemos presumir que havia uma ligação entre as cantorias e a venda dos folhetos ocorrida nesses espaços públicos. A estratégia consistiria em chamar a atenção do potencial comprador através das pelejas e cantorias, as quais poderiam ser revividas e contadas caso se adquirisse os folhetos. Dessa forma, posteriormente seria

### Capítulo III

---

#### Aproximando-se do público dos folhetos de Leandro Gomes de Barros

possível ter acesso a elas sempre que se quisessem, como uma tentativa de reproduzir a diversão de ouvir histórias, desde que houvesse um leitor no local.<sup>75</sup>

O poeta Leandro Gomes de Barros, no entanto, dentro de suas possibilidades, desenvolveu uma lógica de distribuição para além da venda feita pessoalmente nos lugares públicos. A principal delas parece ser a comercialização em sua própria residência, onde mantinha sempre uma certa quantidade de folhetos. Apresentando já na capa ou em folhas finais, o autor trazia variações de frases que tinham o mesmo intuito: apontar a sua residência como local físico para a venda dos seus trabalhos – como em *O casamento hoje em dias*, publicado entre 1917 e 1918, onde diz que há folheto “[...] a venda na casa do autor e editor em Afogados à rua do Motocolombó n. 28 Arrebalde do Recife”. Dentre os 29 folhetos por nós analisados, datados entre 1906 e 1918, 6 encontravam-se com páginas faltando – possivelmente em alguma delas estaria a indicação de local de venda. Entre os que estavam completos, apenas dois não tinham essa informação, o que significa um percentual de pouco mais de 91% dos folhetos com indicativo do local de moradia do poeta como espaço físico para a venda.<sup>76</sup>

Demonstra-se, assim, que essa era uma prática permanente do poeta. O costume de indicar o endereço de moradia era tão comum que levava Leandro Gomes de Barros a, quando mudasse de lugar, deixar um aviso escrito sobre o ocorrido. (Cf. GRILLO, 2013, p. 8.) Essa relação estreita com o público consumidor de seus folhetos possivelmente construía um laço de fidelidade para com o poeta, na cidade de Recife, onde residia. Mesmo com a venda nos locais públicos sendo o elemento principal, estipular um local físico potencializava a possibilidade de comercialização.

Após 1913, outra forma de venda, além das já mencionadas, foi utilizada pelo poeta. Entre os 14 folhetos posteriores a essa data, 5 apresentam a venda via Correios – circunscritos entre os anos de 1913 e 1915. Neles, na última página, o autor publica avisos informando que “[...] em nossa biblioteca particular encontra-se vinte e tantas qualidades

---

<sup>75</sup> Ana Maria de Oliveira Galvão, em estudo sobre a alteração do público leitor/ouvinte na primeira metade do século XX, traz o testemunho da década de 1930, onde o marido, analfabeto, comprava o folheto na rua – após ouvir e gostar da narrativa – e trazia para que sua mulher, alfabetizada, pudesse ler para ele, parentes e vizinhos, em momento de grande diversão. (Cf. GALVÃO, 2000, p. 301-302.)

<sup>76</sup> Encontramos oito endereços do poeta, sendo que em dois há a alteração apenas do número da casa, a saber: Rua da Colônia, em Jaboatão; Becco do Souza, nº 3; Rua Imperial, nº 80; Rua do Alecrim, nº 38 E; Rua do Alecrim, nº 34; Areias; Rua do Motocolombó, nº 190, em Afogados; e Rua do Motocolombó, nº 28, em Afogados.

### Capítulo III

---

#### Aproximando-se do público dos folhetos de Leandro Gomes de Barros

de folhetos deste autor. Remete-se pelo correio mediante a importância, qualquer quantidade para qualquer estado”. É o caso, por exemplo, do folheto *Festas do Juazeiro no Vencimento da Guerra*, publicado entre 1913 e 1914. Entretanto, a quantidade não tão expressiva (pouco mais de 35%), bem como o curto espaço de tempo em que esses avisos foram publicados (apenas dois anos), nos levam a pensar que essa modalidade de vendas não foi tão frutífera. De qualquer modo, deixou o registro de mais uma tentativa realizada por Leandro Gomes de Barros de ampliar o leque de possibilidades para a venda de seus folhetos.

Essa venda via Correios provavelmente possui ligação com a existência de uma rede de distribuição construída por Leandro Gomes de Barros, que contava com agentes revendedores autorizados que garantiam a circulação de seus folhetos para outras cidades de Pernambuco, assim como para outros estados. Segundo Ruth Terra, é possível “[...] supor que Leandro vendia pessoalmente seus folhetos em Recife e no sul de Pernambuco, enquanto seus agentes faziam a distribuição em outros estados”. (TERRA, 1983, p. 30.)

Dentro de suas possibilidades, essa prática de revenda foi crescendo desde sua chegada em Recife. Em 1907, no folheto *O gênio das mulheres*, aponta-se nominalmente quatro agentes revendedores autorizados, todos em Pernambuco, localizados em Jaboatão, Pesqueira, Batateira de Bonito e Recife.<sup>77</sup> Já nos folhetos publicados entre 1913 e 1914, como em *O principio das cousas*, o número de agentes subiu para nove, alcançando a partir deles os estados de Pernambuco, Paraíba, Amazonas e o Território do Acre.<sup>78</sup>

Há indícios ainda de que o poeta vendia seus folhetos em livrarias. No folheto *Os sofrimentos de Alzira*, reeditado e publicado postumamente por Pedro Baptista em Guarabira, na Paraíba, no ano de 1919,<sup>79</sup> encontramos como local de venda a Livraria

---

<sup>77</sup> São citadas as referidas localidades e agentes: “Jaboatão, Rua do Commercio, Zacharia Eustaquio; Pesqueira, José Liberal; Batateira de Bonito, Joaquim F.; Recife, Henrique Dias”.

<sup>78</sup> São citadas as referidas localidades e agentes: “Parahyba (Capital) – Chagas Baptista, Irmão; Alagoa Grande – Delfino Costa; Guarabyra – A. Baptista Guedes; Em Rio Branco – Manoel Vianna; Em Manaus – Benjamim Cardozo; Em Caruarú – João de Barros; Em Pesqueira – José Liberal; Em Pombal (Parahyba) – Camillo N. de Farias; Em Sta Luzia – Parahyba José Nunes de Figuerêdo”.

<sup>79</sup> Pedro Baptista casou-se com Raquel Aleixo Baptista, filha de Leandro Gomes de Barros, em junho de 1917, como informa o jornal *Diario de Pernambuco*, em 22 de junho do corrente ano. Após a morte do poeta, Pedro tornou-se proprietário da obra do poeta, publicando-a sistematicamente até 1921, quando, segundo Marcia Abreu, “[...] em função de atritos familiares, a viúva de Leandro decide vender os direitos autorais da obra do marido João Martins de Athayde, pela quantia, à época vultuosa, de seiscentos mil réis”. (ABREU, 1993, p. 168.)

### Capítulo III

---

#### Aproximando-se do público dos folhetos de Leandro Gomes de Barros

Pedro Baptista & Cia. No entanto, mesmo antes da morte de Leandro, já existia a menção à Livraria Popular Editora, dos irmãos Pedro e Francisco das Chagas Baptista na Paraíba, como ponto de venda, com indicação de seu endereço na última página do folheto *O casamento hoje em dias*, de 1917. Sendo assim, percebe-se que havia também a comercialização dos folhetos de Leandro Gomes de Barros, no estado da Paraíba, em livrarias com produtos diversos.

Evidência ainda mais contundente dessa estratégia de venda foi encontrada em um conto assinado por Xico Laranja, intitulado *O Relapso (Contos incontáveis, fulminantes e um pouco relapsos)*<sup>80</sup> e publicado no dia 23 de maio de 1914, no *Jornal do Recife*. A narrativa apresenta o encontro do autor com o personagem Pinga Fogo – o relapso – na saída da Livraria Nogueira, na cidade de Recife. Destacamos, a seguir, um trecho do conto:

Hontem, quando eu sahia da ‘Nogueira’, onde fôra fazer aquisição de uma obra de Direito, que me havia custado uma fortuna, abalroei, cara a cara, com o Pinga Fogo, suando em bicas, alucinado, desorientado, apoplexo, ranzinza.

Que tens, Pinga Fogo? – foi a phrase que me saltou dos miolos, ante aquelle aspecto hediondo do Pinga Fogo.

– As chuvas... meu amigo... Chuvas ‘relapsas’!... tempo ‘relapso’... E o calor, sempre o calor mortifero... ‘relapso’!...

– Donde vens? Para onde vás?

– Vou comprar aqui um livro precioso, que alguem me recomendou como uma obra esplendida, de utilidade.

E fiquei commigo a matutar, relapsamente bestificado: qual será este livro? ‘A Donzela Teodora’? ‘Obras completas de Leandro Gomes’? Livros de sortes sanjuanescas? Os disparates rimados ‘Olha o poste’!

Ao final da narrativa, descobre-se que o livro recomendado a Pinga Fogo era uma Gramática da Língua Portuguesa. Antes, no entanto, as obras citadas como as possíveis de serem compradas pelo relapso e desleixado personagem incluíam *A Donzela Teodora*, de Leandro Gomes de Barros e *Obras completas de Leandro Gomes*, o que aponta para a existência desses títulos no interior de uma das maiores e mais importantes livrarias da cidade de Recife no período, a Livraria Nogueira, em que Pinga Fogo adentrava.

---

<sup>80</sup> Este é o oitavo conto publicado em uma série de dez contos denominada *O Relapso*, que tinha como tema principal sátiras sociais a partir do personagem Pinga Fogo. Escrita por Xico Laranja, a série foi publicada no *Jornal do Recife* durante o mês de maio de 1914.

### Capítulo III

---

#### Aproximando-se do público dos folhetos de Leandro Gomes de Barros

Essas livrarias, no início do século XX, congregavam em um só espaço uma série de produtos ligados ao mundo das letras. No próprio folheto *Os sofrimentos de Alzira* encontramos a indicação de que na Livraria Pedro Baptista & Cia vendia-se “artigos para escolas”, assim como uma busca nos jornais da época nos levam a propagandas da Livraria Nogueira anunciando vendas diversas que vão desde uma máquina de escrever a cartões postais e de aniversários. Ou seja, nesse espaço de comercialização de uma diversidade de produtos, é possível que estejam inseridos também folhetos do poeta Leandro Gomes de Barros.

O que as fontes nos apresentam são indícios de que Leandro Gomes de Barros, enquanto pessoa, possuía certamente alguma espécie de vínculo com círculos letrados, para além das livrarias, especialmente os jornais recifenses. Em *A Província*, jornal de Recife, em 31 de maio de 1916, na seção “Pequenos Fatos Policiais”, excerto citado no primeiro capítulo, percebemos que Leandro Gomes de Barros foi ao escritório do jornal protestar e reclamar de pessoas que vendiam seus livros sem autorização, inclusive citando o nome de um vendedor na denúncia que seria publicada no jornal.

O que a nós importa, nesse momento, é o trânsito livre que parecia existir para o poeta nas edições dos jornais da capital. Como afirmamos no capítulo anterior, o poeta fazia uso dos “[...] momentos ociosos das pequenas gráficas ou tipografias de jornais” para imprimir seus folhetos, (MENDES, 2009, p. 63.) utilizando-se de uma variedade de locais, conforme a necessidade de agilidade e de preço. (Cf. TERRA, 1983, p. 25.) Levantamos a hipótese de que esse trânsito entre as tipografias de jornais da cidade garantiu-lhe o contato com pessoas influentes no interior dos escritórios jornalísticos, ao ponto de pedir diretamente ao editor do jornal *A província* um protesto contra um vendedor ilegal de seus versos, assim como o fez em seus folhetos.<sup>81</sup>

No obituário escrito a Leandro Gomes de Barros no *Jornal Pequeno*, em 7 de março de 1918, na cidade de Recife, vemos mais uma citação à sua presença nos escritórios dos jornais:

Conversador incorrigível, Leandro vinha muitas vezes á nossa redacção. A sua prosa era interessante, original mesmo.

---

<sup>81</sup> O excerto referido, do jornal *A província*, foi citado no subitem 1.2.1 dessa dissertação. No folheto *História de João da Cruz*, publicado em 1917, em sua última folha, o poeta insere um aviso aos seus leitores sobre a existência de plagiadores. Tal excerto também já fora apresentado no primeiro capítulo.

O popular poeta entrecortava a sua conversação de um humorismo que, si não se recommendava por fino e delicado, era comtudo expontaneo e agradável.

Leandro Gomes de Barros transitava, ao que parece, por esse ambiente e dele fazia uso, se não como forma direta de comercialização, pelo menos como espaço de publicidade da sua produção literária.<sup>82</sup> É o que podemos perceber na edição publicada no dia 10 de dezembro de 1914 do Jornal do Recife:

O conhecido e apreciado repentista sertanejo Leandro Gomes ofereceu-nos um exemplar de seu novo folheto *Exclamações de Antonio Silvino na Cadeia*. É avultada já a collecção de historia, em versos, contados por esse poeta popular, a quem agradecemos a gentileza do oferecimento. (faltou referência)

O poeta oferecia seus folhetos para a leitura nas redações, possivelmente quando utilizava as tipografias dos jornais para a impressão dos mesmos. Sob esse ponto de vista, levantamos a hipótese de que Leandro pagava pela impressão e, simultaneamente, pela divulgação de seu trabalho. Se os recursos financeiros possivelmente faltassem a Barros, a criatividade para publicidade, distribuição e venda de seus folhetos parece ter sido uma marca e uma busca incansável do poeta, o que certamente contribuiu para fazer dele um dos nomes mais lembrados entre os poetas de Cordel do Brasil.

#### 3.1.2 O processo editorial

A única parte do processo de produção e distribuição não realizada por Leandro Gomes de Barros era a impressão, deixando essa etapa a cargo de tipografias disponíveis. A variedade de lugares em que o poeta imprimia seus folhetos aponta para empresas que “[...] realizavam serviços gráficos diversos, de onde se deduz que havia profissionais especializados para a execução do serviço”. (HATA, 1999, p. 44.)

