



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ**  
**FACULDADE DE EDUCAÇÃO**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO**  
**MESTRADO ACADÊMICO EM EDUCAÇÃO**

**FRANCISCO PAIVA DAS NEVES**

**EDUCAÇÃO E SOCIEDADE NO CORDEL: O LUGAR SOCIAL DA MULHER EM  
OBRAS DE LEANDRO GOMES DE BARROS E JOSÉ CAMELO DE MELO REZENDE**

**FORTALEZA**

**2022**

FRANCISCO PAIVA DAS NEVES

EDUCAÇÃO E SOCIEDADE NO CORDEL: O LUGAR SOCIAL DA MULHER EM  
OBRAS DE LEANDRO GOMES DE BARROS E JOSÉ CAMELO DE MELO REZENDE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Ceará com vistas à obtenção do título de Mestre em Educação Brasileira. Linha de Pesquisa: História e Memória da Educação. Eixo: História da Educação, da Pedagogia e das Instituições Escolares.

Orientador: Prof. Dr. Luís Távora Furtado Ribeiro.

FORTALEZA

2022

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação  
Universidade Federal do Ceará  
Sistema de Bibliotecas

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

---

N424e Neves, Francisco Paiva das Neves.

Educação e sociedade no cordel : o lugar social da mulher em obras de Leandro Gomes de Barros e José Camelo Rezende / Francisco Paiva das Neves Neves. – 2022.  
221 f. : il. color.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Faculdade de Educação,  
Programa de Pós-Graduação em Educação, Fortaleza, 2022.

Orientação: Prof. Dr. Luís Távora Furtado Ribeiro.

1. Cordel. 2. Educação. 3. Retrato da mulher no cordel. 4. Leandro Gomes de Barros. 5. José Camelo de Melo Rezende. I. Título.

CDD 370

---

FRANCISCO PAIVA DAS NEVES

EDUCAÇÃO E SOCIEDADE NO CORDEL: O LUGAR SOCIAL DA MULHER EM  
OBRAS DE LEANDRO GOMES DE BARROS E JOSÉ CAMELO DE MELO REZENDE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Ceará com vistas à obtenção do título de Mestre em Educação Brasileira. Linha de Pesquisa: História e Memória da Educação. Eixo: História da Educação, da Pedagogia e das Instituições Escolares.

Orientador: Prof. Dr. Luís Távora Furtado Ribeiro.

Aprovada em: 22 jun. 2022

BANCA EXAMINADORA:

---

Prof. Dr. Luís Távora Furtado Ribeiro (Orientador)  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof. Dr. Stélio Torquato Lima  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Profa. Dra. Ana Cristina de Moraes  
Universidade Estadual do Ceará (UECE)

- À minha mãe (*In memoriam*), Dulce das Neves (a Salvelina), que, mesmo sem saber ler e escrever, lia o mundo e me contava histórias, além de ter incentivado e dado todo o apoio aos meus estudos;
- Ao meu pai, Manoel Paiva (*In memoriam*), por ter me possibilitado afetivas e edificantes andanças nas veredas da caatinga da minha terra;
- Ao meu irmão Edinilson e à minha irmã Edilza, pelas lembranças de uma infância sofrida, mas feliz;
- À minha esposa, Fátima Ferreira, companheira de todas as horas, pela força e o apoio aos meus estudos;
- Aos meus filhos, Pedro Emanuel, Vladimir, Natasha e Ludmila;
- Aos meus netos, Jesus Bernardo, Rita e Perseu.

## AGRADECIMENTOS

- Ao meu orientador, Luís Távora Furtado Ribeiro, por ter me recebido como orientando e por ter me guiado na escrita desta dissertação;
- Ao professor, pesquisador e poeta Stélio Torquato Lima, por aceitar participar das bancas de qualificação e defesa e ter sido, extraoficialmente, meu coorientador, dando dicas de leituras e sugerindo escritas;
- À professora Ana Cristina de Moraes, por também ter me acolhido e aceitado participar das bancas de qualificação e defesa e pela sua contribuição com sugestões de leituras;
- Ao professor Ari Andrade, por ter sido meu professor nas disciplinas de História e Memória da Educação. Meu agradecimento pelos livros indicados em sua ementa e os debates sobre a história da educação no Ceará;
- A todos os professores do Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira da UFC, em especial, aos pesquisadores da linha de pesquisa História e Memória da Educação (NHIME);
- Às minhas colegas da pós-graduação e parceiras de pesquisa, Adriana Madja dos Santos Feitosa e Diana Nara das Silva Oliveira, pelas reflexões conjuntas;
- A todos os profissionais da secretaria do PPGE-UFC e a todos os profissionais da biblioteca do Centro de Humanidades;
- Ao pesquisador José Paulo Ribeiro, pelas muitas horas de conversas e pela cessão de documentos e cordéis raros de autoria de José Camelo de Melo Rezende;
- A Aroldo Camelo, sobrinho de José Camelo, por preciosas informações repassadas;
- Ao meu professor de escrita científica José Ribamar Furtado de Souza, falecido em 25 de abril de 2022, que bastante me auxiliou na estruturação do texto de qualificação desta pesquisa;
- Enfim, a todas as pessoas e instituições que contribuíram direta ou indiretamente para a realização deste trabalho.

“A memória sempre pertence à nossa época e está intimamente ligada ao tempo presente: a História é uma representação do passado.”

**Pierre Nora**

## RESUMO

Esta dissertação tem por objetivo analisar como a mulher veio a ser retratada em cordéis publicados entre 1900 e 1950 pelos poetas Leandro Gomes de Barros e José Camelo de Melo Rezende, demonstrando como a construção desse retrato foi influenciado pelo contexto social e pelas perspectivas educacionais dos períodos em que os cordéis analisados foram produzidos. Nesse processo, identificamos como os referidos poetas populares muitas vezes reproduziam o pensamento social hegemônico em suas personagens, bem como acentuamos como o cordel, enquanto recurso educacional não formal, contribuiu para a sedimentação de preconceitos, principalmente em relação às mulheres. Entretanto, mostramos que ambos os poetas também produziram avanços no tocante à representação da mulher, como se observa nos cordéis *A força do amor* (de Leandro Barros) e *Romance do pavão misterioso* (de Camelo Rezende), espelhando um novo modelo de mulher que ia se estabelecendo com a modernidade. O presente estudo se desenvolve através de uma abordagem qualitativa e da pesquisa bibliográfica e documental, utilizando como instrumento de investigação a Análise do Discurso. Para a constituição do *corpus* de análise, foram selecionados vários cordéis, alguns muito raros, que fazem parte dos acervos da Fundação Casa de Rui Barbosa, do catálogo de literatura de cordel do acervo Maria Alice Amorim e na cordelteca da Biblioteca Amadeu Amaral do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular. A análise do referido *corpus* teve como suporte teórico obras que refletem sobre literatura popular, em especial, a literatura de cordel, e sobre obras do campo da Sociologia, da História e da Educação. Entre os principais teóricos aos quais recorreremos, cabe dar destaque aos nomes de Brandão (2020), Burke (2010), Ciavatta (2009), Galvão (2000), Hobsbawm (1988) e Le Goff (2003). Julgamos que este estudo pode levar a um entendimento mais profundo sobre como a mulher foi retratada no cordel entre os anos 1900 e 1950, além de contribuir para reafirmar a importância da inserção do cordel nos processos formativos e, conseqüentemente, para a elaboração de políticas que apontem para a inserção do folheto no currículo escolar.

**Palavras-Chave:** Cordel; educação. retrato da mulher no cordel; educação não formal; Leandro Gomes de Barros; José Camelo de Melo Rezende.



## ABSTRACT

This dissertation aims to analyze how women came to be portrayed in string books published between 1900 and 1950 by the poets Leandro Gomes de Barros and José Camelo de Melo Rezende, demonstrating how the construction of this portrait was influenced by the social context and educational perspectives of the period in which the string books analyzed were produced. In this process, we identified how the referred popular poets sometimes reproduced the hegemonic social thought their characters, as well as emphasizing how the string books, as a non-formal educational resource, contributed to the sedimentation of prejudices, especially in relation to women. However, we show that both poets also produced advances in terms of the representation of women, as can be seen in the string books *A força do amor* (*The love's power*, by Leandro Barros) and *Romance do pavão misterioso* (*Novel of the mysterious peacock*, by Camelo Rezende), mirroring a new model of woman who was being established with modernity. This study is developed through a qualitative approach and bibliographic and documentary research, using Discourse Analysis as a research tool. For the constitution of the corpus of analysis, several string books were selected, some of them very rare, which are part of the collections of the Casa de Rui Barbosa Foundation, of Maria Alice Amorim's collection of string books and of Amadeu Amaral Library of the National Center of Folklore and Popular Culture. The analysis of this corpus had as theoretical support works that reflect on popular literature, especially string books, and on works in the field of Sociology, History and Education. Among the main theorists we resorted to, it is worth mentioning the names of Brandão (2020), Burke (2010), Ciavatta (2009), Galvão (2000), Hobsbawm (1988) and Le Goff (2003). We believe that this study can lead to a deeper understanding of how women were portrayed on the string books published from 1900 to 1950, in addition to contributing to reaffirm the importance of insertion string books in the training processes and, consequently, for the elaboration of policies that point to the insertion of the popular literature in the school curriculum.

**Keywords:** String book; education; portrait of the woman on string books; non-formal education; Leandro Gomes de Barros; José Camelo de Melo Rezende.

## SIGLÁRIO

ABNT .....	Associação Brasileira Nacional de Normas Técnicas
AMAALC .....	Acervo Maria Alice Amorim de Literatura de Cordel
BAA .....	Biblioteca Amadeu Amaral
CNFCP .....	Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular
FUNARTE .....	Fundação Nacional de Arte
FCRB .....	Fundação Casa de Rui Barbosa
IPHAN .....	Instituto do Patrimônio Histórico Artístico Nacional
MEC .....	Ministério da Educação e Cultura
UFPB .....	Universidade Federal da Paraíba
UNESCO .....	United Nations Educational Scientific and Cultural
UESP .....	Universidade Estadual de São Paulo

## LISTA DE FIGURAS

**Fig. 1.** Zefinha do Chabocão cantando com Siqueira Amorim.

**Fig. 2** Atestado de óbito de Leandro Gomes de Barros.

**Fig. 3.** Capa do folheto *A mulher do bicheiro*, edição do autor, de 1910.

**Fig. 4.** Folheto de 1911, edição de Leandro Gomes de Barros.

**Fig. 5.** Folheto com edição de Leandro Gomes de Barros, com data escrita por sua filha como sendo 14 de novembro de 1913.

**Fig. 6.** Última página do primeiro volume de *A força do amor* anunciando a continuação do cordel.

**Fig. 7.** Primeira edição com história completa de *A força do amor*, edição provavelmente de 1913.

**Fig. 8.** Última página de um folheto em que o autor publicita suas obras.

**Fig. 9.** Reprodução da primeira e da última página do folheto *Uma questão no céu*.

**Fig. 10.** Página 28 do folheto *A grande Inundação*, trazendo o soneto “O orgulho”.

**Fig. 11.** Uma das frentes da fábrica de tecidos Rio Tinto na primeira metade da década de 1960.

**Fig. 12.** Cópia do contrato de compra e venda de direitos de publicação do *Pavão misterioso* datado em 22 de junho de 1954.