Levantamos a hipótese de que a função editorial era dividida entre o próprio poeta – no que se refere a elementos ligados à venda – e esses profissionais especializados das tipografias – que sabiam lidar com as diagramações e especificidades do processo de impressão. A junção desses conhecimentos específicos, feitos por cada uma das partes,

---

<sup>82</sup> Encontramos 9 publicações em jornais de Recife relativas a divulgação de novos folhetos publicados por Leandro Gomes de Barros, entre os anos de 1912 e 1917, sendo 1 no jornal *A Província* – em 23/08/1917 –, 3 no jornal *Diario de Pernambuco* – em 12/12/1914, 08/01/1916 e 31/05/1916 –, e 5 no *Jornal do Recife* – em 20/06/1912, 10/12/1914, 16/12/1915, 21/01/1917 e 26/08/1917.

### Capítulo III

---

#### Aproximando-se do público dos folhetos de Leandro Gomes de Barros

gerava um estilo editorial, ainda que não padronizado (devido aos múltiplos tipógrafos que realizavam o trabalho).<sup>83</sup>

Essa hipótese nos parece viável, na medida em que Leandro Gomes de Barros controlava todos os aspectos relacionados aos seus folhetos publicados. Mais que isso, acreditamos que o fato de outros poetas de Cordel, da primeira década do século XX – Francisco das Chagas Baptista e João Martins de Athayde, em especial –, terem possuído suas próprias gráficas (feito que o próprio Leandro tentou) aponta para essa relação artesanal com os folhetos, que pressupõe estar envolvido com todo o processo de produção.

Na análise dos folhetos, a primeira materialidade percebida, quando pensamos nesse processo de edição, refere-se à quantidade de páginas dedicadas às narrativas. Entre os materiais analisados, em 21 tinham narrativas impressas em números múltiplos de 8 deles – a maioria com 16 páginas, mas aparecendo também com 48 –, correspondendo a pouco mais de 72% do total. Essa perspectiva indica para uma racionalização do processo de impressão que garantiria o barateamento do custo de impressão.

Geralmente eram utilizadas mais quatro páginas para capa, contracapa e folhas finais. No único folheto publicado postumamente, todas as páginas eram utilizadas com indicação de alguma informação, desde a propriedade de reprodução dos folhetos a artigos vendidos na livraria. Essa preocupação, no entanto, ainda não estava plenamente presente nas publicações feitas em vida.

Por mais que em 15 folhetos (cerca de 51%) houvesse a utilização do espaço não dedicado à narrativa para apontar, geralmente, a propriedade legal reservada ao autor, em outros 14 folhetos havia páginas totalmente em branco, o que equivale a mais de 48% dos folhetos analisados. Se levarmos em consideração os cordéis que acreditamos estarem incompletos e que, portanto, poderiam conter páginas em branco, esse percentual pode chegar a mais de 72%.

Assim, ao confrontarmos os folhetos publicados por Leandro Gomes de Barros com o processo editorial da publicação após sua morte, levantamos a hipótese de que, mesmo buscando baratear os custos de produção (racionalizando a impressão das

---

<sup>83</sup> Como apresentado por Luli Hata, essa multiplicidade de gráficas que realizavam o trabalho inicialmente levou a uma variedade de formatos, conforme a folha utilizada pela gráfica na impressão, “[...] havendo os de cerca de 18 x 12,5 cm, 16,5 x 10 cm e 15,5 x 11 cm”. (HATA, 1999, p. 33.)



### Capítulo III

---

#### Aproximando-se do público dos folhetos de Leandro Gomes de Barros

narrativas a múltiplos de 8), o poeta entendia como necessário esses espaços em branco como forma de inserir uma característica de livro presente nos demais formatos literários, como a folha de rosto – o que não fora observado pelos posteriores, como seu genro Pedro Baptista. Ou seja, baratear não era a única questão, sendo acompanhada do desejo de apresentar o folheto enquanto um livro, ainda que de baixo custo.

Entre os folhetos analisados, percebemos também a prevalência da publicação de folhetos curtos, com 16 páginas – ou próximo a isso –, correspondendo a quase 90% das publicações, ou seja, 26 folhetos. Entre esses folhetos, 23 apresentavam mais de uma narrativa, ou seja, quase 80% do total analisado. Prevaecem entre as narrativas aquelas construídas em sextilhas – onde cada estrofe possui seis versos –, mas aparecem também quadras, oitavas, décimas, poemas intercalando sextilhas e décimas,<sup>84</sup> além de um soneto.

Essa fragmentação realizada no interior dos folhetos, com a utilização de narrativas curtas, assim como a prevalência das narrativas produzidas em sextilhas, parece-nos ter ligação com uma preocupação quanto ao público leitor/ouvinte que o poeta buscava alcançar. Entendemos que os folhetos menores, com quantidade menores de estrofes e versos, garantiriam uma facilidade para que os compradores decorassem as narrativas que quisessem, uma vez que elas teriam menos versos que os romances e décimas, que passavam de duzentas estrofes.

Possivelmente, esses dados estão ligados também a uma circulação mais rápida das publicações. Isso porque, por serem vendidos a preços mais baixos do que os folhetos com mais páginas – chamados de romance –, e com mais de uma narrativa, eles apresentavam-se como mais atrativos para o público consumidor. Além disso, os folhetos curtos possuíam um custo de produção reduzido que, combinado a uma maior velocidade de circulação, garantiam assim a captação do capital de giro e de lucro de forma mais rápida. (Cf. HATA, 1999, p. 38-39.)

Se, parece-nos, havia uma atenção com o público leitor-ouvinte quanto à quantidade de estrofes e versos, a preocupação editorial em facilitar a leitura das narrativas não parece ter sido uma tônica. Entre os folhetos analisados, 22 apresentam

---

<sup>84</sup> Como dito, os poemas em sextilhas são feitos a partir de estrofes de 6 versos, seguindo a rima ABCBDB, onde o segundo verso rima com o quarto e o sexto. As quadras apresentam-se como estrofes de 4 versos; as oitavas sendo estrofes de 8 versos; as décimas, contendo estrofes com 10 versos. Encontramos, entre os folhetos analisados, 38 sextilhas, 6 quadras, 4 oitavas, 10 décimas e 3 poemas intercalando sextilhas e décimas, além de um soneto, que destoa das demais.

### Capítulo III

---

#### Aproximando-se do público dos folhetos de Leandro Gomes de Barros

cortes na estrofe ao virar a página – um percentual de mais de 75% –, o que, hipoteticamente, dificultaria a leitura, principalmente quando realizada coletivamente.

Dos 7 folhetos que não apresentam cortes na estrofe, 6 eram compostos apenas por poemas em sextilha. O outro apresentava predominantemente uma sextilha, além de pequenos poemas individuais por folha. Tais dados demonstram que, ao poeta, era mais fácil a edição em sextilhas, no entanto, isso não era garantia de que a edição não traria cortes, pois eles também aparecem em narrativas construídas em sextilhas.

Desse modo, acreditamos que a preocupação editorial em facilitar a leitura esteve ausente na produção do poeta Leandro Gomes de Barros. Por outro lado, tiveram a compreensão da textualidade dos elementos imagéticos, que contribuiriam para uma identificação temática, assim como um elemento pré-textual indicativo do caminho narrativo, sendo a capa parte integrante da narrativa.

Nos folhetos mais antigos, com datação entre 1906 e 1908, em 4 há o uso de imagens ou elas aparecem sem relação com a narrativa. Essa situação se altera nos anos posteriores, onde apenas 1 folheto, intitulado *A crise actual e o augmento do sello* (1915), não existe nenhuma imagem ilustrativa referente à narrativa.

No que diz respeito à confecção das capas, o senso comum sobre o Cordel, em geral, relaciona-as à técnica de xilogravura, na qual a impressão se dá a partir da madeira. No entanto, em contato com a fonte, percebemos que essa prática não era a mais utilizada na obra de Leandro Gomes de Barros, aparecendo em menos de 20% dos folhetos analisados. Em realidade, segundo Liêdo Souza, a xilogravura teria começado a ser usada com maior frequência após a década de 1940, para um público formado principalmente por turistas e intelectuais que associavam a técnica de impressão gráfica a partir da madeira como mais artesanal e de características rústicas de um mundo rural, elementos associados ao Cordel nesse período. Nas primeiras décadas de publicação do Cordel, e em Leandro Gomes de Barros especificamente, era mais comum a gravura em zinco, utilizada nas gráficas e tipografias. (Cf. SOUZA, 1981, p. 15.)

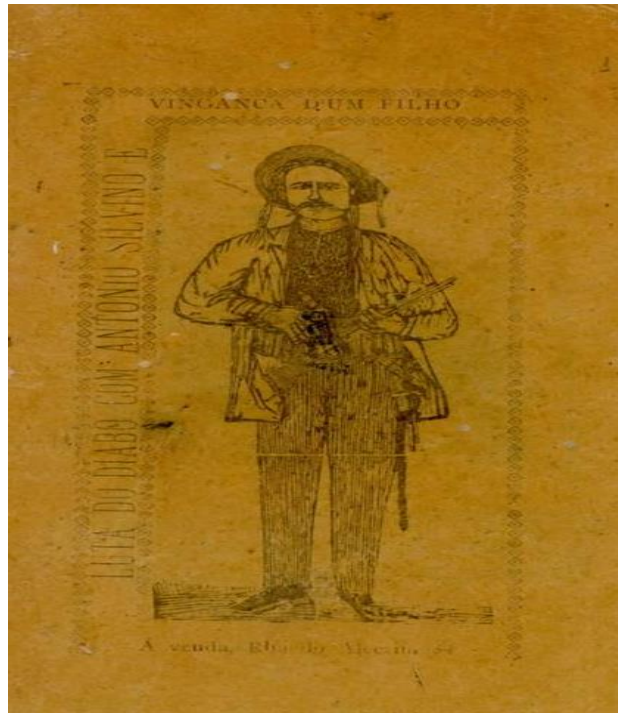
Outro elemento relevante está na impossibilidade de precisar se a imagem presente na capa foi feita especialmente para a narrativa ou se era reaproveitada, de jornais ou de trabalhos anteriores realizadas para a gráfica. Esse processo de reaproveitamento é claro no uso de fotografias para formar a capa dos folhetos, prática presente também em pouco menos de 20% dos que foram por nós analisados. Em três ocasiões referentes a

### Capítulo III

#### Aproximando-se do público dos folhetos de Leandro Gomes de Barros

personagens reais – o Pe. Cícero e o Arcebispo de Olinda – foram utilizadas fotos dos mesmos. Já em outras duas ocasiões, foram usadas fotografias que representam personagens fictícios, demonstrando esse reaproveitamento.

Encontramos outro caso de reaproveitamento no folheto *Luta do Diabo com Antonio Silvino*, publicado entre 1913 e 1914. Em sua capa, temos uma ilustração do célebre cangaceiro Antonio Silvino, funcionando como um retrato do mesmo.



**Imagem 02** – Capa do folheto *A luta do Diabo com Antonio Silvino*, publicado entre 1913 e 1914.

No entanto, essa imagem,<sup>85</sup> que retrata Antônio Silvino, era utilizada desde 1907 por Francisco das Chagas Baptista em diversos folhetos que possuíam o cangaceiro como tema, sendo reutilizada por Leandro Gomes de Barros pelo menos a partir de 1912. (Cf. HATA, 1999, p. 68.)

Certo é que a ilustração presente nas capas não tinha uma função meramente estética. Ela funcionava como elemento pré-textual, de identificação da temática, na

<sup>85</sup> Por não ser nosso objetivo, não fizemos uma análise dos elementos presentes na imagem. Para informação, apresentamos os elementos textuais encontrados na capa: na parte esquerda, o título do folheto, *Luta do Diabo com Antonio Silvino*; na parte superior, o título de outra narrativa *Vingança d'um filho*; em baixo, por fim, a indicação do local de comercialização, com a frase “À venda, Rua do Alecrim, 34”.

### Capítulo III

---

#### Aproximando-se do público dos folhetos de Leandro Gomes de Barros

medida em que um percentual de 60% dos folhetos analisadas possuíam uma relação direta entre a capa e a narrativa principal presente no interior do livro. Com a imagem, os possíveis consumidores, ainda que sem condições de leitura, poderiam inferir o tema central da narrativa, de forma que, ao ver a ilustração do cangaceiro Antonio Silvino, compreenderiam que os versos presentes no interior dos folhetos tratariam, em alguma medida, das aventuras e desventuras desse famoso personagem da região.

Em três casos – *Festas do Juazeiro no Vencimento da Guerra*, publicado entre 1913 e 1914, *História de João da Cruz*, de 1917, e *Os sofrimentos de Alzira*, publicado em 1919 –, a imagem na capa não apenas tinha relação, mas ilustrava uma parte central da narrativa. Não ao acaso, essas três narrativas apareciam em um folheto individual, o que aponta para casos específicos de trabalho mais refinado, em que havia uma produção de imagem específica para a obra.

Nesses casos específicos, em que a ilustração corresponde a uma cena da narrativa, a imagem possui uma função pré e pós-textual. Primeiramente, ao ver a gravura na capa, constrói-se, mesclando a enciclopédia do leitor e o objeto em sua frente, uma indicação do caminho narrativo. Em um segundo momento, após o contato do leitor/ouvinte com a história, a imagem ilustrativa do clímax estabelece uma solidificação da ideia proposta, possibilitando que o leitor/ouvinte enxergue nela a síntese conclusiva da mensagem veiculada.

De qualquer modo, não temos capacidade de afirmar a participação e interferência do poeta Leandro Gomes de Barros na produção das suas capas. Luli Hata levanta a hipótese de que, nesse ponto do processo editorial, “[...] a participação do tipógrafo tenha sido fundamental, porque profissionalmente ele teria a noção de como tornar um trabalho gráfico visualmente agradável”, (HATA, 1999, p. 58-59.) hipótese da qual nos aproximamos na medida em que acreditamos que a edição do folheto era realizado conjuntamente pelo poeta e pelo profissional da tipografia. Sendo assim, uniam os conhecimentos individuais para a confecção de um trabalho final, que não desprezasse a beleza estética, mas que, ao mesmo tempo, possibilitasse um baixo custo na produção.

#### 3.1.3 As práticas de leitura

Inicialmente, neste capítulo, levantamos a hipótese de que a oralidade utilizada pelos poetas para vender seus folhetos manifestava uma estratégia de mercado.

### Capítulo III

---

#### Aproximando-se do público dos folhetos de Leandro Gomes de Barros

Utilizando-se da cultura existente na região, as apresentações públicas de cantadores impulsionavam e apresentam o folheto que, ao ser adquirido, tornava possível ao público relembrar essas cantorias em outros diferentes momentos.