**Fig. 13.** Contrato de venda de direitos de publicação de *O pavão misterioso*.

**Fig. 14.** Capa de *O pavão misterioso* impressa por Martins de Athayde nos anos 1940.

**Fig. 15.** Capa e primeira página do cordel *O valor da mulher* editado por José Bernardo em 1952.

**Fig. 16.** Capa cega do cordel *A peleja de Chica Pacalu com o cego Victorino*.

**Fig. 17.** Palacete dos Lundgren.

## SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO .....	012
2 A LITERATURA POPULAR NORDESTINA: FUNDAMENTOS TEÓRICOS .	022
2.1 A Cultura Popular e a “Pequena Tradição” na Idade Moderna .....	022
2.2 O Contexto Social do Brasil no Período Pré-Industrial .....	028
2.3 A República Velha e a Dualidade Sociedade Agrária <i>versus</i> Sociedade Industrial .....	033
3 AS DUAS FACES DO CORDEL: INSTRUMENTO PARA A EDUCAÇÃO OU VEÍCULO DE DIFUSÃO DE PRECONCEITOS? .....	039
3.1 Cordel e Alfabetização .....	039
3.2 Cordel e as Marcas da Misoginia .....	048
4 O PERCURSO METODOLÓGICO E A AQUISIÇÃO DO <i>CORPUS</i> .....	055
4.1 Sobre a Metodologia da Pesquisa .....	055
4.2 <i>A Busca do Corpus</i> .....	058
5. A MULHER NA CANTORIA E NO CORDEL: DESAFIOS DA INVISIBILIDADE .....	065
5.1 A Resiliência e a Reação das Cantadoras e Cordelistas Mulheres .....	065
5.2 As Mulheres e a Poesia Popular: da Oralidade ao Folheto de Cordel .....	069
6 REPRESENTAÇÕES DA MULHER EM LEANDRO GOMES DE BARROS .	087
6.1 A Vida e a Obra de Leandro Gomes de Barros .....	088
6.1.1 Passos da Trajetória do Rei da Poesia Sertaneja em Estado Puro .....	088
6.1.2 Obra de Leandro como Crônica de uma Era .....	092
6.2 A Mulher na Poesia de Leandro Gomes de Barros .....	098
6.3 <i>A Força do Amor</i> .....	104
6.3.1 Aspectos Estruturais da Obra .....	104
6.3.2 A Narrativa .....	110
7 REPRESENTAÇÕES DA MULHER EM JOSÉ CAMELO DE MELO REZENDE .....	136
7.1 José Camelo de Melo Rezende, o Poeta do Brejo Paraibano .....	136
7.2. O <i>Romance do Pavão Misterioso</i> e sua Polêmica Autoria .....	158
7.3 A Representação da Mulher no <i>Romance do Pavão Misterioso</i> .....	166
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	208
REFERÊNCIAS .....	212

## 1 INTRODUÇÃO

Sou poeta, pedagogo e, na condição de professor do Ensino Fundamental I, desenvolvo atividades na perspectiva da inserção do cordel em sala de aula. Cabe também destacar que meu vínculo com o cordel vem desde a primeira infância. Nasci em Cedro, sertão sul do estado do Ceará, em um período que não havia rede social, em que a televisão era coletiva e transmitida em preto e branco, instalada em praça pública. Até mesmo o rádio era raro, havendo aparelhos receptores em poucas residências. Nesse contexto, as narrativas romanceadas a que o povo da minha região tinha acesso ou eram as famosas novelas radiofônicas ou os romances escritos em versos pelo poetas populares, editados em folhetos e vendidos em feiras.

Cresci nos idos dos anos 70 do século XX ouvindo histórias de Trancoso contadas por exímios narradores, como “Seu Liro”, um plantador de cana-de-açúcar que, nas “bocas de noites”, reunia plateias atentas e ávidas por histórias de dragões, espertalhões que venciam reis, almas penadas, cavalos e bois encantados e princesas encarceradas. Ademais, fui um privilegiado por ter uma mãe que, mesmo sem ler nem escrever, sabia e me contava contos de fada, histórias de encantamento, histórias da comadre onça com o compadre macaco e tantas outras narrativas oriundas dos contos tradicionais brasileiros. Tive ainda o privilégio de ter uma tia que possuía uma mala de folhetos e que, aos finais de tarde, sentava-se em um banquinho de madeira e passava a ler “romances” para os filhos e os sobrinhos. Foi por meio dessa tia (que migrou do Cariri), que conheci Cancão de Fogo, João Grilo, Pedro Malazartes, Armando e Rosa (par romântico do cordel *Coco Verde e Melancia*), Evangelista e Creuza (a condessinha que atravessou mares voando em um pavão misterioso), o capitão do navio (personagem de Severino Pirauá de Lima) e várias outras personagens de clássicos do cordel brasileiro.

Cresci ouvindo essas histórias em casa e em Lavras da Mangabeira, para onde seguia nas férias, abrigando-me na casa de outra tia, que também possuía muitos e bons folhetos. Da mesma forma, nos terreiros, pelas palavras de “Seu Liro”, e nas feiras, cantados em palo seco pelos vendedores de folhetos que vinham de Juazeiro do Norte, vim a escutar as histórias que tanto contribuíram para a minha formação.

Outras expressões poéticas, além do cordel, tiveram presença marcante em minha infância e adolescência, como o aboio. Cedro, por ser encravado no coração do sertão, tem um vínculo muito forte com o couro, com o leite, com o gado, com o vaqueiro e com a vaquejada, evento pelo qual a cidade muito esperava e que acontecia uma vez por ano. Nessa festividade, tinha a oportunidade de assistir duplas famosas de aboiadores, que, de improviso, duelavam versejando.

Comecei a escrever poesias, ainda de forma precária, no início dos anos 1980. Em 1995, já morando em Maracanaú, região metropolitana de Fortaleza, deu-se o início da publicação de poemas meus, que ainda não eram no gênero cordel. No entanto, serviram para me aproximar de um grupo de pessoas que também escreviam. Algumas delas, semelhante a mim, tinham a alma no sertão, o que nos levou, a partir de nossas memórias, a produzir cordéis e a divulgá-los nas escolas. Entre 1998 e 1999, editamos um jornal comunitário com o sugestivo nome de *A porta cultural dos aletófilos*, através do qual veiculamos ideias e poesias. A partir dessa iniciativa, conhecemos outros poetas, o que nos permitiu criar a SOPOEMA – Sociedade de Poetas e Escritores de Maracanaú, entidade da qual fui um dos presidentes. Esse projeto, que nos possibilitou levar o cordel às escolas, mobilizou esforços, forjou poetas e nos uniu em torno da ideia do resgate da literatura popular, em especial, o cordel.

Hoje sou poeta, editor de folhetos de cordel e pedagogo. Como poeta, já escrevi dezenas de folhetos das mais diversas temáticas, tendo alguns se transformado em livros paradidáticos. Muitas dessas obras foram adotadas em escolas, a exemplo de minha adaptação da obra *O príncipe e o mendigo*, de Mark Twain, adotado pelo Governo de São Paulo para o Projeto Ponto de Leitura. Como editor, coordenando o selo editorial Cordelaria Flor da Serra, editei em torno de duzentos títulos em um espaço de seis anos, a maioria adaptações de clássicos da literatura universal, contos de fadas, contos tradicionais e outras temáticas voltadas para a educação.

Como pedagogo, fui professor substituto da Rede Pública Municipal de Fortaleza, ocasião em que ministrei aulas para turmas de quarto e quinto anos do Ensino Fundamental I. Em minha atividade como professor, para desenvolver o hábito de leitura junto a crianças que moram em áreas carentes de nossa cidade e que têm pouco ou nenhum acesso a livros, venho inserindo o gênero cordel em sala de aula.

Nesse sentido, no período de pandemia, para tornar a regência mais atrativa, nas aulas de Matemática, que foi uma das disciplinas que ministrei em 2020, utilizei os versos do cordel para aproximar as crianças do conteúdo a ser estudado. Em meus planejamentos de aulas, já desde o acolhimento, e até como forma de ir avaliando os conhecimentos prévios da turma, a poesia ia sendo inserida. A proposta era tornar o ambiente virtual menos enfadonho e proporcionar momentos de descontração e ludicidade que facilitasse as aprendizagens.

Hoje sou professor efetivo da Rede Pública de Educação Básica do município de São Gonçalo do Amarante, onde também desenvolvo o trabalho com cordel em sala de aula.

Tanto minha condição de cordelista quanto minha experiência como professor que utiliza cordéis como ferramenta auxiliar no processo de aprendizagens foram decisivas para o desenvolvimento desta pesquisa, que tem a literatura de cordel como *corpus* de análise. Nesse pormenor, importa ressaltar que, já em minha graduação, desenvolvi vários trabalhos de campo em torno dessa temática, incluindo meu Trabalho de Conclusão de Curso, cujo título foi *Literatura de cordel: origens e perspectivas pedagógicas*.

Romance, folheto ou simplesmente verso foram algumas das denominações mais usuais instituídas pelo povo ao que posteriormente seria nomeado pelos pesquisadores de “literatura de cordel”, ou, mais recentemente, de “cordel brasileiro”. Dependendo da região, havia outras nomenclaturas, a saber: livrinho, livro, história antiga, livrinho de Athayde ou arrecifes. Os dois últimos fazem alusão a sua procedência quanto ao local de publicação e ao editor: livrinho de Athayde é uma clara referência ao principal editor de folhetos, no período compreendido entre 1921 e 1949, já que em todas as capas, independente de trazer ou não o nome do autor, vinha em destaque o do editor João Martins Athayde. O segundo, arrecife, é referência a Recife, capital de Pernambuco, onde eram impressos os folhetos nas últimas décadas do século XIX e as primeiras do século XX.

O certo é que essa literatura genuinamente brasileira e, em especial, nordestina, em sua grande variedade narrativa, é a expressão da construção da identidade de um povo e compreende um sistema simbólico complexo, um rico fabulário

de práticas, representações e sistemas simbólicos de leitores/ouvintes. Essas narrativas, impressas em folhetos de papel jornal, pelo baixo preço, acessibilidade na aquisição (já que era vendido em feiras, mercados e praças) e, principalmente, pelo fato de o tema narrado ter vínculo com o contexto do leitor, eram consumidas avidamente pelo povo, como se fosse “o pão poético que lhe alimenta a alma.” (BRANDÃO, 2020, p. 47). Esse público, ao ler o cordel, era fortemente impactado pela narrativa, vindo esse gênero a se transformar em um forte influenciador na formação da opinião dos seus leitores/ouvintes.

O cordel, pela sua importância enquanto patrimônio cultural, tem sido cada vez mais estudado na academia, sendo considerado por muitos pesquisadores como um gênero textual importante nas práticas escolares. No entanto, apesar desse reconhecimento, ainda recai sobre essa modalidade literária certo estigma e até mesmo preconceito. Não é demais lembrar, a propósito, como alguns intelectuais brasileiros viam a produção popular, como se observa pelos seguintes comentários do jornalista e escritor João do Rio:

Desde 1840, o fundo das livrarias ambulantes, as obras de venda dos camelôs têm sido a *Princesa Magalona*, a *Donzela Teodora*, a *História de Carlos Magno*, a *Despedida de João Brandão* e a *Conversação do pai Manuel com o pai José* — ao todo uns vinte folhetos sarrabulhentos de crimes e de sandices. Como esforço de invenção e permanente êxito, apareceram, exportados de Portugal, os testamentos dos bichos, o *Conselheiro dos amantes* e uma sonolenta *Disputa divertida das grandes bulhas que teve um homem com sua mulher por não lhe querer deitar uns fundilhos nos calções velhos*.

Essa literatura, vorazmente lida na detenção, nos centros de vadiagem, por homens primitivos, balbuciada à luz dos candeeiros de querosene nos casebres humildes, piegas, hipócrita e mal feita, é a sugestionadora de crimes, o impulso à exploração de degenerações sopitadas, o abismo para a gentalha. (RIO, 1995, p. 48-49)

Embora essas palavras tenham sido publicadas originalmente em 1910, observa-se que, até hoje, ainda há quem veja o cordel como uma subliteratura, na qual são frequentes problemas ortográficos e cuja qualidade estética é reduzida. Nesse processo, o cordel foi mantido por muito tempo distante dos meios escolares, uma vez que não eram reconhecidos como clássicos, ou seja, não podiam entrar nos espaços formais de aprendizagens, uma vez que não eram tidos como “adequados à leitura dos estudantes.” (LAJOLO, 1982, p. 23)



Por outro lado, cabe lembrar que também o cordel veio a ser tradicionalmente um veículo de difusão de preconceitos. Ou seja, no cordel tradicional, “o poeta absorve os preconceitos da sociedade ao mesmo tempo que, com sua poesia, ajuda a disseminá-los e confirmá-los.” (SOUSA, 2009, p. 39). Ocorre que os poetas autores, ao adaptarem clássicos da literatura, filmes, contos tradicionais ou fatos do cotidiano, terminavam imprimindo em suas obras a marca do pensamento hegemônico da sociedade brasileira. E como esta se achava fortemente marcada pelo pensamento patriarcal, herdado do modelo social agrário exportador, os cordéis acabavam reproduzindo uma concepção de mulher em condição de completa submissão. Nessa perspectiva, haveria como a mulher ser protagonista na obra popular?

Partindo dessas premissas, a presente pesquisa investiga como a mulher veio a ser retratada em cordéis publicados por Leandro Gomes de Barros e José Camelo Rezende entre 1900 e 1950, auge da produção cordelística, mostrando como esse retrato foi influenciado pelo contexto social e pelas perspectivas educacionais dos períodos em que os cordéis analisados foram produzidos. Na análise do contexto sócio-histórico brasileiro do período, em especial da economia e da política educacional, apreende-se como a cultura do meio interferiu na subjetividade dos poetas, levando-os à construção literária de um lugar social para a mulher no romance de cordel em papel de subjugação.

No que tange às motivações que nos levaram a optar pelo retrato da mulher no cordel como objeto estudo deste trabalho, cabe destacar que essa opção se deveu principalmente por três fatores. O primeiro é de natureza marcadamente afetiva, considerando a ligação quase umbilical do pesquisador com esse gênero literário, como já destacado no início desta seção. O segundo fator, de caráter mais objetivo, se associa a minha condição de pedagogo, já que incentivo ao uso pedagógico desse gênero em sala de aula; por fim, mas não menos importante, o atual cenário, em que os casos de feminicídio tornam urgente a necessidade de debates em torno das questões de gênero nos mais diversos espaços, incluindo a escola, na qual essas discussões contribuem para a construção de um ser humano crítico, participativo e reconhecedor da cidadania e da igualdade de gêneros.

Entre os objetivos específicos que se constituíram como horizonte de trabalho desta pesquisa, destacamos: identificar como os poetas populares até a primeira metade do século XX reproduziam o pensamento social hegemônico em suas personagens e como eram por este influenciados; conhecer a ideologia dos poetas populares que escreveram as obras selecionadas como *corpus* de análise, incluindo-se aí o quanto eles tinham consciência da reprodução de valores da classe dominante; entender como o cordel, enquanto recurso educacional não formal, terminou por contribuir para a sedimentação da desigualdade entre homens e mulheres no período examinado, já que a mentalidade histórica do período determinava posições desvantajosas para as mulheres em relação aos homens.

Em termos metodológicos, a pesquisa se configura em uma abordagem qualitativa, a qual é descrita por Maria Cecília de Souza Minayo como aquela que “aprofunda-se no mundo dos significados das ações e relações humanas, um lado não perceptível e não captável em equações, médias e estatísticas.” (MINAYO, 2009, p. 22). Cabe enfatizar ainda, com o apoio de Roberto Jarry Richardson, que essa abordagem “justifica-se, sobretudo, por ser uma forma adequada para entender a natureza de um fenômeno social.” (RICHARDSON, 1983, p. 38)

Ainda no plano da metodologia, destacamos que fizemos uso de uma pesquisa bibliográfica, prática de trabalho que se desenvolve, conforme assinala Antônio Carlo Gil, “a partir de material já elaborado, constituído principalmente de livros e artigos científicos.” (GIL, 2008, p. 50). Neste sentido, foram realizadas leituras analíticas de obras que refletem sobre questões teóricas do campo da memória da educação, encampando estudos no âmbito da História e da Sociologia que analisam o contexto histórico-social da sociedade brasileira no recorte temporal já informado. Da mesma forma, a pesquisa bibliográfica também se ocupa da revisão de obras teóricas que refletem sobre os diversos aspectos do cordel e da cultura popular.

Além da recorrência à pesquisa bibliográfica, esta dissertação também se constitui de uma pesquisa documental, tendo em vista que fizeram parte do *corpus* de análise cordéis, alguns deles muito raros, escritos pelos já citados poetas Leandro Gomes de Barros e José Camelo de Melo Rezende e publicados entre 1900 e 1950. Nesse pormenor, cabe esclarecer que a pesquisa documental se distingue da pesquisa

bibliográfica, entre outros aspectos, porque a última “se utiliza fundamentalmente de contribuições de diversos autores sobre determinado assunto, [enquanto a primeira] (...) vale-se de materiais que ainda não receberam um tratamento analítico.” (GIL, 2008, p. 51). Nesse sentido, a pesquisa documental “fornece ao investigador a possibilidade de reunir uma grande quantidade de informação.” (TRIVIÑOS, 1987, p. 111).

No tocante à metodologia, enfim, vale ressaltar que este trabalho tem como instrumento investigativo a Análise do Discurso, cuja utilização se justificou a partir do fato de que esse instrumento analítico, no processo investigativo das relações sociais, pela via da apreciação da literatura ficcional, permite apreender no discurso “os não ditos no interior do que é dito.” (PÊCHEOUX, 2008, p. 44)

Em termos estruturais, convém informar que este trabalho foi dividido em seis seções. Na primeira, apresentamos, a partir de uma distinção entre “pequena” e “alta tradição” desenvolvida pelo antropólogo social Robert Redfield, discussões acerca da natureza e da história do cordel, enfatizando questões como seu lugar de origem e alguns dos principais pioneiros do cordel nordestino. A referida seção se encerra com informações sobre a República Velha, fase da nossa História em que se dá o início do cordel brasileiro e que cobre boa parte do período analisado por esta pesquisa. Na segunda seção, mostramos como a variedade temática do cordel nordestino levou o gênero poético a desempenhar tanto um papel de relevo como instrumento facilitador da alfabetização das massas sertanejas quanto como veículo de ideias deploráveis, preconceituosas, contra as minorias. Nesse processo, mostramos como, até meados do século XX, os poetas populares ora reproduziram o pensamento hegemônico da ideologia social, ora explicitaram as contradições dessa sociedade, como se observa, por exemplo, em relação à forma como deram representação em suas obras às figuras femininas. Na terceira seção, discorremos sobre a natureza desta pesquisa, descrevendo e comentando os instrumentos metodológicos e analíticos que embasaram o trabalho. A isso se segue uma apresentação dos passos que foram dados no sentido de reunir o *corpus* de análise, constituído de cordéis publicados pelos poetas Leandro Gomes de Barros e José Camelo de Melo Rezende entre 1900 e 1950 nos quais a mulher é representada segundo a ordem patriarcal. Na quarta seção, que antecede as duas seções analíticas, mostramos como cantadoras e cordelistas

mulheres reagiram contra a ordem patriarcal, responsável por um viés misógino que predominou no cordel até pelo menos o final da primeira metade do século XX. Nesse contexto, mencionamos algumas das cantadoras e autoras pioneiras que ousaram enfrentar a ordem patriarcal, com destaque para os nomes de Maria das Neves Batista Pimentel, Idalzira Bezerra de Oliveira, Camita do Martizão, Chica Barrosa, Naninha Gorda dos Brejos, Zefinha do Chabocão e Maria Tebana. Na quinta e sexta seções, de natureza analítica, analisamos, respectivamente, como a mulher ganhou representação nas obras de Leandro Gomes de Barros e José Camelo de Melo Rezende, com ênfase para os cordéis *A força do amor*, publicado pela primeira vez de forma integral por Leandro Gomes de Barros em 1910, e *Romance do pavão misterioso*, escrito por José Camelo Rezende em 1923.

No que diz respeito ao *corpus*, importa destacar que embora a análise tenha se baseado principalmente sobre os cordéis *A força do amor* e *Romance do pavão misterioso*, outros cordéis de Leandro Gomes de Barros e José Camelo Rezende foram estudados por nós para dar suporte à análise dos dois cordéis citados. Entre esses folhetos pesquisados com vistas a servirem de apoio para nossos comentários sobre *A força do amor* e *Romance do pavão misterioso*, cabe aqui destacar: a) obras de Leandro Gomes de Barros: *O peso de uma mulher*, *O inferno da vida*, *A força do amor*, *A mulher na rifa* e *Casamento e divórcio da lagartixa*; b) obras de José Camelo de Melo Rezende: *O valor da mulher*, *A peleja de Chica Paculu com o cego Vitorino*, *História do conde Gaston Marcel e a duquesa Estelita* e *Coco-Verde e Melancia*.

Após a leitura e breve apreciação das obras citadas acima e de outras, decidimos apoiar nosso estudo apenas nas obras *A força do amor* e *Romance do pavão misterioso* para que pudéssemos imprimir maior profundidade às nossas análises, evitando a dispersão que levaria a uma abordagem mais superficial das obras dos autores.

Em relação à opção por obras escritas apenas pelos dois autores, cabe ressaltar que isso se deveu tanto pela necessidade de reduzir o número de obras analisadas, permitindo um maior aprofundamento das análises, quanto pela importância dos dois poetas populares, que influenciaram grandemente os cordelistas de suas gerações e das que se seguiram. Dessa forma, a análise dos folhetos desses autores

mostrou-se imprescindível para o desenvolvimento deste trabalho, uma vez que essas obras populares produzidas até a metade do século XX e depositadas em arquivos, coleções particulares e museus constituem-se de documentos que expõem a forma de interação social dos indivíduos em nossa sociedade no período em que foram escritos.

Sobre os acervos consultados, a propósito, cabe dar destaque aqui às coleções da Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB), da Biblioteca do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (BCNFCP), do acervo da Cordelteca Ana Maria Alice Amorim de Literatura de Cordel (CAMAALC). Somados, informamos, os acervos desses três arquivos alcançam cerca de vinte e dois mil folhetos.

Entre os vários teóricos aos quais recorreremos para o desenvolvimento da pesquisa, cujas reflexões se desenvolvem em variadas áreas, incluindo a Educação, a Sociologia, a História e, logicamente, a Cultura e a Literatura Popular, cabe dar destaque aos nomes de Jacques Le Goff (2003), Maria Ciavatta (2009), Eric Hobsbawm (1998), Peter Burke (2010), Pierre Bourdieu (1989) e (2019), Ana Maria de Oliveira Galvão (2000), Rute Brito Lemos Terra (1983) e Francinete Fernandes de Sousa (2009).

Em *História e memória*, publicado originalmente em 1988, Jacques Le Goff (Cf. LE GOFF, 2003) reflete sobre um novo conceito de História, o qual permite ao historiador não se prender apenas à cientificidade dos fatos, dos documentos, mas também analisar o contexto, o pensamento hegemônico e outros vestígios que possam lhe dar pistas acerca da sociedade que esteja estudando. Para esta pesquisa, as reflexões de Le Goff sobre a mentalidade histórica da época nos permitiram compreender a influência do contexto na construção dos enredos dos folhetos de cordel.

Em sua obra *Mediações históricas de trabalho e educação*, publicada pela primeira vez em 2009, Maria Ciavatta, graduada em Filosofia e doutora em Educação, descreve o período de industrialização brasileira a partir de 1930 e a gênese e disputas pela hegemonia na formação dos trabalhadores. Ao descrever a industrialização brasileira em sua gênese, a autora nos descortina um perfil da sociedade brasileira do início do século e a disputa pela hegemonia do pensamento do período. Esse retrato

nos permitiu refletir acerca da sociedade como um todo, da influência da literatura e o papel do cordel enquanto instrumento de formação e de informação.