Seguramente, a oralidade não estava presente apenas nesse aspecto específico e particular, de caráter comercial. Ela aparece, no Cordel, como elemento constituinte do estilo literário proposto. É neste caminho que Marcia Abreu, no artigo *Pobres Leitores*, afirma:

Cumpramos ressaltar que os folhetos não podem ser inseridos completamente seja na tradição escrita, seja na oral; o que há é a convivência, às vezes conflituosa, entre os dois primeiros. Os poetas populares nordestinos escrevem como se estivessem contando uma história em voz alta. O público, mesmo quando a lê, prefigura um narrador, cuja voz se pode ouvir. Desta forma as exigências pertinentes às composições orais permanecem mesmo quando se trata de um texto escrito. Portanto, pode-se entender a literatura de folhetos nordestina como mediadora entre o oral e o escrito. (ABREU, 2017.)

A percepção recebida, quando se tem contato com o Cordel, é a de que a leitura dos folhetos não se assemelha com a leitura de outros gêneros literários. O Cordel, utilizando-se de suas especificidades, te convida a usar as palavras escritas com ritmo e som, por meio da métrica e da rima. Desse modo, percebemos que ele não pode ser enquadrado em uma literatura oral, na medida em que a palavra escrita encontra-se presente; tampouco podemos colocá-lo como estritamente pertencente ao mundo da escrita, desprezando os indícios textuais de oralidade. Sem enquadrar-se, rigidamente, em nenhum dos polos, os folhetos impõem-se como mediadores entre o oral e o escrito, para que um encontre no outro a completude desejada na especificidade do Cordel enquanto Literatura.

Essa ligação entre a literatura oral e escrita apresenta-se como uma característica da formação de um público para a literatura no Brasil. Antonio Cândido, falando sobre os círculos culturais eruditos, no Império do Brasil, afirma que

A ação dos pregadores, dos conferencistas de academia, dos recitadores de toda hora correspondia a uma sociedade de iletrados, analfabetos ou pouco afeitos à leitura. Deste modo, formou-se, dispensando o intermédio da página impressa, um público de auditores, muito maior do que se dependesse dela [...]. A grande maioria dos nossos escritores, em prosa e verso, fala de pena em punho e prefigura um leitor que ouve o som da sua voz brotar a cada passo por entre as linhas. (CÂNDIDO, 2000, p. 74.)

### Capítulo III

---

#### Aproximando-se do público dos folhetos de Leandro Gomes de Barros

Os altos índices de analfabetismo formavam, no Brasil, um público literário de não leitores, mesmo nas camadas mais ricas da sociedade. O público literário era, desse modo, composto por leitores e leitores-ouvintes. Ana Maria de Oliveira Galvão, analisando os leitores de cordel entre 1930 e 1950, aponta que “[...] as reuniões para a leitura coletiva de objetos impressos eram também comum, na época, entre as camadas médias e as elites da população”, (GALVÃO, 2000, p. 423.) que reuniam-se para saraus e serões literários.

Antes dos anos 1930, essa prática já era comum. Galvão aponta, a partir de depoimento de Gilberto Freyre, a existência de reuniões da elite intelectual pernambucana para a recitação coletiva de poemas, no início do século passado. (Cf. GALVÃO, 2000, p. 424.) Pode-se dizer que na sociedade brasileira, na virada do século XIX para o XX, muito mais se ouvia do que se lia, o que nos leva a pensar que não muito diferente ocorria em outros segmentos sociais, como nas camadas populares.

Analisando os dados produzidos pelo governo brasileiro nos recenseamentos de 1890 e 1920,<sup>86</sup> período que circunscreve a produção de Leandro Gomes de Barros, teremos uma noção do nível em que o problema do analfabetismo no país se encontrava. Em 1890, a população de Pernambuco chegava à marca de 1.030.224 habitantes. Trinta anos depois, o recenseamento aponta um crescimento populacional que supera o dobro, chegando a 2.154.835. Esse crescimento foi verificado também quando olhamos apenas a capital, Recife: em 1890 possuía 111.556, passando para 238.843 em 1920.

O acesso à compreensão dos códigos linguísticos, ou seja, a alfabetização básica, não teve, no entanto, o mesmo ritmo de crescimento, quando pensamos em esfera estadual. No estado do Pernambuco, em 1890, 146.285 pessoas foram registradas no censo como alfabetizadas, um percentual de pouco mais de 14% da população. Em 1920, houve um acréscimo de 3% no índice de alfabetização geral da população do estado, contando 384.533 habitantes nessa situação.

Quando diminuimos a escala de análise e olhamos especificamente para a capital do estado, a situação em Recife demonstra outra característica, apontando índices bem

---

<sup>86</sup> Ressaltamos aqui que o Recenseamento de 1920 afirma a imprecisão dos dados coletados no seu anterior, de 1900, na medida que o mesmo teria deixado de realizar o censo em inúmeras cidades, dificultando o grau de veracidade estatística. De qualquer modo, utilizamos como base as informações contidas no Recenseamento de 1920 para pensarmos a questão da alfabetização no estado do Pernambuco e em sua capital, Recife.

### Capítulo III

---

#### Aproximando-se do público dos folhetos de Leandro Gomes de Barros

mais elevados de alfabetização. Em 1890, pouco mais de 37% da população era considerada alfabetizada, subindo, em 1920, para 51%. Assim, pela primeira vez, segundo o recenseamento produzido em 1920, há menos analfabetos do que sujeitos com acesso à leitura e escrita na capital pernambucana.<sup>87</sup>

Possivelmente, os níveis de leitura não eram tão significativos mesmo entre aqueles que eram considerados alfabetizados, visto que a coleta de informações no recenseamento baseia-se em um método objetivo e quantitativo, sem qualificar os dados obtidos. De qualquer modo, o que percebemos, a partir dos números indicados, é que os altos índices de analfabetismo contribuíam para a construção de uma sociedade pautada na oralidade.

Assim, a oralidade ganha corpo e força, tornando a leitura coletiva um elemento essencial, tanto em círculos letrados e seus recitais de poesias, quanto em outros segmentos sociais, como nas manifestações de cantadores e do próprio Cordel. Segundo Maria do Rosário da Silva,

Ao redor de um leitor – comumente alguém com habilidade para alterar a entonação e o ritmo da voz de acordo com as peripécias da trama – ajuntam-se mulheres, homens e crianças encantados com uma infinidade de narrativas repletas de amores possíveis e impossíveis, lutas medonhas, heróis e anti-heróis, bandidos, animais e seres fantásticos. (SILVA, 2008. p. 12.)

Leitura realizada em grupo, onde um leitor, em voz alta, apresenta o texto para ouvintes atentos à narrativa. Essa prática parece ter se desenvolvido e sido gestada ainda no período colonial da história brasileira. Nesse período, nas regiões rurais, os colonos de origem portuguesa formavam “grupos para ouvir o canto narrado ou a leitura de romances trazidos pelos colonizadores”, do mesmo modo que os sujeitos escravizados, de origem africana, mantinham o “hábito de contar suas histórias, cantando ou narrando”. (QUEIROZ, 2006, p. 12.)

Dessa oralidade pulsante, presente na colônia portuguesa na América, parece-nos ter se desenvolvido, gradativamente, a cultura de leitura em grupo. Trata-se de uma prática que não ficou restrita às regiões rurais, adentrando aos centros urbanos, como

---

<sup>87</sup> A cidade de Recife se impunha, regionalmente, como centro econômico e cultural, possibilitando mais oportunidades de acesso às letras, sendo um indício das motivações do poeta viver na capital, onde ampliaria o seu público consumidor.

### Capítulo III

---

#### Aproximando-se do público dos folhetos de Leandro Gomes de Barros

Recife, que vivia um processo de crescimento populacional nas duas primeiras décadas do século XX, impulsionado fortemente pelo êxodo rural.

O Cordel, espaço de mediação entre o oral e o escrito, materializa essa característica coletiva da leitura no Brasil de então. Segundo Galvão,<sup>88</sup> na década de 1930 os folhetos eram lidos, coletivamente, nas casas de parentes ou vizinhos e nas calçadas das ruas da cidade, geralmente a noite ou nos finais de semana, de forma que “[...] o tempo da leitura coletiva dos folhetos parecia ser, em grande medida, o tempo dedicado ao lazer”. (GALVÃO, 2000, p. 419.)

O espaço temporal abarcado por nossa pesquisa, duas primeiras décadas do século XX, não nos permite fazer uso da metodologia da história oral, tal qual Galvão utilizou, como fonte para compreendermos essas questões. No entanto, as próprias narrativas produzidas pelo poeta carregam consigo “índices de oralidade”, usando conceito utilizado por Paul Zumthor. Para o autor, esses índices de oralidade seriam “[...] tudo o que, no interior de um texto, informa-nos sobre intervenção da voz humana em sua publicação”, (ZUMTHOR, 1993, p. 35.) ou seja, elementos presentes no texto escrito que apontam a relação existente com a oralidade e a necessidade de que uma complemente a outra para alcançar os resultados desejados. Esses índices de oralidade podem ser entendidos como vestígios dessas práticas de leitura, a partir de marcas textuais.

O primeiro elemento textual perceptível, entre os folhetos analisados da obra de Leandro Gomes de Barros, é a proposta de diálogo daquele que escreve com aquele que lê, como que em uma conversa ocorrida presencialmente. Em 5 narrativas<sup>89</sup> percebemos a utilização desse expediente, como em *O azar na casa do funileiro*, publicado entre 1917 e 1918, onde o poeta escreve, na quarta estrofe:

O leitor sabe que feira  
Tem um inigma que atrai  
Porque no lugar que ha feira,  
Todo mundo em geral vai

---

<sup>88</sup> A pesquisa de Ana Maria de Oliveira Galvão busca apreender, entre outras coisas, os leitores-ouvintes de Cordel entre os anos de 1930 e 1950, a partir de entrevistas com pessoas que, na infância, vivenciaram este contato com o Cordel.

<sup>89</sup> Além de encontrar, por duas vezes, um diálogo direto promovido pelo autor com o leitor em *O azar na casa do funileiro*, encontramos também em *Os sofrimentos de Alzira* – na última estrofe, “[...] leitores, eis um exemplo esse que aqui escrevi” –, em *Genios das Mulheres* – na primeira estrofe, “leitor, eu fui estudar a conducta feminina” –, em *O homem que virou urubu* – na primeira estrofe, “eis o album meu leitor, de uma historia recente” – e em *Mulher em tempo de crise* – na primeira estrofe, “leitor leia este livrinho se por acaso quizer”.



### Capítulo III

---

#### Aproximando-se do público dos folhetos de Leandro Gomes de Barros

D'ella e festa de natal  
Até o diabo sai. (Destaque nosso)

Fazer uso desses recursos parece-nos uma estratégia para tornar coletivo o objeto de leitura, na medida em que, a partir dela, torna-se manifesto um diálogo, o qual é travado tanto entre aquele que escreve e aquele que lê, quanto entre o sujeito que lê e aquele que escuta. Característico do gênero, as narrativas que se desenvolvem nos folhetos apresentam a figura do narrador como um contador de histórias, aproximando, desse modo, a escrita do Cordel à prática pertencente à literatura oral, na qual há um diálogo estreito entre comunicador e comunicando.

Outra prática pertencente às narrativas orais claramente perceptível entre os folhetos do poeta é o uso do discurso direto, ou seja, a prática de reproduzir diálogos integrais na narrativa. Esse aspecto é apontado por Ana Maria de Oliveira Galvão (2000, p. 224.) e podemos observa-lo nas duas primeiras estrofes de *O azar e a feiticeira*, possivelmente, publicado em 1906:

Andava o azar no mundo  
Sem ter aonde pousar  
Foi em casa de uma velha  
Pedi para se arrancar  
Disse-lhe a velha: pois não!  
Vossa mercê pode entrar.

Meu filho não está em casa  
Meu marido ja morreu  
Porem minha casa o cabe  
Com tudo quanto for seu  
Meu filho não está em casa  
Em logar d'elle estou eu.

De maneira clara e evidente, a conversa entre os personagens é reproduzida de maneira integral. Em mais de 93% dos folhetos analisados o poeta faz uso do discurso direto, seja em grande quantidade ou em pequenos momentos – o que não significa dizer que ele não utilizasse o discurso indireto. Essa expressiva quantia aponta para a hipótese de que o autor buscava imprimir em seus poemas marcas normalmente utilizadas nas narrativas cotidianas, aproximando, uma vez mais, das práticas da literatura oral.

Os estilos das narrativas, com personagens e enredos interligados pela noção de causa e efeito, também se apresentam enquanto indicativos da oralidade existente nas práticas de leitura dos folhetos. Em Leandro Gomes de Barros, em todos os folhetos que

### Capítulo III

---

#### Aproximando-se do público dos folhetos de Leandro Gomes de Barros

possuem alguma forma de personagem, essa característica da causalidade encontra-se presente. Podemos verificá-la, a nível de demonstração, no folheto *Historia de João da Cruz*, romance extenso, publicado em 1917:

Perguntou-lhe um dia o pae:  
Porque não gosta de Deus?  
Pois não vês todos os dias  
Os grandes prodígios seus?  
Tomas conselhos dos outros,  
Porque não tomas os meus?

Então disse João da Cruz:  
Sou obrigado a dizer,  
Se já menti não me lembro,  
Não posso me contrafazer,  
Só posso dizer que há Deus  
Se visivelmente eu o vêr.

[...]

Elle tinha vinte anos  
E nunca tinha sonhado;  
Dormia tranquilamente  
Nunca acordou assustado  
Isso que chamam remorso  
Inda não o tinha tocado.

Depois dessa conferencia  
Elle dormindo sonhou  
Que passeava num campo  
Onde o destino o levou,  
Foi esta a primeira vez  
Que o remorso o perturbou.

[...]

Ahi despertou do sonho  
Por lhe baterem na porta,  
Era o empregado d'elle  
Que trabalhava na horta  
Dizendo: patrão acorde,  
Sua mãe acha-se morta.

Nessa narrativa, o personagem João da Cruz é apresentado, inicialmente, como incrédulo. Posteriormente, uma série de fatos passam a ocorrer com ele, inclusive a morte de sua mãe, até que ele se arrependa dos seus atos e passe a acreditar na existência de Deus, tornando-se um eremita como forma de remir-se dos pecados cometidos. Vários outros acontecimentos estão presentes nas 48 páginas do folheto, de maneira que o trecho citado serve apenas como forma de exemplificar o exposto.