Eric Hobsbawm, em *A era dos Impérios*, cuja primeira edição data de 1989, discute as transformações econômicas no mundo, em especial, na Europa. Nesse estudo, o historiador inglês nos leva a refletir sobre um período conturbado nas grandes nações capitalistas, culminando com a Primeira Guerra Mundial de 1914. No capítulo “A nova mulher”, o autor discorre sobre a situação das mulheres nas nações de capitalismo desenvolvido, reflexão que nos permitiu compreender o processo de desenvolvimento no Brasil, com ênfase para a situação das mulheres nesse processo, e a metamorfose na construção de personagens femininos em alguns romances de cordel.

Peter Burke, em *Cultura popular na Idade Moderna*, obra de 1978, estuda a cultura popular na Idade Moderna, na Europa, entre 1500 e 1800. Esse estudo, a partir do conceito de cultura popular, nos permitiu entender mais claramente alguns aspectos relacionados com o cordel, incluindo discussões em torno das origens e influências desse gênero poético.

O sociólogo francês Pierre Bourdieu analisa em *O poder simbólico* os meios pelos quais a dominação é exercida e a relação de poder entre dominados e dominantes. Já na obra *A dominação masculina* (2019), reflete sobre questões históricas que vieram a contribuir para a posição de homens e mulheres nas sociedades patriarcais, vindo os homens a ocuparem os espaços públicos, enquanto couberam às mulheres os espaços da casa.

Já as pesquisadoras Ana Maria de Oliveira Galvão (autora da tese em educação *Ler/ouvir folhetos de cordel em Pernambuco: 1930-1950*), Rute Brito Lemos Terra (que escreveu *Memória de lutas: literatura de folhetos no Nordeste – 1893 a 1930*) e Francinete Fernandes de Sousa (que redigiu a tese de doutorado em Letras *A mulher negra mapeada: trajeto do imaginário popular no folheto de cordel*) nos trazem importantes reflexões e informações sobre a História do cordel brasileiro; perfil de poetas populares; a influência dessa literatura na construção da identidade nordestina; a importância do folheto, enquanto alfabetizador, para uma população iletrada; as gráficas e editoras dos folhetos; e sobre alguns dos temas mais recorrentes no cordel.

## 2 A LITERATURA POPULAR NORDESTINA: FUNDAMENTOS TEÓRICOS

### 2.1 A Cultura Popular e a “Pequena Tradição” na Idade Moderna

Segundo alguns pesquisadores, a exemplo de Lemaire (2017), a literatura de folhetos é um fenômeno mundial, tendo aflorado em vários lugares, ainda que com características próprias. Sobre isso, o cordel brasileiro apresenta realmente algumas singularidades que o tornam distinto de outras manifestações literárias afins. A pesquisadora, no entanto, nos afiança que a literatura de folhetos que veio a despontar no Brasil é uma iniciativa espontânea dos poetas nordestinos, como necessidade de alcance de um público maior para as suas obras.

Um segundo grupo de pesquisadores, no entanto, defende que o cordel é um gênero marcadamente brasileiro. É o que advoga, por exemplo, Carlos Jorge Dantas de Oliveira (2012), ressaltando que, na Europa, cordel designava fundamente um modo de exibição dos folhetos para venda, haja vista que ali não havia um padrão para as narrativas vendidas em barbantes, algumas delas sendo até mesmo escritas em prosa. Em estreita conexão com o que pensa Carlos Jorge, a pesquisadora Márcia Abreu (1993) destaca que o cordel brasileiro é filho da cantoria nordestina, da qual teria herdado tanto estruturas narrativas quanto temas.

Sem necessariamente entrarem em rota de colisão com as ideias desses dois grupos de pesquisadores, nomes como Câmara Cascudo (1979, 1984-a, 1984-b), Veríssimo de Melo (1982) e Marco Haurélio Farias (2010), defendem que o cordel teve origem no trovadorismo da Idade Média, tendo o gênero se miscigenado gradualmente após aportar em nosso país com os primeiros colonizadores, que traziam obras populares na mão ou na memória. Com eles concordamos, embora defendamos a necessidade de um acréscimo: para além da influência de obras escritas vindas de outras terras, também contribuiu para o advento do nosso cordel um ramo da cultura produzida na Península Ibérica calcada na oralidade e nos costumes. Esse braço da cultura, antecipando, pertence à chamada “baixa tradição”.

Peter Burke (2010, p. 37), analisando a cultura popular entre 1500 e 1800 na Europa, nos informa que as canções folclóricas e, por conseguinte, a poesia popular, evocava um sentimento de solidariedade entre aquelas populações dispersas. Durante esse longo período analisado pelo autor, cabe destacar, ocorreram mudanças profundas no continente europeu: de sociedades em transição, que saíam do medievalismo para a modernidade, ainda vivendo um proto-capitalismo, muitos países do Velho Mundo começaram a se industrializar a partir do advento da máquina a vapor, na segunda metade do século XVIII, em um processo crescente de urbanização.

Como explica o autor, as grandes distâncias que inicialmente separavam uma população da outra fizeram com que as canções e as poesias funcionassem como o elo através do qual os povos tanto se identificavam como se ligavam solidariamente uns aos outros. Essas canções, poemas e quadrinhas folclóricas falavam de trabalho, da vida cotidiana, dos dissabores e das festas coletivas. Dessa forma, essas populações, mesmo isoladas uma das outras, interagiam pelo sentimento, expresso na literatura oral, cantada e declamada por eles em ocasiões de festividades ou de trabalho.

Como essas populações iam numericamente ficando maiores e depois, com o avanço da industrialização, migravam para as cidades, suas expressões artísticas foram se consolidando e fortalecendo a identidade entre elas. Assim, se desenvolvia nos meios urbanos uma cultura marcadamente popular, manifestada através do teatro, da dança, dos costumes, das festas, da religiosidade e também da literatura. Além disso, como essas camadas populares não tinham acesso às escolas, o conhecimento era transmitido para as gerações mais novas pela tradição, pelos hábitos culturais. Todavia, cabe lembrar que, àquela altura, já havia diversas universidades em países europeus, como Inglaterra, França e Alemanha, embora o acesso a elas fosse limitado à frações da elite. Nesses centros de produção de conhecimento científico, preservavam-se e se transmitiam os saberes antigos, bem como eram produzidos os conhecimentos novos.

Com o fim de compreender a relação entre os conhecimentos que eram produzidos pela elite e os que eram criados pelo povo, Peter Burke recorreu a ideias desenvolvidas pelo antropólogo social Robert Redfield, principalmente no tocante às diferenças entre “pequena tradição” e “grande tradição”: enquanto a primeira estaria



ligada às tradições culturais das grandes massas iletradas, a segunda diria respeito ao saber da pequena parcela da população letrada.

Além da origem distinta, como explica Redfield, essas duas tradições (ou culturas), são adquiridas e se realizam de formas diferenciadas. A grande tradição, por exemplo, é aprendida nas escolas, com destaque para as universidades, como também nos templos, teatros e nos palácios. Trata-se de uma gama de conhecimentos da qual fazem parte a Filosofia, a Matemática e as demais ciências e artes, como Música, Teatro, Artes Plásticas e Literatura, entre outras. A pequena tradição, por seu turno, é aprendida através dos costumes e das práticas culturais. Configura-se como o conjunto de saberes populares, depois classificado por pesquisadores como Folclore, envolvendo o teatro de rua, as lutas corporais, a literatura oral (depois escrita), as artes plásticas, a arquitetura, a religiosidade, as danças, rituais e os folguedos, a arquitetura das habitações, entre outros. Com o advento da industrialização, essa tradição passa a representar a cultura da classe proletária, das grandes massas urbanas, sem acesso à escola, sendo marcada pelas memórias da ancestralidade da cultura do campo. Essa cultura, saber e conhecimento popular se reproduzem por si mesmas, nas ruas, nas feiras e nos mercados, e é transmitida pela interação social.

A partir dessa distinção entre saberes, Burke desenvolve suas reflexões sobre o conceito de cultura popular, vindo a divergir de Redfield em alguns pontos, principalmente em relação à interrelação entre o erudito e o popular, que diz respeito tanto à absorção da cultura popular pela elite quanto em relação à influência da cultura erudita na arte do povo: enquanto Redfield advoga que as duas culturas são estáticas, uma não influenciando a outra, Burke defende a constante interação e interinfluência entre elas. Segundo Burke, o conceito de duas culturas se desenvolvendo em um mesmo espaço social sem se influenciarem seria uma ideia estreita. Nessa perspectiva, Burke mostra como, no início da idade moderna, membros do clero e da própria nobreza participavam de tradições populares, como festas e encenações carnavalescas. Logo, tanto a cultura erudita vinha a absorver práticas da cultura popular, como a popular vinha a absorver costumes da erudita.

Como exemplo da incorporação, pela elite, de elementos da cultura popular, Burke cita os bailes de carnaval, que foram para os salões como bailes de máscaras.

Como exemplo do contrário, isto é, da incorporação por parte do povo de elementos da cultura erudita, o autor cita os romances de cavalaria, os quais inicialmente eram escritos ou cantados para a nobreza e, com o tempo, passou a ser incorporado pelas tradições populares. Nesse processo, importa lembrar, a popularização de Carlos Magno e os doze pares de França no âmbito da poesia popular, mostra-se também como um exemplo dessa interrelação, a cavallhada, no Sul do Brasil. A esse respeito, grande parte dos romances adaptados para o cordel, ainda no início do século XX, eram criados a partir de obras eruditas na Europa, como destaca Câmara Cascudo (1979).

Sobre essa questão, Câmara Cascudo, em obras como *Vaqueiros e cantadores*, originalmente publicado em 1984, cita e comenta alguns dos romances editados na Europa que posteriormente foram adaptados por poetas populares. Como explica o folclorista potiguar, a maioria dessas histórias, fosse em prosa ou em verso, tiveram edições em Portugal, Espanha e França. Dessa forma, “esses romances trouxeram as figuras clássicas do tradicionalismo medieval. Cavaleiros andantes, paladinos cristãos, virgens fieis, esposas heroicas, ensinaram as perpétuas lições da palavra cumprida, a unção do testemunho, a valia da coragem, o desprezo pela morte, a santidade dos lares.” (CASCUDO, 1984-b, p. 28)

De fato, muitos cordéis nasceram de adaptações ou reescrita de narrativas muito antigas, vindas da Europa ou de outros lugares, como se pode verificar a partir de poetas populares que escreveram entre a última década do século XIX e o fim da primeira metade do século XX. É o caso dos cordés *História da donzela Teodora*, *História da imperatriz Porcina*, *Princesa Magalona*, *Roberto do Diabo* e *João de Calais*, todos citados na obra *Os cinco livros do povo* (1979), de Câmara Cascudo. Foram narrativas muito populares na Península Ibérica e que aqui aportaram, ganhando versões no cordel brasileiro.

A influência do romanceiro ibérico em terras brasileiras é explicável pela política da metrópole em relação à colônia: as mercadorias, incluindo livros, passavam por rigorosa fiscalização na alfândega de Lisboa. Nesse processo, os livros que aqui chegavam eram endereçados aos poucos letrados, bem situados financeiramente. Além de romances de cavalaria e hagiografias, estavam entre esses livros, como

informa a pesquisadora Ana Maria de Oliveira Galvão (2000), muitos títulos de literatura de folhetos, os quais, à época, eram muitos populares em Portugal e Espanha.

A importação de livros vindos da Europa, entretanto, era bastante dificultada por parte da Metrópole. Para que essa questão possa ser melhor contextualizada, convém lembrar que, desde 1500, quando os primeiros portugueses aqui aportaram, as atividades de colonização eram essencialmente exploratórias, com finalidade de extração de riquezas. Inicialmente, foi a extração de pau-brasil para a fabricação de tintas usadas na coloração de tecidos; depois, a exploração do solo, com a plantação de cana-de-açúcar, ao que se seguiu a exploração de ouro e prata em Minas Gerais. Nesse processo, havia um rígido controle da Corte sobre o território brasileiro, o qual era exercido por um corpo de funcionários da coroa tanto em Portugal, como também no Brasil. Nada entrava ou saía do Brasil para o mundo que não passasse pela alfândega portuguesa. Esse controle era exercido tanto como para produtos manufaturados e matéria-prima, como também para bens culturais e pessoas. Até mesmo para estudar havia fiscalização. Nada entre o Brasil e o resto do mundo trafegava sem a vistoria e autorização do reino português.

Todos os intercâmbios oficiais exigiam baldeação em Lisboa. Antes da mudança da Corte havia apenas um caminho oficial entre o Brasil e o mundo exterior: os produtos brasileiros precisavam passar pela alfândega, e as pessoas, pela burocracia da Corte – até mesmo para se educar. Os mesmos mecanismos funcionavam na direção inversa. Mercadorias de variadas praças chegavam ao Brasil, num fluxo sempre controlado de perto pelos agentes metropolitanos. Também havia um rígido controle cultural, fazendo com que a cultura europeia chegasse a conta-gotas. (CALDEIRA, 2017, p. 226)

Até 1808, data em que aqui se instala a Corte Portuguesa, o Brasil era um país totalmente fechado para o mundo. Existia, como esclarece Jorge Caldeira (2017), uma censura ferrenha do reino sobre a circulação de ideias na colônia. O reino tinha consciência que a implantação de escolas em solo brasileiro possibilitaria o florescimento de conhecimento e esse conhecimento poderia ser transformado em consciência e luta por independência. É por essa razão que os livros destinados ao Brasil eram rigorosamente vistoriados, além do fato de ser terminantemente proibida instalação de tipografias na colônia, visto que estas poderiam levar à impressão de jornais subversivos à Corte.

Dessa forma, os poucos livros que aqui chegavam, além de muito caros, e, por isso, inacessíveis a grande parte das pessoas, até mesmo às letradas, eram censurados. Essa situação só viria a ser modificada com a transferência da administração do reinado para o Brasil. A partir de 1808, com a chegada da Família Real, é criada toda uma infraestrutura: banco, teatros, imprensa régia, tipografias, jornais e escolas. Essa mudança possibilitou a implantação de tipografias em diversas vilas e a criação de escolas, como o Colégio Pedro II, no Rio de Janeiro.

A literatura de cordel, entretanto, também recebeu influência direta da “pequena tradição” europeia. Para compreender isso, basta lembrar que as pessoas que inicialmente vieram de Portugal, a grande maioria em condição de deserdados sociais no Reino e deportados para a colônia, eram oriundos das camadas populares em Portugal. Esse contingente populacional veio essencialmente para o trabalho, para explorar e povoar a nova terra. Essas pessoas foram cultivar a terra, adentrando nos sertões, desbravando as matas, estabelecendo áreas para o pastoreio e formando as primeiras povoações. Com eles, vinha uma gama de personagens do imaginário e do fabulário do Velho Mundo, os quais logo iriam ser absorvidos pelos poetas populares.

Destarte, como acentuam vários autores, a exemplo de Câmara Cascudo (1984-a) e Veríssimo de Melo (1982), o mundo dos romances rimados há muito é povoado por princesas encarceradas ou aprisionadas em seus reinos encantados, valentes camponeses, heróis encouraçados, mulheres martirizadas, santos, inteligentes adivinhos ou espertos vilões. Essa literatura popular em versos cruzou os mares, desembarcou em praias brasileiras e povoou o sertão, transportando para o semiárido príncipes, dragões, fadas, etc. Portanto, esses personagens que vinham de terras distantes e encantadas saltaram diretamente de cenários de castelos e palácios medievais para o árido sertão nordestino, transmutando-se em vaqueiros e cangaceiros, santos e donzelas, amarelinhos e aventureiros. Esse fantástico caldo de cultura sedimentou o solo e a identidade do povo nordestino. De um fabulário de oralidade original, transformou-se posteriormente, invadindo o rico manancial da cultura letrada. Todavia, é importante lembrar que a “pequena tradição” que vinha com os portugueses que para cá se deslocaram, não permaneceu imutável, uma vez que não

demorou a se hibridizar a partir do contato com a cultura indígena e depois africana, compondo o rico mosaico que formou a cultura popular brasileira.

## **2.2 O Contexto Social do Brasil no Período Pré-Industrial**

Neste subtópico nos propomos a desenvolver a investigação que nos conduza a compreender como a mulher foi representada nas narrativas dos romances dos folhetos do cordel produzidos entre 1900 e 1950 por Leandro Gomes de Barros e José Camelo de Melo Rezende. Nessa perspectiva, cabe destacar de pronto que teóricos como Sousa (2009) e Queiroz (2006) nos conduzem à ideia de que, de alguma forma, as narrativas poéticas do cordel brasileiro, por muito tempo, ajudaram a difundir preconceitos contra a mulher, o que passou a mudar substancialmente apenas quando a mulher passou finalmente a ocupar o palco das letras populares, deixando de ser apenas objeto de representação para se tornar sujeito da escrita.

É a partir da compreensão da teoria de *sociedade transitiva*, conceito desenvolvido por Freire (1967) para explicar os processos de mudanças ocorridos na sociedade brasileira, que se pode compreender essas ocorrências históricas. Paulo Freire esclarece que a sociedade brasileira nunca foi estagnada. Mesmo no período colonial, apesar de parecer viver um longo período de estagnação, a sociedade estava em mudança. Mudanças que, devido à lentidão, só pode ser observada e constatada com um longo distanciamento histórico.

É, portanto, a partir da compreensão do conceito de sociedade em trânsito que se pode entender o lento processo de modernização da sociedade brasileira. Processo de mudança esse que se insinua ainda no primeiro reinado, através das lutas populares, como também os embates das ideias conservadoras e o pensamento liberal. A partir desse momento, com a estrutura do estado brasileiro sendo gestada por militares positivistas, é que algumas regiões, a exemplo do Sul e do Sudeste, começam a passar por transformações de caráter mais desenvolvimentistas. Com esse processo de mudanças, ocorre o primeiro e tímido processo de desenvolvimento na indústria.

A indústria, alavancada pelo suporte econômico da produção cafeeira, já em processo de crescimento desde os anos 1850, foi impulsionada pela migração interna do campo para as cidades. Com o crescimento dos centros urbanos, tornou-se possível o desenvolvimento da cultura, que resultou, sete décadas à frente, na Semana de Arte Moderna de 1922 e no debate da necessidade de novas concepções educacionais, o que veio a resultar no movimento Escola Nova e no Manifesto dos Pioneiros, o que possibilitou a adoção de políticas públicas para a educação.

Foi, concretamente, a partir das últimas décadas do século XIX, que a sociedade brasileira amadureceu, transformando-se profundamente, tendo como desdobramento a ocorrência de fatos históricos significativos. Foi também nesse rico período histórico de desenvolvimento da sociedade brasileira que as mulheres começaram a ocupar maiores espaços na sociedade. No entanto, faz-se necessário compreender que esse processo foi gradual, muitas vezes, quase imperceptível.

A sociedade brasileira foi formada, desde o seu nascedouro, por uma segregação extremada entre ricos e pobres. Os ricos, inicialmente, configuraram-se a partir da partilha das terras concedidas aos homens brancos “puros”, que expressavam e defendiam o catolicismo e que vieram de Portugal, para, em solo brasileiro, tomar posse da sesmarias. Já os pobres, tiveram sua formação a partir de indígenas desapropriados de suas terras e uma imensa massa de negros africanos escravizados trazidos para trabalhar no cultivo da lavoura de cana-de-açúcar e, posteriormente, na extração de minérios e nas lavouras de café. Dessa forma, “as classes ricas e as pobres se separaram uma das outras por distancias sociais e culturais quase tão grandes como quanto a que medeiam entre povos distintos.” (RIBEIRO, 1995, p. 210)

A elite agrária foi, dessa forma, o embrião de toda a classe dominante brasileira. Esse estrato social, de posse da terra, como sesmeiros ou posseiros, contribuiu para a disparidade econômica entre os setores e classes sociais no Brasil. Assim, ao mesmo tempo em que manteve e consolidou a posse da terra, a elite agrária, em etapas de desenvolvimentos econômicos posteriores, com facilidade e desenvoltura, migrou para outros setores, mantendo, assim, o comando econômico e político na estrutura de classe da sociedade brasileira.

Importa esclarecer que a quadra histórica, compreendida entre as últimas duas décadas do século XIX, veio a modificar de forma radical a relação de trabalho no Brasil. Tal fato foi a abolição completa do trabalho escravo, em 1888: ao libertarem os negros do trabalho escravo, os fazendeiros tiveram, obrigatoriamente, de contratar trabalhadores livres e estabelecer a relação de assalariamento. Nesse contexto, como havia uma quantidade enorme de terras devolutas ainda a serem exploradas nos sertões, tantos os escravizados, então libertos, como também as famílias de imigrantes europeus e asiáticos puderam se apropriar dessas terras, vindo a se tornarem pequenos proprietários rurais. Pois, como esclarece Miralha (2006, p. 153), “eles [os imigrantes] obviamente iam preferir ter sua própria terra aos invés de trabalhar nas lavouras de café”. Com a intensão de ocupar o máximo de terras, antes da demarcação governamental, e torná-las propriedades privadas, foi retardado ao máximo tanto a lei de terras de 1850 como a própria lei republicana de 1891.

No entanto, com a demarcação, a delimitação das propriedades, que veio a ocorrer lentamente, na maioria das regiões, no decorrer das primeiras décadas do século XX, as invasões, perante a lei, tornaram-se crimes. Assim, as terras devolutas só podiam ser adquiridas por meio de compra junto aos municípios, aos estados ou à federação, e o negro liberto ou o imigrante sem poder financeiro para adquirir um pedaço tiveram que trabalhar mediante contrato de trabalho, passando, assim, “do cativo do homem (escravo), para o cativo da terra” (MIRALHA, 2006, p. 154), pois o livre acesso à terra foi extinto por lei, só tendo acesso a ela quem pudesse pagar. Dessa forma, a elite agrária, inicialmente fortalecida pelas dádivas reais, através da política de terras, conhecida com sesmaria, e, depois, com as invasões de terras devolutas, saiu-se mais uma vez revigorada.

Quase todas as terras lhes pertenciam. Até mesmo as terras ainda devolutas eram preferencialmente destinadas à aquisição pelos proprietários de fazendas que ficavam nas proximidades, fosse por compra, fosse por aforamento. Dessa forma, os ricos fazendeiros passaram a ter terras a perder de vista, além de farta mão de obra para o trabalho assalariado nas fazendas de café em São Paulo, criação de gado em Minas Gerais, plantação de cacau na Bahia e cultivo da cana-de açúcar e criação de gado nas vastas regiões do Nordeste.

Simultaneamente, ao passo que ocorriam essas mudanças jurídicas e estruturais, como explicado acima, em todo o Brasil ia se constituindo uma elite agrária, organizada econômica e politicamente enquanto classe. Assim, nos estados de São Paulo e Minas Gerais, despontaram os dirigentes políticos da República Velha. Para dirigir e coordenar os destinos do país, estabeleceu-se uma aliança que, na história, ficou conhecida como a *Política do Café com Leite*, denominação oriunda dos acordos entre as duas principais oligarquias regionais da época – os barões do café de São Paulo e os criadores de gado de Minas Gerais.

Inquestionavelmente, esse pacto dirigiu com mão de ferro a política no Brasil, dos primeiros anos da República até 1930, quando ocorreu a revolução que conduziu Getúlio Vargas ao poder. A aliança entre criadores de gado mineiros e cafeicultores paulistas elegeu, sucessivamente, presidentes da República e as maiores bancadas da Câmara e do Senado.

Em estados do Nordeste, como em todo o Brasil, também floresceu uma elite agrária, porém, com suas peculiaridades. O fortalecimento dessa elite, com a concentração de terras, somada à fome e à miséria que afetava a maioria da população, fez surgir as figuras do coronel e o cangaceiro.