O que nos interessa aqui, no entanto, é o fato de que a narrativa se desenvolve com algumas características bem definidas: constrói-se uma temporalidade linear, na qual, do início ao fim, cada ação desembocará em uma reação futura, ou seja, o efeito produzido em um acontecimento é resultado de uma causa primeira. Essa estratégia apresenta-se como elemento essencial para fazer do gênero narrativo um estilo eficaz “[...] como organizador da experiência coletiva”, (ABREU, 1993, p. 214.) na medida em que, a partir da causalidade dos fatos, facilita-se uma construção mental, garantindo uma inteligibilidade acessível para os ouvintes.

Por outro lado, a construção causal da narrativa apresenta-se também como um elemento “[...] facilitador da memorização [...], que auxilia o resgate do já memorizado através do processo de associação”. (ABREU, 1993, p. 214.) Memorizar as narrativas dos folhetos era uma prática comum entre cantadores, como Cego Sinfrônio, apresentado por Leonardo Mota. A mulher do cego cantador lia, “[...] pacientemente, manuscritos e folhetos até que ele o consiga recitar”. (MOTA, 1976, p. 08.)

Acreditamos que se essa prática era realizada por cantadores profissionais e, possivelmente, era um elemento presente também entre aqueles que fossem responsáveis por leituras coletivas de caráter particular. De qualquer modo, a causalidade típica da literatura oral encontra-se fortemente presente nas narrativas dos folhetos, assim como a proposta de diálogo direto entre dois pontos comunicativos – autor/leitor e leitor/ouvinte. Esses três elementos, em conjunto, indicam a relação intrínseca entre a oralidade e a escrita, bem como uma intencionalidade daquele que escreve na manutenção dessa condição.

### **3.2 O público do poeta Leandro Gomes de Barros**

Buscamos, desde o segundo capítulo desta dissertação, circunscrever o público com quem o poeta Leandro Gomes de Barros dialogava para construir sua obra. Demonstramos, a partir da noção de leitor-modelo, que o público leitor/ouvinte do poeta estava imerso em uma cultura compartilhada específica de um espaço físico e temporal, abarcando aspectos de um dialeto local, de elementos próprios de determinada região e de uma religiosidade com características específicas.

Em sequência, demonstraremos elementos das práticas ligadas ao Cordel, passando pela divulgação e distribuição, pelo processo editorial, até chegar nas formas de

## Capítulo III

---

### Aproximando-se do público dos folhetos de Leandro Gomes de Barros

leitura do período em estudo. Acreditamos que, com isso, podemos nos aproximar ainda mais do público leitor/ouvinte do poeta Leandro Gomes de Barros.

Nesse momento, demonstraremos, a partir de perguntas e respostas hipotéticas, um possível público do poeta. Para tanto, temos como pano de fundo os elementos antes expostos, assim como os indícios percebidos na análise de nossas fontes, essencialmente os folhetos de Cordel publicados por Leandro Gomes de Barros e os jornais que a ele se referiram no período de sua produção.

#### 3.2.1 O público: rural ou urbano?

Parte considerável das pesquisas relacionadas ao Cordel os colocam como uma expressão artística ligada às regiões interioranas e rurais. A tradição intelectual de análise desse material indica uma relação intrínseca entre o “popular” e o rural, a qual ocorre desde Silvio Romero, em seus *Estudos sobre a poesia popular no Brasil*, publicado originalmente em 1888, onde afirma que o local privilegiado para enxergar o popular são “[...] as populações rurais e incultas”. (ROMERO, 1977, p. 38. Destaque nosso.)

Apesar de ter sido realizado ainda no século XIX, o estudo de Romero ainda ecoa em produções científicas recentes, como em *Identidades e Representações do Nordeste na Literatura de Cordel*, de Raymundo José da Silva. Nele, o autor afirma que “[...] os autores expressavam em seus escritos os discursos e as ideologias da comunidade sertaneja, de modo que o Cordel passa a ser reconhecido como literatura criada, genuinamente representativa e consumida pelo povo do sertão”. (SILVA, 2008, p. 16-17.)

Seguindo a visão proposta, o Cordel seria uma literatura destinada a um público consumidor do sertão, eminentemente rural. Acreditamos, no entanto, que essa análise parte de um romantismo quanto à produção e circulação do Cordel, que busca enxergar uma “pureza” cultural no popular, advindo de regiões interioranas que não teriam sido “contaminadas” com estrangeirismos e que entende a cultura como algo estático e imutável.

Esse tipo de interpretação escorrega na proximidade existente entre as cantorias orais e os folhetos impressos. O próprio Romero, quando faz a análise da poesia popular brasileira, tem em mente, em grande medida, uma poesia oral existente com vigor no período. Essa proximidade, que leva à associação entre essas diferentes formas de

### Capítulo III

---

#### Aproximando-se do público dos folhetos de Leandro Gomes de Barros

expressão artística e cultural, é motivada, segundo Ayala, por três fatores: o do folheto ser recitado ou cantado pelos seus vendedores; por algumas narrativas serem parte de cantorias orais; e pela existência da peleja nos folhetos impressos, tal qual os desafios entre cantadores. (Cf. AYALA, 1988, p. 16.)

No entanto, as semelhanças não anulam as especificidades de cada manifestação artística, essencialmente o caráter efêmero da cantoria. Para o público, a apresentação mostra-se como única e singular, na medida em que as palavras proferidas, em determinado contexto e ambiente, não serão repetidas outras vez e só permanecerão na memória de quem as escutou, sendo, portanto, efêmeras e muito diferente das narrativas presentes nos folhetos de Cordel, que estarão disponíveis para repetidas leituras.

Segundo apontam pesquisadores do tema, entre Germana Guimarães Gomes, as cantorias surgiram na região da Vila do Teixeira, na Paraíba, ainda na primeira metade do século XIX, tendo como precursor Agostinho Nunes da Costa. Esse gênero desenvolveu-se em pequenas vilas e povoados, em “[...] espaços que estavam disseminados o cotidiano de grupos rurais de onde vinham a maioria dos nossos cantadores”, (GOMES, 2012, p. 83.) sendo, portanto, um elemento cultural desenvolvido em regiões interioranas.

Quando nos deparamos com os folhetos publicados por Leandro Gomes de Barros, torna-se perceptível a permanência de alguns aspectos da vida cotidiana rural – tais como a presença do boi e outros animais –, assim como uma forte ligação entre a natureza e a vida diária. No entanto, é igualmente perceptível o fortalecimento de questões características do mundo urbano, que coabitarão as possibilidades temáticas dessa modalidade literária.

A própria história de vida do poeta aponta para esse caminho. Nascido em uma fazenda, no interior da Paraíba, ainda moço viveu na Vila do Teixeira – importante local de concentração de cantadores –, mas foi migrando para centros urbanos até chegar em Recife, em 1907, onde sua atividade literária alcançou visibilidade ao ponto de viver exclusivamente dela. Sob esse prisma, é possível verificar na sua obra a mescla entre a criança rural e o adulto urbano, os quais conflitam-se na produção literária de Leandro Gomes de Barros.

Ao verificarmos os temas que envolvem as narrativas produzidas pelo poeta, percebemos a forte presença urbana. Tal característica se revela na existência de folhetos

### Capítulo III

---

#### Aproximando-se do público dos folhetos de Leandro Gomes de Barros

relacionados a pessoas públicas que teriam relevância para uma audiência de leitores/ouvintes, como em *A morte do Arcebispo de Olinda*, publicado em 1916, que faz uma narrativa “sobre o general Dantas Barreto”, militar e político Pernambucano que também é apresentado pelo *Diario de Pernambuco*, em 31 de maio de 1916.

Por mais que fossem personagens públicos de relevância, e que pudessem gerar atenção em leitores da zona rural e de pequenas vilas, o caráter de crônica jornalística que esses folhetos assumem parece indicar que sua produção era direcionada a um público que os consumiria de maneira rápida, relacionando a narrativa literária ao acontecimento referente. Sendo assim, levando-se em consideração as formas de distribuição – que apesar de alcançarem regiões distantes, não parecem ter uma agilidade suficientemente rápida –, indicam que eram vendidos na própria capital, Recife, por Leandro Gomes de Barros.

Apresenta-se também como mote poético para o poeta a tessitura de críticas aos governantes, como é apresentado pelo *Jornal do Recife*, em 26 de agosto de 1917, o folheto *O pão e a batata*. Nele, Leandro trata da “questão da carestia da vida”, assim como em *O fiscal e a Lagarta*, de 1917, no qual satiriza os altos impostos cobrados pelo governo e que dificultavam a vida das pessoas.

Do mesmo modo, as críticas às inovações urbanas, que desafiavam a tradição, são pano de fundo para as suas narrativas, como em *As saias calções*, de 1911. Nela, o poeta critica as novas vestimentas utilizadas, bem como as práticas sociais feitas por mulheres e homens que subvertiam os papéis de gênero socialmente impostos, apontando que “são cousas do fim do mundo”. A crítica, aqui, parece direcionada às mulheres da classe dominante que aderiam às novas modas inspiradas nos padrões europeus, de forma que, para o poeta, tais práticas eram realizadas por aqueles que se afastavam da fé cristã.<sup>90</sup>

Parece-nos claro que, na produção de Leandro Gomes de Barros, havia espaço para folhetos com narrativas circunscritas em uma cultura compartilhada em espaço regional mais amplo, tanto quanto para temas pautados em uma nostalgia do espaço físico

---

<sup>90</sup> Edivania Alexandre da Silva, em “O MUNDO ESTÁ AS AVESSAS”: relações, tensões e enfrentamentos religiosos nos folhetos de Leandro Gomes de Barros – Recife (1900-1920), dissertação defendida em 2007, faz uma discussão sobre as tensões e enfrentamentos latentes na poesia de Leandro, o qual defendia uma tradição moral-religiosa em oposição a valores e práticas em profusão na cidade. (Cf. SILVA, 2007, p. 123-144.)

### Capítulo III

---

#### Aproximando-se do público dos folhetos de Leandro Gomes de Barros

e cultural das zonas rurais. Todavia, são as questões urbanas, experienciadas pelo poeta na capital pernambucana, o mote temático principal de sua obra.

Recife, como apontamos anteriormente, possuía índices consideráveis de urbanização e alfabetização para o período em estudo, com 238.843 habitantes, dos quais cerca de 51% eram considerados alfabetizados. Esses leitores em potencial aumentavam as possibilidades de venda e, conseqüentemente, garantiriam sua sobrevivência enquanto poeta profissional. Desse modo, defendemos a hipótese de que o Cordel produzido por Leandro Gomes de Barros, essencialmente entre os anos de 1907 e 1918, quando residia em Recife, possuía forte ligação com os centros urbanos. Essa hipótese que pode ser verificada quando olhamos, para além de Recife, as cidades que possuíam agentes revendedores autorizados do poeta. Se pensarmos nas 9 localizações citadas anteriormente e olharmos para o Recenseamento feito em 1920, perceberemos que em 5 municípios havia uma população superior a 40 mil habitantes, sendo eles: Guarabyra, com 59095 habitantes e 9,3% alfabetizados; Caruarú, com 61636 habitantes e 15,7% alfabetizados; Pesqueira, com 45513 habitantes e 17,5% alfabetizados; Parahyba (Capital), com 52990 habitantes e 32,7% alfabetizados; e Manaus, com 75704 habitantes e 42,4% alfabetizados.

Faz-se necessário ressaltar que os números de habitantes e de pessoas que sabiam escrever e ler, apontados no Recenseamento de 1920, colocam os municípios citados como um território unificado de uma cidade principal, junto a vilas e povoados circunscritos em sua jurisdição. Dessa forma, principalmente quando falamos de municípios interioranos, não estamos abolindo as relações sociais marcadas por uma cultura rural existente nessas regiões. Tampouco, fazemos isso quando tratamos das capitais, na medida em que o crescimento populacional delas está ligado não apenas a um crescimento natural, mas também a questões sociais, como o êxodo rural, os retirantes do interior em busca de melhores condições de vida, os que fugiam da seca, entre outros aspectos. (Cf. ARRAIS, 1998, p. 42-43.)

Serão essas localidades que garantirão maiores possibilidades de venda, por terem espaços públicos com grande circulação de pessoas. Sendo assim, serão locais privilegiados o Mercado, as feiras, os bares nas redondezas da estação de trem, assim como a própria estação na cidade e o percurso dos mesmos, como meio para a apresentação oral das narrativas na busca por conquistar compradores.

### Capítulo III

---

#### Aproximando-se do público dos folhetos de Leandro Gomes de Barros

A apresentação oral, como demonstramos, era essencial. Esperar que o público fosse ao seu encontro não era o caminho. O poeta precisava ser ouvido. Portanto, cabia a ele ir em direção aos locais de grande circulação e, nesse caminho, a estratégia para captar a atenção das pessoas, com variadas preocupações e objetivos, era conseguir compreender o público com quem iria dialogar, prevendo o leitor-modelo para as suas narrativas. Dessa estratégia inicial, certamente, decorre a existência de temáticas pautadas eminentemente urbanas, assim como o uso de personagens públicos e locais físicos, como as linhas de ferro da empresa Great Western e a Fábrica Camaragibe – como fora apontado no Capítulo 2 –, apontando a característica pontual de seus leitores/ouvintes e a prevalência do caráter urbano do público do poeta.

Não podemos nos esquecer ainda que nem só de locais públicos vivia a venda de folhetos. A Livraria Nogueira, citada no conto *O Relapso (Contos incontáveis, fulminantes e um pouco relapsos)*, de Xico Laranja, possivelmente constituía um local de comercialização de folhetos do poeta Leandro Gomes de Barros em Recife, assim como a Livraria Popular Editora, dos irmãos Pedro e Francisco das Chagas Baptista, os vendiam na Paraíba. A existência de livrarias em centros urbanos, com seu cardápio eclético de produtos, parece indicar a confirmação de nossa hipótese.

Outro elemento que corrobora nossas afirmações é a permanência, por toda a obra de Leandro Gomes de Barros, da sua casa como local de venda de folhetos, o que parece indicar que, na capital, a venda era significativa e justificava pontuar um local fixo onde, mesmo sem encontrar o poeta, seria possível adquirir as narrativas. Mas se a venda de folhetos nas residências do poeta percorreu toda a sua produção, a venda via correios, como fora apresentado anteriormente, parece não ter sido frutífera, ao pensarmos a quantidade de publicações em que indica essa prática e o espaço de tempo em que ela encontra circulada. Essa comparação permite-nos levantar a hipótese de que a prevalência do público urbano tornava a comercialização à distância um caminho não muito eficaz para a venda rápida, ou seja, que possibilitasse que o poeta continuasse produzindo, bem como garantir o sustento da família. Oportunidade que a cidade certamente lhe apresentava.

Acrescemos, por fim, como indicativo desse caráter urbano do público de Leandro Gomes de Barros, a utilização pelo poeta de espaços de publicidade em jornais da capital. Essa estratégia de uso de propaganda foi encontrada em 9 oportunidades, o



### Capítulo III

---

#### Aproximando-se do público dos folhetos de Leandro Gomes de Barros

que possivelmente indica um certo conhecimento, por parte dos leitores desses periódicos, do trabalho realizado pelo poeta, como aponta a publicação do *Jornal do Recife*, em 21 de Janeiro de 1917: “O conhecido repentista Leandro Gomes de Barros acaba de nos oferecer um exemplar de sua última produção, sob o título de ‘A hecatombe de Garanhuns’. Agredecemos”.

A referida publicação não informa de quem o poeta era “conhecido”, o que nos parece indicar que o editorial se referia ao público do *Jornal do Recife*. De qualquer modo, ao fazer uso de jornais da capital como espaço de publicidade, duas hipóteses nos parecem possíveis: ou o poeta já era conhecido desse público ou estava buscando tal visibilidade. Se levarmos em consideração o espaço de tempo em que essas propagandas circularam – entre 1912 e 1918 –, parece-nos claro a possibilidade da primeira opção, o que indica, uma vez mais, a confirmação da hipótese de que a poesia de Leandro Gomes de Barros tinha uma maior circulação em centros urbanos.

Sob esse ponto de vista, os indícios encontrados, e aqui apresentados, nos permitem reforçar a hipótese de que os centros urbanos concentravam parte significativa do público leitor e consumidor dos folhetos de Leandro Gomes de Barros. No mesmo caminho, os locais de venda de folhetos – seja presencialmente nos espaços públicos, na própria casa ou em livrarias –, assim como a prevalência de temas levantados a partir de problemas urbanos e o uso de jornais da capital como forma de propaganda dos folhetos parecem apontar para essa prevalência do público urbano, sem negar, no entanto, a circulação em regiões interioranas e rurais.

#### 3.2.2 O público: analfabetos?

Outro ponto presente, em parte significativa das pesquisas que tomam o Cordel como objeto, é a relação entre essa modalidade literária e um público analfabeto ou “semialfabetizado” (por vezes também o poeta), sendo esse mais um elemento que nos chamava atenção e muito nos intrigava. Referindo-se aos poetas, Geovanni Gomes Cabral afirma que estes “[...] são geralmente semianalfabetos, podendo ler e escrever. Alguns não tiveram instrução formal, outros aprenderam a ler com parentes, amigos e desconhecidos”. (CABRAL, 2008, p. 49.) Por sua vez, Francisco Sebastião de Paula, apresentando similitudes entre o “cordel” francês e o brasileiro, afirma que “[...] outro aspecto comum [...] se dava na forma das leituras, que eram realizadas sempre em voz alta, para uma plateia em geral de analfabetos”, (PAULA, 2014, p. 108.)

### Capítulo III

---

#### Aproximando-se do público dos folhetos de Leandro Gomes de Barros

Encontramos, uma vez mais, esse discurso ainda no final do século XIX, na obra *Estudos sobre a poesia popular no Brasil*, de Silvio Romero, citação apresentada no subitem anterior, onde afirma que o local privilegiado para enxergar o popular são “[...] as populações rurais e *incultas*”. (ROMERO, 1977, p. 38. Destaque nosso.) Seguindo uma definição encontrada no dicionário, *inculto* refere-se a uma pessoa “[...] sem cultura ou instrução”. (FERREIRA, 2001, p. 383.)

Novamente, é possível perceber uma ligação entre essas afirmações e o descuido relativo às fronteiras existentes entre os cantadores repentistas, predominantemente partícipes da oralidade, e os poetas de Cordel, mediadores entre o oral e o escrito. As habilidades requeridas em cada uma dessas modalidades não são exatamente as mesmas, cabendo ressaltar, repetidamente, que a análise romeriana pauta-se na literatura oral e que muitas de suas interpretações foram atualizadas para o Cordel, todavia sem que houvesse um aprofundamento reflexivo.

Alguns elementos do processo editorial apresentados na primeira parte deste capítulo – tais como a prevalência da publicação de folhetos curtos, com mais de uma narrativa e escritos em sextilhas, junto a uma estrutura pautada na construção causal dos acontecimentos e no uso do discurso direto – garantem uma maior facilidade para a memorização das mesmas. Essas facilidades existentes nas produções de Leandro Gomes de Barros são entendidas, por muitos pesquisadores, como elementos indicativos de um público analfabeto ou semialfabetizado. Evidentemente, essa possibilidade não pode ser descartada, mas outras hipóteses também devem ser levantadas, como a forte presença de uma cultura oral na sociedade brasileira no início do século XX e o vínculo que o Cordel, conscientemente, estabelece com ela.

A cultura da oralidade, em alguma medida presente em todos os segmentos da sociedade do período e intrínseca ao Cordel, indica que a memorização de poemas e narrativas não era uma exclusividade das pessoas com baixos níveis de alfabetização, mas uma possibilidade inerente a essa sociedade marcada pela voz. Esse aparato discursivo, que circunscreve como público do Cordel pessoas analfabetas ou semialfabetizadas, já presente em Silvio Romero e contínuo em pesquisas contemporâneas, aparece também em jornais da época. O *Diário de Pernambuco*, em 12 de dezembro de 1914, anuncia que Leandro Gomes de Barros, o “[...] inspirado vate popular que faz as delicias da gente rude e ingenua”, acabara de publicar um novo folheto. As palavras dessa edição parecem

### Capítulo III

---

#### Aproximando-se do público dos folhetos de Leandro Gomes de Barros

indicar o público do poeta como pessoas que, distantes da poesia canônica, se deliciavam com as rimas do Cordel.

Ainda mais pontual, o *Jornal Pequeno*, em 7 de março de 1918, no obituário dedicado ao poeta, afirma que “[...] no meio de gente *inculta*, os versos de Leandro eram lidos com geral apreciação e os seus livrinhos guardados com religioso carinho”. No entanto, nessa mesma publicação apareceram indícios que concederam fôlego à inquietação quanto à escolaridade do público leitor/ouvinte de Leandro Gomes de Barros, quando afirma que “[...] nos meios mais cultos, Leandro Gomes si não conseguiu prender pela arte ou pela forma das suas quadras, era entretanto elogiado pela facilidade e espontaneidade de rima”.

Esses fragmentos de jornais da época apontam para indícios de como o Cordel era visto e entendido nos círculos letrados do início do século XX: uma poesia que não era arte, mas que era valorizada enquanto manifestação artística de caráter nacional. É o que podemos perceber a partir do jornal *A província*, em outro obituário, publicado em 7 de março de 1918. Neste, encontramos uma nota sobre seus versos, nos quais, “[...] embora não fossem confeccionados com a metrica e estylo exigidos pela arte, encontra-se a verdadeira poesia”.

Tomamos o cuidado de compreender o contexto em que a fonte se insere. Por se tratarem de obituários, não é de se estranhar o fato de serem extremamente elogiosos. Conquanto essa ressalva, a própria existência de obituários ao poeta, em três dos quatro periódicos consultados, aponta para uma certa relevância social obtida por Leandro Gomes de Barros, ao menos na parte final de sua vida. Além das percepções existentes entre as camadas letradas quanto à poesia de Cordel, tornou-se possível perceber, a partir dos excertos apresentados, que não eram apenas os “incultos”, “rudes” e “ingênuos” que liam esses folhetos, na medida em que o poeta era também elogiado “nos meios mais cultos” da sociedade recifense.

Desse modo, os indícios nos permitem pensar que os sujeitos pertencentes ao “meio mais culto” encaravam o Cordel como uma literatura “menor”, visto que não seguia os cânones literários em forma e estilo. Mesmo assim, os folhetos apresentavam-se como um componente de leitura, possivelmente para momentos de lazer e descontração.

Parece-nos, ainda, que o poeta tinha a preocupação de, em alguns momentos, inserir a poesia “com a metrica e estylo exigidos pela arte”, como desejava o Jornal *A*

### Capítulo III

---

#### Aproximando-se do público dos folhetos de Leandro Gomes de Barros

*Província*. Como fora apresentado anteriormente, encontramos um soneto entre os folhetos de Leandro Gomes de Barros por nós analisados. Apesar da pequena quantidade encontrada, sabemos que essa não era uma prática isolada, ocorrendo como uma constante na obra do poeta, ainda que em pequena porcentagem numérica. Segundo Marcia Abreu,

[...] poemas como este não são uma inovação introduzida pela publicação de folhetos. No interior das cantorias, também havia espaço para a apresentação de poemas compostos fora do padrão usual, como complemento dos desafios. Nota-se, nestas composições, um desejo de erudição não encontrado nas demais. (ABREU, 1993, p. 169-170.)

A busca por apresentar uma erudição em suas composições, seja nas cantorias ou no Cordel, revela um processo de circularidade, onde ocorre influência cultural entre diferentes segmentos produtores de cultura em uma sociedade, sem entender, no entanto, como uma imposição da cultura hegemônica sobre a cultura das classes subalternas. (Cf. GINZBURG, 2006, p. 15.) Mesmo tendo sido, entre os folhetos analisados, encontrada apenas uma aparição de gênero diferente (daquele que ficou instituído como o padrão tradicional do Cordel), podemos entendê-la como um indício de penetração dos folhetos de Leandro Gomes de Barros entre os círculos letrados da sociedade recifense no início do século XX.

Sendo assim, se os obituários, por sua característica textual elogiosa, possam carregar suspeitas para sustentar a hipótese levantada, o conto *O Relapso (Contos incontáveis, fulminantes e um pouco relapsos)*, de Xico Laranja – publicado em 23 de Maio de 1914 no Jornal do Recife, outrora citado neste capítulo –, deixa escapar indícios que caminham para a mesma rota interpretativa. Nessa narrativa, escrita em primeira pessoa, o autor estaria saindo da livraria Nogueira, após ter comprado uma cara obra de Direito, quando encontrou o personagem Pinga Fogo (o relapso), que estava em busca de um livro. A curiosidade que lhe tomou levou-o a pensar que a publicação a qual Pinga Fogo, um sujeito “que nunca pegou em livro”, estaria procurando só poderia ser *A Donzela Teodora* ou *Obras completas de Leandro Gomes*, quando ao final descobre que ele estava à procura apenas de uma Gramática.

A partir dessa breve síntese, duas interpretações se apresentam. A primeira delas, mais superficial, aponta mais uma vez a relação entre os folhetos produzidos por Leandro Gomes de Barros e um público inculto, “que nunca pegou em um livro”. A segunda, no entanto, nos possibilita pensar que na “melhor livraria”, como apontado na narrativa, em

### Capítulo III

---

#### Aproximando-se do público dos folhetos de Leandro Gomes de Barros

meio a livros que custavam “uma fortuna”, seria possível encontrar também os folhetos do poeta.

Um exercício imaginativo, de construção de hipóteses, nos permite pensar que, possivelmente, as livrarias fossem um local de comercialização diferente, mais familiarizado com a camada social mais letrada que frequentava esses espaços. Local no qual as pessoas que ouviram as narrativas nas ruas, mercados e feiras poderiam se dirigir para comprar folhetos, para diversão, os quais dividiam as prateleiras com outras obras consideradas socialmente enquanto “úteis”.

A própria busca do poeta Leandro Gomes de Barros por, em seu processo editorial, promover uma aproximação dos folhetos com a editoração de livros de outros segmentos, deixando páginas em branco equivalentes a folhas de rosto, pode ser entendida como uma preocupação estética que visa atingir grupos sociais acostumados com a materialidade desses outros livros. Se, parece-nos, havia tal preocupação, ela só poderia ser justificada pela existência de leitores que confirmassem tal exigência.

Desse modo, apesar de haver circulação dos folhetos em regiões rurais e interioranas, o público do poeta era predominantemente urbano, ainda que nostálgico do sertão – pela grande quantidade de retirantes nas cidades de maior porte. Evidentemente, essas localidades mais populosas apresentavam maiores índices de habitantes com algum nível de leitura e escrita, indicativo que sustenta a hipótese de que parte do público do poeta era composto por sujeitos com algum grau de escolarização e, não apenas, por analfabetos ou semialfabetizados.

Assim, a existência de práticas coletivas de leitura aponta não para a ausência de alfabetização no público que lia/ouvia e consumia os folhetos de Leandro Gomes de Barros, mas à prática de leitura existente no Brasil no início do século XX, independente do grupo social pertencente. Os indícios outrora apresentados nos levam a acreditar na hipótese de que o público com quem o poeta dialogava não era pertencente a um único segmento da sociedade, congregando, de maneira diversa, sujeitos analfabetos, semialfabetizados e alfabetizados.

Tais apontamento que nos leva a outra questão: seriam apenas os pobres o público do poeta Leandro Gomes de Barros?

#### 3.2.3 O público: pobres?

### Capítulo III

#### Aproximando-se do público dos folhetos de Leandro Gomes de Barros

É quase um senso comum afirmar que os consumidores e leitores/ouvintes dos folhetos de cordel eram “[...] um público pobre e, muitas vezes, iletrado”. (ABREU, 1997.) No entanto, tal afirmação é feita sem precisar quando e onde. Esse pensamento é questionável, principalmente ao se levar em consideração as discussões feitas ao longo desse capítulo, as quais demonstram que uma fatia significativa desse público era formada por residentes urbanos, com uma multiplicidade de sujeitos leitores/ouvintes, não se restringindo apenas aos analfabetos ou semialfabetizados.

A questão que agora nos colocamos é: seriam apenas os pobres que liam Cordel? Tal como na hipótese anterior, mantemos a mesma perspectiva para falar da realidade financeira do seu público: ele não era formado apenas por pessoas pobres, no período de produção de Leandro Gomes de Barros, circulando em diferentes grupos da sociedade.

Frisamos na oração anterior a expressão “apenas”, na medida em que a fonte indica, a partir de determinados temas, que parte desses leitores/ouvintes eram das classes subalternas da sociedade. (Cf. ABREU, 1993, p. 252.) Esses indícios são verificados a partir da temática presente e recorrente da carestia e dificuldade vivenciada pelos pobres.