O Nordeste, com suas variações climáticas, indo do solo seco e de pouca água da caatinga às regiões férteis do agreste, das regiões verdes de serras às regiões amenas do litoral, teve um desenvolvimento diferenciado do Sul e Sudeste. Castigado pelas longas estiagens e pela política dos coronéis, essa região sofreu um longo retardamento em seu desenvolvimento, preservando, até a segunda metade do século XX, características de sociedade agrária, com fortes marcas do patriarcalismo.

A colonização do Nordeste, a partir da constituição das fazendas para criação de gado, deu-se sob a ótica da família patriarcal. Nessa estrutura familiar, o grande proprietário tornou-se o senhor das terras e das pessoas. Como explica Sergio Buarque de Holanda (1995 p. 80), “nos domínios rurais, a autoridade do proprietário de terra não sofria réplica. Tudo se fazia consoante sua vontade, muitas vezes caprichosa e despótica”. Nesse contexto, o termo coronel, indubitavelmente, traduzia a relação de poder que o senhor de terras detinha e exercia na comunidade. Sob o mesmo ponto de



vista, o referido termo veio a expressar a simbologia de poder político já exercido pelos poderosos donos de terras.

Outrossim, nesse modelo social arcaico das velhas sociedades camponesas, prevaleceu o poder de mando do homem. No caso da sociedade agrária nordestina, não se tratavam de quaisquer homens que detinham esse poder supremo de ser, ao mesmo tempo, chefe de família, dos negócios, comandante militar e patriarca da política. Como já explicado, esse papel de destaque coube ao homem branco, católico e proprietário de grandes extensões de terras. Esse homem, então travestido de coronel, a partir de seus domínios agrários, governava homens e mulheres, detendo o poder político, militar e, quase sempre, judicial da região do entorno de suas terras. Indubitavelmente, nesse modelo social patriarcal, não restava à mulher outros espaços além do papel de cuidadora da família e do lar. Nessa perspectiva, a união pelo casamento com o filho de outro coronel, representava para a mulher uma possibilidade de ascensão social. Em suma: o papel da mulher, nesse modelo social agrário e patriarcal, era marcado pela subalternidade, restringindo-se ao espaço doméstico, estando ligado à educação dos filhos e ao cumprimento de suas obrigações como esposa, visando a procriação e a continuidade dos laços de parentesco dessas famílias.

Foi nesse cenário que a literatura popular, em especial, o cordel, terminou por reproduzir essa mulher e as relações de poder que concretamente existiam na sociedade. É bem sabido, como afirmou o educador Paulo Freire em sua obra *Educação como prática da liberdade* (1967), que a sociedade brasileira se constituiu como uma sociedade em trânsito, ou seja, sempre em processo de mudança, embora que lento e imperceptível. No entanto, como essas mudanças, muitas vezes, não são perceptíveis aos olhos de quem as vivenciam, as mulheres na sociedade vieram a ser retratadas pelos poetas autores de cordel concretamente como eram vistas e sentidas. Ou seja: os poetas passam a representar em suas obras não a mulher idealizada, mas a mulher concreta, presente na sociedade.

Corroborando com essa compreensão, Carla Kühlewein (2020) declara que protótipos presentes nos contos de fadas e nos contos tradicionais nos remetem a um “arquétipo de mulher virtuosa, fiel e honesta que passa pelos mais variados desafios

para se provar digna de merecer o marido ou mesmo pertencer a um lar (KÜHLEWEIN, 2020, p. 178). Segundo a autora, os poetas não adaptavam tão somente os contos de fadas e contos tradicionais, mas também histórias de romances medievais, a exemplo de *Os martírios de Genoveva*, de autoria de Leandro Gomes de Barros. Ao adaptarem tais obras, explica a pesquisadora, os poetas terminaram por transportar para o sertão nordestino estereótipos já existentes nos contextos históricos originais, com ênfase para o medievo, vindo a influenciar o pensamento majoritário da sociedade e a possibilitar a construção de um lugar social desabonador para a mulher.

### **2.3 A República Velha e a Dualidade Sociedade Agrária versus Sociedade Industrial**

A partir de 1850, período em que o Brasil começou a ser inserido no processo de produção industrial, as cidades começaram a receber cada vez mais novos habitantes. Esse contingente populacional vinha do interior à procura de trabalho e melhores condições de vida. Foi nesse processo de industrialização e inserção do nosso país no mercado internacional, mesmo que em condição de subalternidade às nações capitalistas desenvolvidas, que as cidades brasileiras começam a crescer.

Esse progresso desenvolvimentista, no entanto, não se espalhou para o campo das ideias e das relações sociais, permanecendo no seio da sociedade uma hegemonia conservadora. É o que nos explica Sergio Buarque de Holanda, ao afirmar que “estereotipada por longos anos de vida rural, a mentalidade de casa grande invadiu assim as cidades [...], demonizando, dessa forma, o pensamento social” (HOLANDA, 1995, p. 87). De fato, o pensamento hegemônico, mesmo com as transformações modernizantes na estrutura social, imperava na sociedade brasileira no período aludido pelo autor. Sob o mesmo ponto de vista, Domingos Neto, em seu trabalho *O que os netos dos vaqueiros me contaram*, pesquisa histórica-sociológica sobre a ocupação dos sertões do Piauí, pontuou que tradição e modernidade “sempre andam de mãos dadas, um absorvendo a seu modo estruturas, valores, práticas e simbologias do outro.” (DOMINGOS NETO, 2010, p. 22)

Inegavelmente, a forma de pensar conservadora e arcaica veio a se tornar hegemônica na sociedade brasileira, sendo transmitida, sobretudo, pela via dos costumes, da religião e da arte. Nesse processo, a poesia popular em versos, que herdou várias características ibéricas, se desenvolveu a partir da incorporação não só dos saberes e práticas dos elementos dos variados matizes culturais que contribuíram para a formação da nossa cultura, mas também da mentalidade conservadora com traços medievos.

Na economia rural, principalmente no Nordeste brasileiro, prevaleceu um modelo em que as mulheres eram excluídas dos mecanismos de reprodução social. As profissões, os negócios e a política eram atividades exclusivamente masculinas. Neste sentido, também a educação, desde o ensino elementar até ao superior, era pensado e estruturado para ser ocupado por homens, tendo em vista que a mulher tinha um papel somente de reproduzir e administrar o lar. A esse respeito, a pesquisadora Doralice Alves de Queiroz esclarece que, do período da colonização ao início do século XX,

as mulheres brasileiras praticamente não eram vistas em público. Sua vida social restringia-se ao âmbito familiar e, quando saíam, era para ir a alguma reunião de família, em celebrações como casamentos, batizados, aniversários. Quando casada era considerada, por lei, uma incapacitada. Sem a autorização do marido, ela não podia exercer uma profissão, aceitar ou recusar uma herança, nem sair desacompanhada, a menos que fosse para fazer compras necessárias ao consumo do lar. (QUEIROZ, 2006, p. 48)

Nessa perspectiva, ao retratarem a mulher concreta e difundirem um retrato que veio a inferiorizar as mulheres, os cordéis acabaram por confirmar que “as ideias da classe dominante são, em todas as épocas, as ideias dominantes [...] a classe que é o poder material dominante da sociedade é, ao mesmo tempo, o seu poder espiritual dominante.” (MARX;ENGELS, 2009, p. 67)

É importante ressaltar, a propósito, que a mulher ocupou um papel de subalternidade em quase todas as civilizações, vindo muitas vezes a ser tratada como mero objeto de prazer ou até mesmo a ser mercantilizada. Foi assim nos diversos períodos históricos, com exceção de algumas comunidades primitivas em que não existia a propriedade privada dos meios de subsistência e nem o enriquecimento individual de determinados indivíduos da comunidade.

Historicamente a desigualdade entre homens e mulheres oriunda da divisão social do trabalho inicia-se ainda nas sociedades primitivas, enraizando-se em todos os modos de produção até chegar, de forma contundente, à época moderna. A revolução burguesa substituiu as relações feudais de produção, revolucionando as relações sociais, forjando novas técnicas, possibilitando a produção e circulação de mercadorias, alcançando patamares até então imagináveis. Nesse processo, a burguesia, enquanto classe hegemônica estabeleceu novos valores na arte, na religião, na ciência e na cultura em geral. No entanto, por ser uma sociedade dividida em classes, com interesses antagônicos, as desigualdades permaneceram e, em certos casos, até se aprofundaram no tocante a determinados extratos sociais.

Nesse contexto, tal como ocorrera em sociedades patriarcais anteriores, a mulher permaneceu assumindo papéis de subalternidade em relação ao homem. Ou seja, manteve-se uma concepção sobre a mulher que a identificava como coisa, objeto e até mesmo mercadoria. Nessa perspectiva, como bem conceituou Marx ao explicar o fetiche da mercadoria e a relação desta com os seus produtores, perpetua-se “uma relação social definida, estabelecida entre os homens, (...) [assumindo] a forma fantasmagórica de uma relação entre coisas.” (MARX, 2014, p. 94)

No Brasil, o conservadorismo que submetia a mulher ao homem, característica do patriarcalismo herdado do período colonial, estendeu-se por quase todo o século XX. Como explica a professora Maria Ciavatta (2009), as mudanças importantes na estrutura econômica da sociedade brasileira a partir da década de 1930, principalmente no que diz respeito à substituição da base agrária pela industrial, não trouxeram consigo mudanças profundas no tocante aos valores patriarcais:

As revoluções burguesas, não é, assim, um episódio histórico de ruptura. Antes, trata-se de um fenômeno estrutural que se desenvolve por opções e comportamentos coletivos mediante os quais as diversas opções de interesses da burguesia em formação em expansão no Brasil deram origem a novas formas de poder na economia, na sociedade e no Estado – da mesma forma como se põem e se repõem as relações entre a cultura, a organização política e econômica e o modo de compreender a existência humana na sociedade brasileira. (CIAVATTA, 2009, p. 150)

A perpetuação dessas estruturas arcaicas de pensamento teve como efeito a quase ausência da mão de obra feminina no mercado de trabalho. Confirmam isso

dados do Centro de Estudos Sindicais e Economia do Trabalho (Cf. BRASIL, 2017, p. 19), órgão vinculado ao Instituto de Economia da UNICAMP. Esses dados mostram que o censo de 1872 indicou que 73% das mulheres, incluindo-se aí as mulheres na condição de escravas, ocupavam-se com trabalho doméstico. Em 1890, apesar da abolição da escravidão, esse quadro não havia mudado. A partir dos anos 10 do século XX, com o crescimento dos centros urbanos e o desenvolvimento das atividades econômicas industriais, a mulher começou a ocupar um espaço de trabalho “não doméstico”, no entanto, muito limitado e, mesmo assim, em atividades consideradas “femininas”.

Essa tem sido uma das características das sociedades pré-industriais, ou em processo de industrialização. Em sociedades que se encontram nesse estágio de desenvolvimento, as mulheres ainda se dedicam quase que exclusivamente às atividades do lar ou, em atividades profissionais tidas como sem do próprias ao sexo feminino, a exemplo do magistério e do trabalho como secretárias ou enfermeiras, etc. No entanto, com a aceleração do processo de desenvolvimento das relações tipicamente capitalistas, as mulheres, paulatinamente, passaram a ocupar postos no mercado de trabalho. Esse processo ocorreu nos países da Europa Ocidental, já nos anos 40 do século XIX. Sobre esta questão, o historiador inglês Eric Hobsbawm, em sua obra *A era dos impérios*, esclarece que

O trabalho da mulher na indústria estava, no início de nossa época, ainda predominantemente concentrado nos poucos ramos tipicamente "femininos" notadamente têxteis e de confecção, mas também e de cada vez mais na indústria de alimentos. Contudo, a maioria das mulheres que ganhavam a vida individualmente o fazia no setor de serviços. (HOBSBAWM, 1988, p. 281).