Para demonstrar o que apontamos, apresentamos as três primeiras estrofes da narrativa *O governo e a lagarta contra o fumo*, publicada em 1917:

Faz pena o clamôr do povo  
Nesses incostos da matta,  
Luctando com duas pestes  
Que não ha quem as rebata;  
A primeira é o Governo,  
A segundo é a lagarta.

A lagarta porque põe  
A lavoura toda em pó  
Essa corre do feijão  
Desde a raiz ao sipó  
Antes lagarta dez vezes  
Do que fiscal uma só

Outrora o póvo rezava  
Fazia o pelo signal  
Dizendo livre-nos Deus  
Do inimigo e do mal  
Hoje diz quando se benze  
Livre-nos Deus de um fiscal.

Na narrativa, o poeta apresenta duas pragas: a lagarta, que atrapalhava as lavouras, e o Governo, com seus altos impostos que atrapalhavam as pessoas. Conforme

### Capítulo III

---

#### Aproximando-se do público dos folhetos de Leandro Gomes de Barros

o desenrolar da história, percebe-se como posicionamento uma crítica severa ao governo, entendido como a pior praga da época, a qual consumia o suor do trabalhador. Segundo as palavras de Leandro, na 17ª estrofe, “[...] não val a pena hoje em dia/ brasileiro trabalhar/ matando os filhos com fome/ para o governo engordar”.

Em outras narrativas, tais como *A cura da quebradeira*, *A crise actual e o augmento do sello* e *Panellas que muito mexem*, as críticas se repetem. Em comum, o tema da dificuldade financeira, salientando a existência de críticas ao governo e aos impostos cobrados, que afligiam a população com baixa renda. Desse modo, o leitor-modelo pensado pelo poeta, muito provavelmente, eram os pobres e pequenos comerciantes – seja nas zonas rurais, nas cidades interioranas ou nos arredores da capital – que vivenciavam tais dificuldade.

No entanto, acreditamos que isso ainda seja pouco para sustentar que o público do poeta Leandro Gomes de Barros era composto exclusivamente por pessoas com baixa renda. Defendemos essa ideia visto que uma grande variedade de temáticas eram exploradas pelo poeta, bem como por saber dos diversificados locais de venda e dos preços dos folhetos

Conforme demonstrado, a cultura oral não era uma especificidade de um grupo único segmento social, especialmente no período que compreende a última década do século XIX e as duas primeiras do século XX, perpassando todas as classes e grupos sociais. Por mais que, segundo o jornal *A província*, em seu obituário publicado em 7 de março de 1918, a poesia de Leandro Gomes de Barros não possuísse “métrica e estylo exigidos pela arte”, parece-nos muito possível que o poeta também fosse lido entre sujeitos com melhores condições financeiras, uma vez que, na mesma data, o *Jornal Pequeno* deixa escapar que, entre os mais cultos, ele era “elogiado pela facilidade e expontaneidade de rima”.

Segundo nosso entendimento, esses sujeitos “mais cultos”, na visão do jornal, eram pessoas com maiores níveis de escolaridade, consumidores de um estilo de arte baseado nas referências internacionais e, conseqüentemente, com poder aquisitivo mais amplo. Dessa forma, é indicativo que esse grupo social tinha contato com a obra de Leandro Gomes de Barros, ainda que não possamos precisar o nível do contato, afirmando que eram leitores assíduos, parece-nos claro que os folhetos também circulavam nessa elite financeira.

### Capítulo III

---

#### Aproximando-se do público dos folhetos de Leandro Gomes de Barros

A hipótese ganha corpo e força quando pensamos os locais de venda de folhetos. As feiras, os mercados e estações de trem eram locais públicos com grande circulação de pessoas, sem que houvesse distinção de classe. A forma de venda, cantando ou recitando em voz alta, possibilitava que qualquer pessoa pudesse ouvir e, assim, tornar-se um consumidor em potencial.

Como outrora exposto, é verossímil que outro local de venda de folhetos tenha sido as livrarias, possibilidade levantada em *O Relapso (Contos incontáveis, fulminantes e um pouco relapsos)*, conto publicado no dia 23 de maio de 1914 no *Jornal do Recife*. Em meio a livros caros, destinados a uma elite econômica que consumia tais artigos culturais, poderiam estar presentes livretos de baixo custo. Dessa forma, os consumidores das livrarias poderiam ser também compradores dos folhetos, ouvindo as narrativas nas ruas e, posteriormente, efetivando a compra nesses espaços culturais a eles “reservados”.

O baixo preço dos folhetos é outro indício disponível. À primeira vista, ele indicaria o consumo por pessoas de baixa renda, pois não ser o seu valor proibitivo a essa classe. No entanto, relativizando essa informação, podemos pensar que os preços baixos, ao invés de delimitar um grupo específico, trabalha com a ideia de constituir um leque amplo de possíveis consumidores.

Na última página da narrativa *O governo e a lagarta contra o fumo*, a pouco citada, encontra-se uma lista de romances – folhetos grandes – do poeta, contendo o seguinte aviso:

ROMANCES COMPLETOS EM VERSOS A 1\$000 RS [...]. Além destes Romances, Leandro Gomes de Barros tem mais de 500 qualidades de Folhetos de versos a 200 rs. que vende em grosso com grande abatimento, na casa de sua residência á Rua do Motocolombó n. 28 em Afogados arrabalde do Recife.

As grandes narrativas de Leandro Gomes de Barros eram, portanto, vendidas por 1\$000 réis, enquanto que os folhetos menores eram comercializados por 200 réis. Acreditamos ser provável, como sugere Luli Hata (1999), que os romances possuíam uma saída menor, por conta do preço, sendo, possivelmente, itens específicos para colecionadores – pessoas com maior possibilidade de capital –, uma vez que se tratavam de histórias consagradas e reeditadas pelo poeta em um único fascículo.

Fazendo um exercício de comparação de preços, Luli Hata afirma que “[...] em 1909, dois meses de aluguel de uma casa era equivalente a 40\$000 rs (portanto 20\$000



### Capítulo III

---

#### Aproximando-se do público dos folhetos de Leandro Gomes de Barros

por mês)”. (HATA, 1999, p. 39.) Desse modo, com a venda de 20 romances no mês o poeta pagaria um aluguel desse valor.

Essa comparação nos permite pensar as motivações que levaram o poeta, na parte final de suas publicações, a reeditar os romances em um único fascículo. Inicialmente, eles eram publicados de forma fragmentada, em uma série de folhetos, o que imaginamos ser uma estratégia para garantir vendas futuras. Depois de anos, com essas narrativas já conhecidas e solidificadas como amostra da qualidade literária do poeta, condensá-las em um único folheto demonstra visão para uma nova fatia de mercado.

Se o preço alto inviabilizava – ou ao menos dificultava – a compra dos romances por pessoas com baixa renda, que possivelmente não poderiam dispendir tal quantia para a compra de folhetos, o que faria com que eles fossem publicados e divulgados? A resposta, seguramente, aponta para a existência da comercialização dessas publicações em grupos com maior capacidade financeira.

Provavelmente, desde o início, essas narrativas circulavam entre diferentes classes sociais. Ao final, Leandro Gomes de Barros percebeu a possibilidade de novos rendimentos, constituindo um item específico para colecionadores. A hipótese por nós alcançada aproxima-se da defendida por Ana Maria de Oliveira Galvão (2000), segundo a qual o público do Cordel, em suas primeiras décadas, era marcadamente heterogêneo.

Desse modo, demonstramos como a pluralidade temática e a existência simultânea de folhetos com preços diversificados, junto a uma cultura oral presente em diferentes segmentos sociais, bem como os locais de venda e divulgação, indicam um público financeiramente heterogêneo. A obra do poeta Leandro Gomes de Barros não tinha como público única e exclusivamente pessoas com baixa renda, mas antes perpassava as diferentes classes sociais em seu período de publicação.

Sendo assim, trata-se de um público predominantemente urbano, ainda que nostálgico da vida sertaneja, formado por leitores/ouvintes com diferentes níveis de escolaridade, circulando entre analfabetos e sujeitos com maior nível de acesso à educação, assim como entre diferentes classes sociais. Esse parece ter sido o universo múltiplo de leitores/ouvintes com quem Leandro Gomes de Barros dialogava para construir a sua obra.

# **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

O percurso percorrido até aqui evidencia o objetivo central deste trabalho: aproximar-se do público leitor/ouvinte de folhetos de Cordel do poeta Leandro Gomes de Barros, no período de sua produção, mais especificamente as duas primeiras décadas do século XX, compreendendo as características gerais do público com quem o poeta dialogava para construir e constituir sua obra literária. Nessa perspectiva, começamos essas palavras finais reconhecendo e confidenciando os medos vivenciados e experienciados no itinerário que levou aos resultados obtidos.

Primeiramente, há de se ressaltar o desafio de lidar com a literatura. Muitos trabalhos historiográficos têm se dedicado ao uso da mesma enquanto fonte histórica. Dentre eles, há um número relevante de pesquisas que tomam o Cordel, especificamente, enquanto documento histórico – parte considerável deles, acreditamos termos tido contato. Ainda assim, conseguir retirar, ao menos por alguns instantes, seu aspecto propriamente literário e ser capaz de, a partir disso, enxergar os não ditos do texto, foi uma preocupação constante.

Enriquecedor, na medida que propiciou a clara percepção – tão batida e tão verdadeira, desde Marc Bloch e a proposta de uma história-problema – de que os vestígios não falam por si. Afinal, as perguntas certas, em uma investigação, é que podem possibilitar respostas não aparentes, sendo essa a função do historiador. A fonte, o documento, não é o acontecimento; ela é a base para a construção do conhecimento histórico, ou, seguindo as palavras de Paul Veyne, “[...] a história é conhecimento através de documentos”. (VEYNE, 2008, p. 13.)

Outra preocupação, que por vezes fazia com que o norte desaparecesse da linha de visão, era se o arcabouço de fontes disponíveis para a pesquisa seria suficiente para desenvolver o problema proposto. Inicialmente, tínhamos apenas os folhetos do poeta Leandro Gomes de Barros. As demais documentações utilizadas foram encontradas no decorrer da pesquisa, com o contato com a Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional e, a partir dela, com jornais que deixaram rastros sobre nosso objeto de pesquisa. Esse simples acréscimo, unido à percepção antes exposta, fortaleceu-nos os ânimos e convenceu-nos de que era possível.

Para além das questões relacionadas à pesquisa, mas sem dela escapar, pessoalmente, o tempo era temível. Prazos existem, são feitos para serem cumpridos e “o tempo não para”. Por vezes, um tique-taque povoava os pensamentos, tirando o sono. Do

tempo não se escapa! O que fizemos foi aprender a lidar com ele, usufruí-lo seguindo as possibilidades, entendendo que alcançaríamos o que, a partir de nosso esforço, ele, o tempo, permitisse.

No meio disso tudo, entre os temores e descobertas, em um processo às vezes solitário de amadurecimento, a pesquisa se desenvolveu. O problema central, compreender as características gerais do público com quem o poeta Leandro Gomes de Barros dialogava para construir sua obra, não nos veio como um *insight*. A leitura de alguns textos, literários e acadêmicos, que se chocavam com inquietações pessoais, foi o moldando e o construindo. Assim sendo, o que há de específico, inovador, em nesta dissertação?

O trabalho de José Carlos Cariacás Romão dos Santos, *A polifonia do cordel de simbólica católica: contrapondo reducionismos interpretativos*, no campo das Ciências da Religião, promovia uma reflexão sobre “reducionismos interpretativos” na análise de folhetos religiosos. Por sua vez, Ana Maria de Oliveira Galvão, em sua Tese de Doutorado em Educação, intitulada *Ler/Ouvir folhetos de cordel em Pernambuco (1930-1950)*, foi em busca dos leitores/ouvintes de Cordel em um espaço temporal que lhe possibilitou o uso da história oral. Nosso trabalho, sob influência desses que foram citados, buscava leitores mortos.

Leandro Gomes de Barros, poeta considerado um dos mais importantes do Cordel brasileiro, morreu no ano de 1918. Mesmo assim, Tateando vestígios esparsos e resquícios não evidentes, fomos em busca de seu público, trilhando o caminho de uma história dos leitores de Cordel nas duas primeiras décadas do século XX. Nos limites do possível, não encontramos os sujeitos, mas caminhamos em direção a eles, encontrando as características gerais de um público, certamente heterogêneo.

Adentramos no mundo da pesquisa cercando-nos, em um primeiro momento, de muito do que já havia sido escrito sobre o tema. Posteriormente, lemos e analisamos, inúmeras vezes, a produção de Leandro Gomes de Barros. No meio do caminho, encontramos periódicos recifenses do período que citavam o poeta. Reunindo tudo isso, concentramo-nos em construir uma narrativa inteligível sobre o passado.

Inicialmente, partimos de uma questão de cunho revisionista, tomando obras e trabalhos que colocavam o poeta como um representante, um porta-voz do povo, enquanto fonte. Queríamos, com isso, indicar que tal afirmação é uma construção

discursiva, resposta a um contexto temporal, imersa em uma cultura intelectual. A partir disto, levantamos a necessidade de compreender as especificidades da obra de cada poeta, entendido como indivíduo que constrói suas narrativas a partir de um diálogo com um público específico.

Posteriormente, sentimos a necessidade de delimitar os caminhos da vida que levaram o homem a tornar-se o poeta Leandro Gomes de Barros, viver em Recife e transformar-se no primeiro poeta de Cordel a viver exclusivamente de sua obra. Reconhecer quem era e onde estava foi preeminente para uma aproximação com o público, o qual só existe em si quando partilha de uma cultura comum ao autor da obra.

Constatando a existência dessa cultura compartilhada e compreendendo que todos os partícipes no processo de comunicação estão imersos em uma “comunidade de espíritos”, começamos a aproximação ao público. Sendo assim, a partir das narrativas, percebeu-se que o público precisava reconhecer alguns elementos de identificação, como locais físicos, personagens públicos, a fauna e flora, compreender particularidades linguísticas, assim como referências externas, ao mesmo tempo que partilhasse de uma cultura marcada pela oralidade.