Na referida obra, o autor explica que, entre os anos 1880 até a eclosão da Primeira Guerra Mundial, em 1914, teve início a inserção da força de trabalho feminina nos países desenvolvidos e industrializados. Ele enfatizou, no entanto, que esse fenômeno foi exclusivo de apenas alguns países europeus, de capitalismo desenvolvido, com destaque para a Inglaterra, Alemanha e França. Não era, portanto, a realidade de todas as mulheres, tendo em vista que a “condição da grande maioria das mulheres do mundo, das que viviam na Ásia, na África e na América Latina e nas

sociedades camponesas do Sul [...] não havia ainda nenhuma mudança.” (HOBSBAWM, 1988, p. 272). A assertiva do historiador inglês corrobora para a compreensão da situação brasileira em processo de desenvolvimento e sobre a inserção da mulher na vida social do período.

O Brasil, até por volta de 1850, era um país de economia essencialmente agrária. Só a partir desse período é que se iniciou seu processo de desenvolvimento, com instalação de pequenas e médias indústrias. Esse processo foi, em grande medida, impulsionado pela produção e exportação de café e pela construção de ferrovias, a partir de 1875. Nesse período, intensificaram-se as relações comerciais do país com o mundo, ocasionando intensa circulação de capitais, aumentando de forma intensa a produção de mercadorias. É o que Caldeira explica em *História da riqueza do Brasil*, vindo o autor a declarar que

O único indicativo nacional da produção têxtil refere um aumento no número de fusos instalados, que passam de 79 mil, em 1893, para 280 mil, em 1898. Além disso, apenas 31% dos fusos contabilizados em 1893 pertenciam a empresas organizadas como sociedades anônimas, contra 61% da segunda contagem. Bem mais consistentes são os dados do setor de transporte. A malha ferroviária brasileira passou de 9,5 mil para 14,7 mil quilômetros – uma expansão física de 54,7%, algo só possível com grandes investimentos de capital. Já as cargas transportadas tiveram crescimento ainda maior: de 1,9 milhão para 3,9 milhões de toneladas, um incremento de 105%. (CALDEIRA, 2017, p. 603-604)

Essa descrição histórica da economia brasileira de finais de século XIX nos indica que o país não dependia mais somente da produção cafeeira. Nesse período, a produção de café entrava em crise, levando o governo a comprar e armazenar a produção na tentativa de manter os preços internacionais. Foi precisamente nesse cenário de crise dos produtores de café que outros setores da economia, a exemplo do têxtil, passaram a atrair investimentos. Na virada do século, com o alargamento econômico do comércio e da produção industrial, intensificou-se o crescimento populacional das cidades. Foi nesse ritmo de crescimento e construção que o país se metamorfoseou, passando de uma sociedade pré-industrial a uma nação semi-industrializada dos anos 30.

Os dados também mostram que as mudanças estruturais na economia brasileira decorrentes do início da industrialização nos anos 1930 não resultaram em

mudanças significativas do caráter conservador-patriarcal de nossa sociedade, o qual se espelhou nas baixas taxas de ocupação das mulheres no mercado de trabalho:

o processo de urbanização dos anos 1930 não resultou em aumento relativo das mulheres na composição da força de trabalho. Entre os anos de 1930 e 1950 cresce a presença em atividades domésticas não remuneradas e a respectiva queda nas atividades econômicas remuneradas. Nesse período a indústria incipiente absorvia a mão de obra masculina, enquanto as mulheres eram incorporadas em atividades tradicionais como os serviços domésticos, sociais, educacionais e de saúde. (BRASIL, 2017, p. 19)

Destarte, apesar do acelerado desenvolvimento industrial, da explosão demográfica, do crescente desenvolvimento dos centros urbanos e do surgimento de novas concepções educacionais, representado pelos teóricos e militantes da Escola Nova, a sociedade brasileira, a partir da década de 1930, continuava arcaica e excludente, tendo em suas relações as marcas seculares do patriarcalismo. Nesse contexto, não se observou no Brasil uma revolução de rupturas na base da sociedade, mas apenas a transformação e modernização de seus agentes econômicos. E, associado a esse parque industrial, criou-se um arcabouço jurídico que legitimou essa mudança, sem, contudo, modificar as bases culturais e os costumes da sociedade. Essa circunstância, como veremos ao longo da análise de cordéis de Leandro Gomes de Barros e José Camelo de Melo Rezende, influenciou profundamente a forma como a mulher veio a ser retratada, pelo menos até o fim da primeira metade do século XX, na literatura popular nordestina.

### 3 AS DUAS FACES DO CORDEL: INSTRUMENTO PARA A EDUCAÇÃO OU VEÍCULO DE DIFUSÃO DE PRECONCEITOS?

Em sua obra *Literatura e vida nacional* (1978), Antonio Gramsci defende que o conservadorismo e as formas inovadoras coexistem na base das manifestações populares. O cordel, ao longo de sua trajetória, confirma essa ideia, tendo em vista que, dada a sua grande variedade temática e pelo fato de o povo não ser unânime em sua forma de pensar, termina por evidenciar contradições as mais diversas. Nesse processo, a poesia popular, principalmente até a primeira metade do século XX, reproduz as contradições da sociedade brasileira do período, em que se destaca com vivacidade as relações de poder do patriarcado na sociedade, que apesar do surto de modernidade, preservava ainda, fortemente, as marcas do passado.

Como veremos nesta seção da pesquisa, ao mesmo tempo em que a literatura de cordel prestou grande serviço à causa da educação, servindo de instrumento auxiliar na alfabetização das massas, principalmente as que habitavam os mais afastados rincões sertanejos, também serviu como meio de difusão dos mais variados preconceitos.

#### 3.1 Cordel e Alfabetização

A poesia tem servido como instrumento auxiliar para o ensino-aprendizagem desde eras remotíssimas. Gustavo Barroso confirma esse pensamento, explicando que

O ensino das crianças (...) começava na Grécia antiga pela poesia, porque esta era o meio mais fácil de guardar [na memória], nessa época em que o livro era difícil, a narração dos acontecimentos e o perfil dos homens neles envolvidos. E foi a memória coletiva do povo grego quem primeiro conservou os cantos admiráveis dos rapsodos. (BARROSO, 1921, p. 423)

Não surpreende, assim, o papel que a poesia popular deteve (e continua detendo) no âmbito da alfabetização, principalmente no sertão nordestino. O gênero, convém destacar, se transformou no maior fenômeno editorial do Nordeste entre os



anos 1900 e 1950. No período citado, cabe lembrar, era altíssimo o índice de analfabetos. Segundo o censo de 1940, para que se tenha ideia, cerca de 78% da população adulta não sabiam ler nem escrever (Cf. BRASIL, 1950). E mesmo entre os alfabetizados, somente uma pequena parcela tinha acesso a algum tipo de material escrito, a exemplo de livro ou jornal. Desse modo, o folheto de cordel era um dos únicos portadores textuais aos quais as pessoas tinham acesso, fosse para o entretenimento ou para a obtenção de informações. Muitos indivíduos, por esse motivo, vieram a se alfabetizar através desses pequenos livretos, como acentua Veríssimo de Melo:

Outro papel importante exercido pela literatura de cordel diz respeito a sua função como auxiliar de alfabetização. Sabe-se que incontáveis nordestinos carentes de alfabetização aprenderam a ler deitando esses livrinhos de feira, através de outras pessoas alfabetizadas. Numa época em que as cartilhas de alfabetização eram raras e não chegavam gratuitamente ao homem rural, o folheto de cordel cumpria espontaneamente essa alta missão social. (MELO, 1982, p. 08)

Confirmando essa ideia, a pesquisadora Ana Maria de Oliveira Galvão, em sua tese de doutoramento, nos descreve uma cena curiosa, ocorrida na tipografia do poeta e editor Manoel Camilo dos Santos, em 1958, em Campina Grande-PB, presenciada pelo escritor Orígenes Lessa:

Uma senhora idosa – “os lábios murchos, sem dente escorando, o braço enfiado na alça da cesta de compras não muitas” – entrou na tipografia – com “o olhar deslumbrado posto nos folhetos” – acompanhada de uma menina de oito a dez anos, e pediu ao poeta uma indicação de um romance para comprar. Depois que saíram com o livreto indicado, ele comentou: – Não se lembra do que eu tava dizendo? Ela gosta é de ouvir. Quem lê é a bichinha. Aprendeu a ler em folheto, a danada... (LESSA, *apud* GALVÃO, 2000, p. 304)

Essa cena da menina alfabetizada com cordel que lê para a avó, a propósito, serviu para Ana Maria de Oliveira Galvão fortalecer a hipótese a respeito das potencialidades educativas da poesia popular narrativa, como se observa pelos seguintes comentários da pesquisadora acerca da fala de um dos sujeitos entrevistados por ela:

Apesar de a aprendizagem inicial da leitura e da escrita ser considerada outro fator importante, níveis de escolarização nem sempre coincidem com níveis de *letramento*. A formação do leitor, assim, não está diretamente associada à escola nem a níveis de escolarização. Zé Moreno, leitor "fluyente", capaz de

reconhecer e definir signos da cultura *letrada*, como o prefácio e o índice de um livro, consumidor sôfrego de livros, capaz de fruir das leituras que faz, passou menos de um ano na escola. A sua trajetória como leitor, iniciada com folhetos ainda no engenho onde nasceu e morou até os 16 anos, intensificou-se com a experiência urbana: cinema, livros de detetive, histórias em quadrinhos e ainda os folhetos o tornaram um leitor incansável. (GALVÃO, 2000, p. 374)

Foi por essa força, por essa expressividade poética, que o cordel possibilitou a emersão de grande quantidade de pessoas à cultura letrada, permitindo assim que, a partir dos folhetos, essas pessoas tivessem acesso a outras leituras, a outros saberes, incluindo indivíduos que viriam a se consagrar no âmbito da poesia popular. Galvão (2000), por exemplo, nos informa que o poeta e editor João Martins de Athayde, já adulto, não sabia ler nem escrever; assim, somente após ouvir romance de cordel, interessou-se a aprender, levando consigo quando ia trabalhar um folheto e uma “cartilha de ABC” embaixo do chapéu para, nas horas de folga, exercitar a leitura.

Como João Martins de Athayde, também Manoel Caboclo encontrou nos cordéis um apoio fundamental para se alfabetizar: conforme o autor informou ao pesquisador Gilmar de Carvalho (Cf. CARVALHO, 1994, p. 47-48), seus primeiros contatos com o universo da escrita e da leitura se deram através da poesia e de uma maneira particularmente interessante: aos 13 anos, encantou-se com o poema *Alonso e Marina*, de Leandro Gomes de Barros, que enrolava uma barra de sabão comprada pelo avô. Interessado em ler este e tantos outros poemas populares, Manoel Caboclo se dispôs a se alfabetizar.