O domínio desses aspectos garantia a plenitude da comunicação e a construção de significados. Desse modo, esses conhecimentos prévios que se impõem ao público apontam para uma ressignificação por nós proposta: o Cordel não é uma literatura nordestina, uma expressão do modo de pensar regional, como comumente é afirmado, mesmo porque o Nordeste não existia como tal no período de produção do poeta. O Cordel, com efeito, é uma expressão literária baseada na “comunidade de espíritos” em que se inserem o autor e o público com que dialoga.

Outro escopo de cultura compartilhada, que aponta, de maneira ainda mais firme, para características específicas do público, situa-se no campo da religiosidade, fortemente presente na literatura produzida por Leandro Gomes de Barros. Dessa religiosidade, presente nos folhetos, emerge um conjunto de crenças de matriz cristã, de viés católico, como forte rejeição aos não católicos, como os protestantes, chamados de nova-seitas e fartamente citados de forma pejorativa nas narrativas.

Essa religiosidade de matriz católica, com forte rejeição aos não católicos, não poupava aqueles que desviavam de uma moral entendida como a correta, mesmo que esses desviantes fossem membros do clero. Desse modo, percebe-se que nela prevalece

um caráter moral em detrimento de elementos litúrgicos, pautado mais na tradição cultural – recheada de noções de honra e benevolência – do que em uma “pretensa” ortodoxia católica.

A presença significativa de elementos religiosos nas narrativas aponta para a importância desses princípios na “comunidade de espíritos”, na qual estavam inseridos autor e público. Sendo assim, podemos afirmar que o público do poeta possuía algumas características gerais, como, por exemplo, uma origem católica, mas com as devidas especificidades de um catolicismo não institucional, construído a partir das vivências cotidianas. Ao mesmo tempo, foi possível constatar que o mesmo estava situado, predominantemente, nos centros urbanos, ainda que parte significativa fosse formada por nostálgicos de um espaço e tempo que não mais viviam – resultado da grande quantidade de retirantes nas cidades de maior porte. Tal hipótese é verificada a partir dos locais de venda – espaços públicos com grande circulação, na própria casa do poeta e em livrarias –, do uso de jornais da capital pernambucana para divulgação da venda de folhetos e da prevalência de temas que tomam como mote problemas da urbe.

Esse público era formado por sujeitos com diferentes níveis de alfabetização. Em uma sociedade marcada pela oralidade, presente nas duas primeiras décadas do século XX, independente do grupo social a que pertenciam, os folhetos evidenciavam práticas de leitura coletiva, em momentos de lazer. Trata-se de uma cultura oral presente entre analfabetos, mas existente também nos círculos com maior índice de alfabetização formal. A comercialização em espaços sociais povoados por pessoas alfabetizadas, como as livrarias, e o uso de elementos editoriais de outras modalidades literárias – seja na publicação de sonetos ou na busca por tornar o folheto semelhante a um livro – indicam uma heterogeneidade do público. Soma-se a esses indícios o fato de que as regiões urbanas apresentavam maiores índices de habitantes com algum nível de leitura e escrita. Desse modo, é plausível pensar que, nas duas primeiras décadas do século XX, o público do poeta Leandro Gomes de Barros vivenciava uma heterogeneidade, no que tange aos níveis de leitura e escrita.

Sob esse ponto de vista, estamos diante de um público com religiosidade pautada em um catolicismo não institucional, predominantemente urbano, composto por sujeitos com diferentes níveis de alfabetização e, seguramente, formado por pessoas com variadas condições financeiras. Sobre o último ponto, parece-nos evidente que parte significativa

do público era composta por pessoas de baixa renda. Ressaltamos uso da oração “parte significativa”, uma vez que não era composto exclusivamente por estes. Isto porque, além dos outros indícios já apresentados e que caminham para essa interpretação, os preços praticados indicam essa condição, na medida em que os folhetos menores e de baixo custo, que garantiam uma maior amplitude de comercialização, conviveram, na parte final da produção de Leandro Gomes de Barros, com os romances, folhetos maiores, já consagrados e vendidos a preços mais altos.

Os romances eram comercializados, inicialmente, em fragmentos divididos em vários folhetos, uma estratégia que garantia a compra sequencial de opúsculos. Posteriormente, eles foram compilados e vendidos em um único fascículo, pelo menos a partir de 1917, com preços que inviabilizavam a compra por sujeitos com baixo poder aquisitivo. Mesmo assim eles eram publicados e comercializados, o que torna possível afirmar que as narrativas também circulavam entre pessoas com maior poder de consumo, desde o início, e que, ao tornarem-se consagradas, passaram a ser publicadas como item de colecionador.

Desse modo, o Cordel produzido e comercializado por Leandro Gomes de Barros possuía um público heterogêneo, perpassando diferentes classes sociais, entre sujeitos com alto e baixo poder aquisitivo. A hipótese por nós desenvolvida aproxima-se, deste modo, da que fora defendida por Ana Maria de Oliveira Galvão, segundo a qual, inicialmente, o público do Cordel não era formado exclusivamente por sujeitos provenientes das classes populares, o que viria a ocorrer no período de apogeu desta modalidade literária, entre os anos 1930 e 1950.

Evidentemente, este trabalho não foi, nem pretendeu ser, conclusivo sobre o tema proposto. Em seu desenvolvimento, novas questões foram suscitadas e apresentam-se enquanto indagações futuras, o que demonstra a riqueza de possibilidades advindas do estudo do Cordel enquanto manifestação cultural. Os limites impostos pela escrita dissertativa, nem de longe, esgotariam um tema tão vasto e profícuo.

Sendo assim, destacamos a futura possibilidade de trabalhar com a recepção de folhetos no interior desse heterogêneo grupo que formava o público do poeta Leandro Gomes de Barros, a fim de aproximar das leituras realizadas da obra. Sem dúvidas, tal empreendimento configuraria um rico trabalho historiográfico, o qual necessitará de

novas fontes, em número substancial, possibilitando alcançar esses diálogos diretos estabelecidos a partir das narrativas presentes nos folhetos.

Ao mesmo tempo, o contato com a fonte indica a existência de uma religiosidade com características específicas. Embora tenhamos realizado tal discussão, nosso objetivo foi circunscrever aspectos gerais que configurassem enquanto uma cultura compartilhada. Acreditamos, no entanto, que tal discussão possa ser ainda ampliada, buscando compreender um corpo doutrinário específico, bem como os fundamentos de uma crença que se desenvolveu e se instituiu às margens da instituição e de sua ortodoxia, por vezes a ela resistindo.

Além disso, duas outras possibilidades emergiram no horizonte durante o processo de pesquisa. A primeira delas surgiu da percepção de que 2018 marcará o centenário de morte do poeta Leandro Gomes de Barros, o que nos chamou a atenção para a viabilidade de uma biografia que tomasse sua vida como objeto de análise. Por outro lado, nos fascina a percepção de que alguns folhetos trabalhavam como crônicas de acontecimentos, como a Sedição de Juazeiro, liderada por Pe. Cícero Romão Batista, ou o fenômeno do cangaço, que tem nas narrativas de Leandro Gomes de Barros o cangaceiro Antonio Silvino como personagem principal. Nos jornais recifenses coletados, encontramos matérias sobre os referidos temas. Desse cruzamento, uma possibilidade seria um trabalho que propusesse perceber as múltiplas representações de um mesmo evento ou personagem.

Agora, parece-nos bem claro que o ponto final não fora posto. Afinal, a resposta de uma pergunta não põe fim à questão. Ao contrário, ela fornece elementos para pensar novos problemas. O Cordel é um mundo gigantesco; a obra de Leandro Gomes de Barros, com suas especificidades, é imensa, restando ainda muito a ser compreendido. Com esta certeza em mente, lembramos do que escreveu Michel de Certeau: “Enquanto a pesquisa é interminável, o texto deve ter um fim, e esta estrutura de parada chega até a introdução, já organizada pelo dever de terminar”. (CERTEAU, 2002, p. 93.) Por ora, os objetivos traçados foram alcançados e cumpridos, tornando satisfatório o resultado.



# **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

**E**

**FONTES**

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Marcia Azevedo de. *Cordel português/folhetos nordestinos: confrontos – um estudo histórico-comparativo*. 1993. Tese (Doutorado em Teoria Literária) – Programa de Pós-Graduação, UNICAMP, Campinas-SP, 1993.

\_\_\_\_\_. *Pobres Leitores*. Disponível em: <http://www.unicamp.br/iel/memoria/Ensaios/marcia.html>. Último acesso em: 09 de Maio de 2017.

ABREU, Martha. Histórias musicais da Primeira República brasileira. In: MOURÃO, Alda; GOMES, Angela de Castro. (Orgs.). *A experiência da primeira república no Brasil e em Portugal*. Coimbra: IUC: Coimbra, 2014.

\_\_\_\_\_. Cultura popular: um conceito e várias histórias. In: ABREU, Martha; SOIHET, Rachel. *Ensino de História, Conceitos, Temáticas e Metodologias*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez, 2009.

\_\_\_\_\_. *História: a arte de inventar o passado*. Ensaios de teoria da História. Bauru: Edusc, 2007.

ARAÚJO, Patrícia Cristina de Aragão. *A cultura dos cordéis: território(s) de tessitura de saberes*. 2007. Tese (doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa-PB, 2007.

ARRAIS, Raimundo Pereira Alencar. *Recife, Culturas e Confrontos: As camadas urbanas na Campanha Salvacionista de 1911*. Natal: EDUFRN; Editora da UFRN, 1998.

AYALA, Maria Ignez Novais. *No arranco do Grito: aspectos da cantoria nordestina*. São Paulo: Ática, 1988.

BARROSO, Gustavo. *Ao som da viola*. Rio de Janeiro: DIN, 1949.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes. 2004.

BENJAMIM, Roberto. Folkcomunicação: da proposta de Luiz Beltrão à contemporaneidade. *Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación*, v. 5, n. 8-9, p. 280-288, jan./dez. de 2008.

BORTOLUCI, José Henrique. Formas e Categorias do pensar eurocêntrico. *Revista Eletrônica de Ciências Sociais*, v. 5, p. 170-201, dez. de 2008.

BLOCH, Marc. *Apologia da História ou o ofício do historiador*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2001.

BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.

BRAGA, Gabriel Ferreira. *Entre o fanatismo e a utopia: a trajetória de Antonio Conselheiro e do Beato Zé Lourenço na Literatura de Cordel*. 2011. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte-MG, 2011.

BURKE, Peter. *Cultura Popular na Idade Moderna: Europa 1500-1800*. São Paulo: Cia. das Letras, 2010.

CABRAL, Geovanni Gomes. *As representações de poder no corpus de folhetos de 1945 a 1954: leituras da “Era Vargas”*. 2008. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife-PE, 2008.

CALDAS FILHO, Carlos Ribeiro. Religião na Literatura de Cordel: análise da religiosidade popular do nordeste brasileiro. *Revista de Cultura Teológica*, v. 13, n. 52, p. 65-77, jul./set. de 2005.

CALVANI, Carlos Eduardo. Do barbante à rede: a literatura de cordel como fonte para a compreensão da religiosidade popular no Nordeste brasileiro. In: -----, *Errâncias do Imaginário*. Porto: Universidade do Porto, 2015.

CAMPOS, Renato Carneiro. *Ideologia dos poetas populares*. Recife-PE: Centro Regional de Pesquisas Educacionais do Recife/Instituto Nacional de Estudos Pedagógicos-MEC, 1977 [1959].

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Publifolha, 2000.

CASTRO, Iná Elias de. *O mito da necessidade: discurso e prática do regionalismo nordestino*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1992.

CAVALCANTI, Carlos Alberto de Assis. *A atualidade da Literatura de Cordel*. 2007. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) – Programa de Pós-Graduação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife-PE, 2007.

CDPB. *Silvio Romero (1851-1914): bibliografia e estudos críticos*. Salvador: [s.n.], 1999. Disponível em: <<http://www.cdpb.org.br/silvio%20romero.pdf>>. Acesso em: 11 ago. 2016.

CERTEAU, Michel de. *A cultura no plural*. São Paulo: Papyrus, 1995.

\_\_\_\_\_. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

\_\_\_\_\_. *Leitura e Leitores na França do Antigo Regime*. São Paulo: UNESP, 2003.

COSTA, Jean Carlo de Carvalho. *Nação, raça e miscigenação no Brasil Moderno: uma análise hermenêutica dos Ensaístas da formação da nacionalidade brasileira, 1888-1928*.

2003. Tese (Doutorado em Sociologia) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade Federal de Pernambuco, Recife-PE, 2003.

CURRAN, Mark J. A sátira e a crítica social na Literatura de Cordel. In: DIÉGUES JÚNIOR, Manuel; et al. *Literatura Popular em verso: estudos*. Belo Horizonte-MG: Itatiaia; São Paulo: EdUsp; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986.

DIÉGUES JÚNIOR, Manuel. Ciclos Temáticos na Literatura de Cordel. In: \_\_\_\_\_; et al. *Literatura Popular em verso: estudos*. Belo Horizonte-MG: Itatiaia; São Paulo: EdUsp; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986.

ECO, Umberto. *Lector in fabula: la cooperacion interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Editorial Lumen, 1993.

FAULHABER, Priscila; LEITE LOPES, José Sérgio. (Orgs.). *Autoria e história cultural da ciência / Roger Chartier*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2012.

FERNANDES, Florestan. *O folclore em questão*. São Paulo: Hucitec, 1978.

FERREIRA, Antônio Celso. Literatura: a fonte fecunda. In: PINSKY, Carla; LUCA, Tânia. (Orgs.). *O historiador e suas fontes*. São Paulo: Contexto, 2009.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Miniaurélio Século XXI Escolar*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

FIGUEIREDO, E.; NORONHA, J. Identidade Nacional e Identidade Cultural. In: FIGUEIREDO, Eurídice (org.) *Conceitos de Literatura e Cultura*. Juiz de Fora, Rio de Janeiro: Ed. UFJF, EDUFF, 2005.

FOUCAULT, Michel. *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

\_\_\_\_\_. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 2005.

GALVÃO, Ana Maria de Oliveira. *Ler/Ouvir folhetos de cordel em Pernambuco (1930-1950)*. 2000. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte-MG, 2000.

GARCIA, Miliandre. A questão da cultura popular: as políticas culturais do centro popular de cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE). *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 24, n. 47, p. 127-162, 2004.

GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. São Paulo: Cia. das Letras, 2006.

GOMES, Germana Guimarães. “Insultos”, “Elogios” e “Resistências”: participação de repentistas negros em cantorias do Nordeste (1870-1930). 2012. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa-PB, 2012.

GRILLO, Maria Ângela de Faria. Os folhetos nordestinos: literatura e história. In: Simpósio Nacional de História, XXVII, 2013, Natal-RN. *Anais Eletrônicos...* Natal: ANPUH, 2013, ISBN 978-85-98711-11-9. Disponível em: <[http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1364409434\\_ARQUIVO\\_TextocomTextoco.pdf](http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1364409434_ARQUIVO_TextocomTextoco.pdf)>.

HATA, Luli. *O Cordel das feiras às galerias*. 1999. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Programa de Pós-Graduação, IEL, Universidade Estadual de Campinas, Campinas-SP, 1999.

LEITE, Carlos Augusto Bonifácio. *Catulo, Donga, Sinhô e Noel: a formação da canção popular urbana brasileira*. 2011. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre-RS, 2011.

LESSA, Orígenes. Nota introdutória. In: \_\_\_\_\_; SILVA, Vera Lúcia de Luna. (Orgs.). *O cordel e os desmantelos do mundo: antologia*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1983.

LIMA, Antonio Carlos Ferreira. *A permanência do ciclo místico religioso da literatura de cordel e sua correlação com os níveis de construção textual*. 2008. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Universidade Federal de Alagoas, Maceió-AL, 2008.

LIMA, Lucio Renato Mota. *O apostolado dos patrões: limites e possibilidades de um plano industrial disciplinar-religioso em uma fábrica têxtil (CAMARAGIBE, 1891-1908)*. 2012. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Pernambuco, Recife-PE, 2012.

LIMA, Marinalva Vilar de. *Loas que carpem: a morte na Literatura de Cordel*. Tese (Doutorado em História Social) – Programa de Pós-Graduação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

LUYTEN, Joseph M. *O que é Literatura de Cordel*. São Paulo: Brasiliense, 2007.

\_\_\_\_\_. *A notícia na Literatura de Cordel*. São Paulo: Estação Liberdade, 1992.

MAYA, Ivone Ramos da Silva. *O poeta de cordel e a primeira República: a voz visível do popular*. 2006. Dissertação (Mestrado Profissionalizante em História Política, Bens Culturais e Projetos Sociais) – Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro-RJ, 2006.

MENDES, Sandileuza Pereira da Silva. *A mulher na poesia de cordel de Leandro Gomes de Barros*. 2009. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória-ES, 2009.

MOTA, Leonardo. *Cantadores: poesia e linguagem do sertão cearense*. Rio de Janeiro, Cátedra; Brasília, INL, 1976.

\_\_\_\_\_. *Viroleiros do Norte*. 7 ed. Rio de Janeiro / São Paulo / Fortaleza: ABC, 2002.

MOURA, Clóvis. *O preconceito de cor na literatura de cordel*. São Paulo: Resenha Universitária, 1976.

OLIVEIRA JÚNIOR, Rômulo José Francisco de. *Antonio Silvino: “de governador dos sertões a governador da detenção” (1875-1944)*. 2010. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação, Universidade Federal Rural de Pernambuco, Recife-PE, 2010.

ORLANDI, Eni. A noção de “povo” que se constitui em diferentes discursividades. In: DA SILVA, Soeli Maria Schreiber. (Org.). *Sentidos do Povo*. São Carlos: Clara Luz, 2006.

PAULA, Francisco Sebastião de. *Uma trajetória da xilogravura no Ceará*. 2014. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte-MG, 2014.

PERELMAN, Chaïm; OLBRECHTS-TYTECA, Lucie. *Tratado da Argumentação: a nova retórica*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

PINTO, Rodrigo Póvoa Braule. *Lei de direitos autorais: pequenos trechos, grandes problemas*. 2009. Monografia (Especialização em Processo Legislativo), CEFOR, Brasília-DF, 2009.

PIRES, Murilo Jose de Souza; RAMOS, Pedro. O termo modernização conservadora: sua origem e utilização no Brasil. *Revista Econômica do Nordeste (REN)*, v. 40, n. 03, p. 411-424, jul./set. de 2009.

PROENÇA, Ivan Cavalcanti. *A Ideologia do Cordel*. Rio de Janeiro: Brasília, 1977.

QUEIROZ, Doralice Alves de. *Mulheres cordelistas: percepções do universo feminino na Literatura de Cordel*. 2006. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte-MG, 2006.

RICARTE, Alyne B. F. Virino. *O folheto na história e a história no folheto: práticas e discursos culturais do Cordel de circunstância em Fortaleza (1987-2007)*. 2009. Dissertação (Mestrado em História e Culturas) – Programa de Pós-Graduação, Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza-CE, 2009.

ROMERO, Silvio. *Estudos sobre a poesia popular do Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1977.

RÜSEN, Jörn. *Razão Histórica*. Teoria da história: os fundamentos da ciência histórica. Brasília: Editora UnB, 2001.

SALES, Marco André Oliveira. *Os modos de crer e agir na arte de dizer nordestina: uma análise hermenêutico-religiosa em poemas de cordel de 1860-1920*. 2009. Dissertação (Mestrado em Ciências da Religião), Mackenzie, São Paulo, 2009.

SALLES, Sandro Guimarães de. O catimbó nordestino: as mesas de cura de ontem e de hoje. *Revista de Teologia e Ciências da Religião da UNICAP*, Recife-PE, Ano IX, v. 2, p. 85-105, jul./dez. de 2010.

SANTOS, Aderaldo Luciano dos. *Apontamentos para uma história crítica do cordel brasileiro*. São Paulo: Luzeiro, 2012.

SANTOS, José Carlos Cariacás Romão dos. *A polifonia do Cordel de simbólica católica: contrapondo reducionismos interpretativos*. 2010. Tese (Doutorado em Ciências da Religião) – Programa de Pós-Graduação, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2010.

SANTOS, José Farias dos. *Luiz Gonzaga: a música como expressão do Nordeste*. São Paulo: IBRASA, 2004.

SCHWARCZ, Lília Moritz. *O Espetáculo das Raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil, 1870-1930*. São Paulo: Cia. das Letras, 1993.

SILVA, Edivania Alexandre da. “*O mundo está as avessas*”: relações, tensões e enfrentamentos religiosos nos folhetos de Leandro Gomes de Barros – Recife (1900-1920). 2007. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal da Bahia, Salvador-BA, 2007.

SILVA, José Itamar Sales da. *A representação da sogra na obra de Leandro Gomes de Barros*. 2010. Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) – Programa de Pós-Graduação, Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande-PB, 2010.

SILVA, Mara Claudia de Oliveira. *A leitura do Cordel nas aulas de língua portuguesa no Ensino Médio*. 2008. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada) – Programa de Pós-Graduação, Universidade de Taubaté, Taubaté-SP, 2008.

SILVA, Maria do Rosário da. *Histórias ambulantes: cultura e cotidiano em folhetos de cordel*. 2008. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Piauí, Teresina-PI, 2008.

SILVEIRA, Rosa Maria Godoy. *O regionalismo nordestino: existência e consciência da desigualdade regional*. João Pessoa: Universitária, 2009.

SOUZA, Laura de Mello e. Religiosidade e cultura popular nos primeiros tempos da colonização: Brasil, 1543-1618. *Histórica: Revista do Arquivo*, São Paulo, v. 1, p. 24-31, 1993.

SOUZA, Liêdo Maranhão de. *O folheto popular: sua capa e seus ilustradores*. Recife-PE: Massangana, 1981.

TERRA, Ruth Brito Lêmos. *Memória de lutas: literatura de folhetos do Nordeste (1893 a 1930)*. São Paulo: Global, 1983.

VASCONCELOS, Micheline Reinaux de. *Os Nova-Seitas: a presença protestante na perspectiva da literatura de cordel* – Pernambuco e Paraíba (1893-1936). Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2005.

VEYNE, Paul. *Como se escreve a história*. Lisboa: Ed. 70, 2008.

VIEIRA, Francisco Jacson Martins. *A mitificação das figuras emblemáticas de Padre Cícero e Lampião através da Literatura de Cordel*. 2012. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Programa de Pós-Graduação, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza-CE, 2012.

ZUMTHOR, Paul *A Letra e a Voz - a "literatura medieval"*, São Paulo, Companhia das Letras, 1993.

## FONTES

### *Cordéis*

BARROS, Leandro Gomes de. *A alma de uma sogra / As proezas de um namorado mofino*. [S.l.: s.n.], [19--].

\_\_\_\_\_. *A crise actual e o aumento do sello/ A urucubaca/ O antigo e o moderno*. Recife: [s.n.], 1915.

\_\_\_\_\_. *A cura da quebradeira*. Paraíba: Typographia da Popular, 1915.

\_\_\_\_\_. *A História de João da Cruz*. Recife: [s.n.], 1917.

\_\_\_\_\_. *A morte do Arcebispo de Olinda*. Recife: [s.n.], 1915.

\_\_\_\_\_. *A mulher do bicheiro/ Morte de Alonso e vingança de Marina (conclusão)*. Recife: [s.n.], 1910.

\_\_\_\_\_. *A peleja de Manoel Riachão com o Diabo*. Guarabira-PB; Pedro Baptista, [19--].

\_\_\_\_\_. *A Secca do Ceará/ Panellas que muitos mexem (Os Guizados da Política)*. Recife: [s.n.], 1915.

\_\_\_\_\_. *As saias calções/ Um susto de minha sogra*. Recife: [s.n.], 1911.

\_\_\_\_\_. *Bento, o milagroso de Beberibe/ Peleja de Antonio Baptista e Manoel Cabeceira*. Recife, [s.n.], 1912.

\_\_\_\_\_. *Como Antonio Silvino fez o Diabo chocar/ Queixas amorosas*. [S.l.: s.n.], [19--].



- \_\_\_\_\_. *Discussão do autor com uma velha do Sergipe*. [S.l.: s.n.], [19--].
- \_\_\_\_\_. *Festas do Juazeiro no vencimento da guerra*. Recife: [s.n.], 1914.
- \_\_\_\_\_. *Gênio das mulheres/ A mulher roubada/ Um beijo áspero/ Ave Maria da Eleição*. Recife: [s.n.], 1907.
- \_\_\_\_\_. *Lamentações do Joazeiro/ O cachorro dos mortos*. Recife: [s.n.], 1914.
- \_\_\_\_\_. *Luta do Diabo com Antonio Silvino*. Recife: [s.n.], 1913.
- \_\_\_\_\_. *Morte de Tempestade (Antonio Felix)/ O homem que virou urubu/ O reino da Pedra Fina*. Recife: [s.n.], 1908.
- \_\_\_\_\_. *Mulher em tempo de crise/ Um sonho de trez horas*. Typographia Pernambucana, Paraíba: [s.n.], [19--].
- \_\_\_\_\_. *O Azar e a Feiticeira/ A Orphã/ Sonho de Ilusão/ Sonho de um portuguez*. Jaboatão-PE: [s.n.], 1906.
- \_\_\_\_\_. *O casamento hoje em dia/ O azar na casa do funileiro*. Recife: [s.n.], 1917.
- \_\_\_\_\_. *O cometa/ Romano e Ignacio da Catingueira*. Recife: [s.n.], 1910.
- \_\_\_\_\_. *O Diabo confessando uma nova seita/ História de João da Cruz (conclusão)*. Recife: [s.n.], 1912.
- \_\_\_\_\_. *O Joazeiro do Padre Cicero/ O cachorro dos mortos*. Recife: [s.n.], [19---].
- \_\_\_\_\_. *O povo na cruz/ Mosca, pulga e persevejo/ Se algum dia eu morrer/ A intriga da aguardente*. Recife: [s.n.], 1907.
- \_\_\_\_\_. *O principe e a fada*. Recife: [s.n.], 1917.
- \_\_\_\_\_. *O principio das cousas/ O cachorro dos mortos*. Recife: [s.n.], 1914.
- \_\_\_\_\_. *Os colectores da Great Western/ A cançoneta dos morcegos/ Peleja de José do Braço com Izidro Gavião*. Paraíba; Typographia da Popular, 1916.
- \_\_\_\_\_. *Os filhos do rei miséria/ A criação da aguardente/ conclusão do reino da pedra fina*. [S.l.: s.n.], [19--].
- \_\_\_\_\_. *Os martyrios de Christo/ A Orphã (conclusão)*. Jaboatão-PE: [s.n.], 1906.
- \_\_\_\_\_. *Os soffrimentos de Alzira*. Guarabira-PB: Pedro Baptista, 1919.
- \_\_\_\_\_. *Segundo debate de Riachão com o Diabo fingido em homem chamado Mumbaça*. Recife: [s.n.], 1917.

### ***Periódicos***

A PROVÍNCIA. Recife-PE: 31 de Maio de 1916.

A PROVÍNCIA. Recife-PE: 7 de Março de 1918.

DIARIO DE PERNAMBUCO. Recife-PE: 12 de Dezembro de 1914.

DIARIO DE PERNAMBUCO. Recife-PE: 8 de Janeiro de 1916.

DIARIO DE PERNAMBUCO. Recife-PE: 31 de Maio de 1916.

DIARIO DE PERNAMBUCO. Recife-PE: 22 de Junho de 1917.

DIARIO DE PERNAMBUCO. Recife-PE: 8 de Março de 1918.

JORNAL PEQUENO. Recife-PE: 7 de Março de 1918.

JORNAL DO RECIFE. Recife-PE: 20 de junho de 1912.

JORNAL DO RECIFE. Recife-PE: 23 de Maio de 1914.

JORNAL DO RECIFE. Recife-PE: 10 de Dezembro de 1914.

JORNAL DO RECIFE. Recife-PE: 16 de Dezembro de 1915.

JORNAL DO RECIFE. Recife-PE: 22 de Janeiro de 1916.

JORNAL DO RECIFE. Recife-PE: 9 de Fevereiro de 1916.

JORNAL DO RECIFE. Recife-PE: 21 de Janeiro de 1917.

JORNAL DO RECIFE. Recife-PE: 26 de Agosto de 1917.

### **Livros do Recenseamento**

BRASIL. Recenseamento de 1920, V. 4, 1ª Parte. Rio de Janeiro: Typ. da Estatística, 1926.

BRASIL. Recenseamento de 1920, V. 4, 4ª Parte. Rio de Janeiro: Typ. da Estatística, 1929.

Autorizo a reprodução deste trabalho.

Dourados, \_\_\_\_ de agosto de 2017.

---

Erasmio Peixoto de Lacerda