Convém lembrar, a esse propósito, que, até finais dos anos 70 do século passado, as populações interioranas tinham pouco acesso a meios de comunicação como televisão, rádio e jornal e ao livro, já que este era um artefato cuja acessibilidade, por motivos econômicos e culturais, era negado às classes populares. Dessa forma, as escolas eram também, com raríssimas exceções, frequentadas unicamente pelos filhos das classes economicamente mais favorecidas, sendo o folheto de cordel o executor do papel de entretenimento, informação e alfabetizador dessas populações excluídas do processo de construção do conhecimento formal. É o que nos informou, em relato oral, através de entrevista estruturada a nós concedida o poeta Arievaldo Vianna, que foi alfabetizado pela avó no interior do Ceará. A esse respeito, ele pontua:

Nasci em setembro de 1967, na fazenda Ouro Preto, pequena propriedade rural de meus avós, situada na divisa dos municípios de Quixeramobim e Canindé. Vivi ali até os dez anos de idade, sob a luz da lamparina, obedecendo aos velhos costumes sertanejos, herdados de meus ancestrais. A única escola que havia na região distava quase uma légua e ainda utilizava a velha palmatória. Por conta disso, minha avó resolveu me alfabetizar em casa. Uma das ferramentas que foi utilizada durante esse processo de alfabetização foi a Literatura de Cordel. E por uma razão muito simples: além de ser uma leitura prazerosa, minha avó possuía uma coleção de folhetos que costumava ler em voz alta para uma roda de ouvintes maravilhados com a narrativa dos cordéis. (VIANA, 2018, entrevista em áudio)

Seu processo de alfabetização, pelo que foi acima exposto, iniciou-se com a audição dos poemas rimados dos folhetos recitados pela a avó que, com a repetição, processou-se a decoração textual, o que permitiu o manuseio do portador, levando-o a visualizar a *cadeia sonora da fala* a que se refere Soares (2016, p. 28). Dessa forma, familiarizado com o texto ouvido e já relacionando o “escutado” com o escrito, tendo a “cartilha de ABC” como ferramenta auxiliar, passa por um processo de silabação e, aprendendo o uso das tecnologias da palavra escrita, passa a ler com fluência, como afirma nesse outro trecho da entrevista:

Percebendo o meu gosto pelos folhetos e sabendo que eu já tinha idade suficiente para ser alfabetizado, minha avó comprou uma Carta de ABC e começou a me familiarizar com as letras. Assim que aprendi a juntar as sílabas, pegava os folhetos e tentava decifrar o seu conteúdo. Alguns eu já conhecia de cor e salteado, o que certamente facilitou o meu aprendizado. Aos sete anos, eu já lia desembaraçadamente e virei uma atração na bodega de meu avô. Às vezes ele me sentava no balcão e pedia que lesse um folheto para os seus fregueses. O público, formado por pessoas simples e analfabetas, em sua maioria, sertanejos rudes, acostumados com as lides do roçado, ficava encantado com aquela novidade. (VIANA, 2018. Entrevista em áudio).

A leitura coletiva torna-se, como afirmado pelo poeta e registrado por pesquisadores como Melo (1982), Cascudo (1984-a e 1984-b) e Galvão (2000), um processo educativo mútuo em que letra o ouvinte e qualifica a competência de leitura daquele que lê a pauta sonora da fala, tornando-o em muitos casos, um leitor assíduo. Essa informação fornecida por Arievaldo Viana acerca da leitura de folhetos que fazia quando criança na mercearia do avô para um público adulto, vai ao encontro dos depoimentos colhidos por Ana Maria Galvão (2000), na sua pesquisa com “leitores/ouvintes” de folhetos entre os anos 1930 e 1950 em Pernambuco, pois ela

afirmou que as poucas pessoas alfabetizadas, em verdadeiros saraus sertanejos, liam para as pessoas iletradas.

Deu-se com o cordel, assim, a confirmação do pensamento de Gramsci, ao refletir sobre a questão da arte enquanto mecanismo de transformação da cultura, reconstruindo a subjetividade dos indivíduos: “o homem inteiro é modificado em medida que são modificados seus sentimentos, suas concepções e as relações das quais o homem é a expressão necessária” (GRAMSCI, 2014, p. 35). Assim, enquanto instrumento de educação popular informal, presente no cotidiano das populações, rurais e urbanas, do Norte e Nordeste brasileiro, necessário se faz investigar como as mulheres eram retratadas, enquanto personagens dos folhetos, e em que situação essas personagens femininas das narrativas cordelísticas influenciavam a formação ou serviam de modelo para reprodução de valores nos leitores/ouvintes. Importante também compreender quais as perspectivas e os modelos de organização social, e, nestes, qual o papel reservado a mulher que essas narrativas propunham.

O folheto de cordel, enquanto instrumento de educação não escolar, desenvolveu a alfabetização e influenciou na formação de consciências da população nordestina por quase todo o século XX. Foi através da audição da poética rimada que grandes contingentes populacionais, excluídos do processo formal de educação, tinham o primeiro, e porque não dizer o único, contato com o mundo letrado. O folheto de cordel, com suas narrativas, encantava, entretinha, informava e formava pela oralidade meninos e meninas e mesmo adultos alijados da escola.

Foi escutando histórias protagonizadas por João Grilo, por Cancão de Fogo, pelo pavão misterioso, por Pedro Malazartes, pelo capitão do navio e por tantos outros romances clássicos da nossa literatura popular em versos que a população nordestina aprendeu a ler e escrever. É na perspectiva da ludicidade leitora, da musicalidade que a métrica e a rima proporciona que o cordel pôde e poderá desenvolver nos milhares de crianças e jovens que estão na escola pública o prazer da leitura, o apego ao livro e a perspectiva da formação de um adulto leitor. Neste sentido, pela sua eficácia didática, o cordel pode ser utilizado como um recurso auxiliar na educação de crianças, jovens e adultos, resultando daí o foco da investigação deste trabalho, tendo como objeto de estudo a mulher enquanto personagem nos clássicos de cordel.

A utilização do cordel como instrumento auxiliar do processo de ensino-aprendizagem se apoia na necessidade de se diversificar os gêneros textuais no ambiente escolar. Partindo dessa premissa, muitos pesquisadores têm investido tempo e esforço na análise das potencialidades didático-pedagógicas do cordel, a exemplo do professor e cordelista Stélio Torquato Lima (Cf. LIMA, 2013-a), que mostra vários benefícios que o uso do cordel em sala de aula pode trazer para o desenvolvimento de habilidades junto aos discentes.

Há também vários pesquisadores que têm se aplicado a sugerir metodologias com vistas a um melhor aproveitamento das potencialidades dos textos ficcionais. É nessa perspectiva, por exemplo, que Marinho e Pinheiro (2012, p. 125-142) indicam oito formas de utilizar o cordel em sala de aula, as quais poderiam ser assim sintetizadas: a) Leitura em voz alta, antecedida de uma análise do contexto dos alunos para melhor ajustar o trabalho às necessidades dos alunos; b) Debates a partir dos temas presentes nos cordéis lidos; c) Criação de jogos dramáticos, fazendo encenações dos enredos das narrativas lidas; d) Exploração das xilogravuras, tradicionais ilustrações das capas dos cordéis, trazendo informações e análises dos desenhos; e) Criações de canções a partir dos cordéis, podendo ou não fazer alterações nos versos para se adequarem às melodias criadas (ou aproveitadas de canções já existentes); f) Realização de Feira de Literatura de Cordel, envolvendo várias atividades, como a venda de folhetos, palestras sobre o cordel, oficinas de criação de cordel, etc.; g) Criação de ilustrações a partir da leitura dos cordéis; h) Criação de cordéis pelos alunos, necessitando antes uma oferta de oficina que discuta como o texto cordelístico é estruturado.

Como professor e também cordelista, tenho igualmente me aplicado na recorrência ao cordel como instrumento didático-pedagógico. Dessa forma, enquanto professor da Educação Básica, sendo professor concursado da SME de São Gonçalo do Amarante, município do estado do Ceará, tenho procurado desenvolver o hábito de leitura em crianças dos anos iniciais do ensino fundamental. Para estudantes que residem em áreas carentes de nossa cidade e que têm pouco ou nenhum acesso a livros, venho inserindo o cordel em sala de aula. Uma experiência envolvendo o gênero em sala de aula deu-se no período de pandemia: para tornar a regência mais atrativa nas aulas de Matemática, uma das disciplinas que ministrei em 2020 em uma escola de

Fortaleza, usei os versos do cordel para aproximar as crianças do conteúdo a ser estudado. Em meus planejamentos, já desde o acolhimento e até como forma de ir adentrando nos conhecimentos prévios da turma, a poesia era inserida. A proposta visou tornar o ambiente virtual menos enfadonho e proporcionar momentos de descontração e ludicidade que facilitasse as aprendizagens.

Com o fim de tornar esses momentos poéticos habituais e também não parecer imposição, intitulei esse momento inicial da aula de *poematizando*, e cada inserção poética, ou seja, cada estrofe temática, nomeei de *Poemático*<sup>1</sup>. Em princípio, esses poemáticos passaram despercebidos e até ignorados; mas, à medida em que o calendário letivo ia avançando, passaram a ter vínculos de afetividades com a agenda escolar. Essa conclusão acerca da afetividade ocorreu devido a não ter havido, inicialmente, nenhuma manifestação da turma sobre os versos. Alguns alunos sequer os anotavam no caderno. No entanto, em certo momento, pude perceber o interesse das crianças pelas poesias. Essa percepção ocorreu devido às perguntas, no início das aulas, como: “Professor! É pra copiar a poesia”? Ou, quando havia demora na postagem, alguém perguntava: “professor, cadê o poemático de hoje”? Surpreendentemente, as turmas de quarto e quintos anos, em minhas regências nesse período de pandemia, incorporaram a poética nas aprendizagens de Matemática, proporcionando a que nesse período, após leituras fossem desenvolvidas práticas didáticas com cordel em sala de aula.

Só para exemplificar, transcreverei a seguir recortes de planejamentos que fiz para aulas ministradas no quarto ano da escola em que trabalhei, em 2020, no município de Fortaleza. Nesse recorte, selecionei aleatoriamente uma aula de cada mês do último trimestre do ano de 2020. Saliente-se, como sabido, que nos afastamos fisicamente da escola no dia 18 de março, com o decreto do governo do estado do Ceará, que estabeleceu o distanciamento social como medida preventiva à contaminação do corona vírus, causador da pandemia. Inicialmente, as atividades

---

<sup>1</sup> Nas regências da disciplina de Matemática para os 4º e 5º dos Anos Iniciais do Ensino Fundamental, em aulas *on-line*, entre os meses de julho e dezembro de 2020, elaborei poemas abordando o conteúdo de cada aula. Esses poemas, sempre em sextilhas, foram intitulados *poemáticos*. Esse termo, inventado por mim, seria uma junção dos termos *poema* e *matemático*, que, em livre interpretação, segundo expliquei aos estudantes, seriam *poemas matemáticos*. Assim, em todos os planejamentos, no decorrer

escolares eram enviadas mensalmente para os alunos, como roteiros de estudos. Só posteriormente, em maio, é que começamos a realizar aulas *online*, tempo em que começamos a trabalhar em aula como os poemáticos.

No dia 19 de outubro, uma segunda-feira, começamos a aula com a leitura individual da estrofe a seguir:

As múmias em seus sarcófagos  
 Para nós é um mistério.  
 O segredo das pirâmides  
 É um caso muito sério.  
 No tempo dos faraós  
 Ali era o cemitério.<sup>2</sup> (NEVES, 2020-a, plano de aula 19 out.)

Optamos por sextilhas por entendermos ser essa modalidade poética a de mais fácil compreensão textual para a faixa etária de nove ou dez anos. O conteúdo, como se percebe, eram figuras geométricas planas e não planas, com foco em triângulo e em suas figuras tridimensionais: as pirâmides com base triangular ou quadrada. Indagamos, após a leitura, o que acharam. Como é de costume, quando a questão abordada é nova e a turma ainda não tem o domínio, impera o silêncio. Foi proposto, por essa razão, nova leitura, sendo que, dessa vez, o professor lia, enquanto cada um acompanhava em sua casa.

Como havia planejado, os alunos foram orientados a realizarem uma pesquisa em dicionário buscando o significado das palavras pirâmide, faraó, múmia e sarcófago. Pelo grupo de WhatsApp, foi enviado aos alunos um vídeo de aproximadamente três minutos sobre as pirâmides do Egito, orientando a quem tivesse mais curiosidade uma pesquisa a partir de outros vídeos ou textos com abordagem nesse tema. Após um momento, voltamos ao diálogo, cada um podendo expor os seus achados. Foi sugerido que cada um relacionasse o formato das pirâmides que encontraram em suas pesquisas com objetos do cotidiano, identificando o formato de suas bases, de suas faces e arestas, comparando depois com a figura geométrica plana triângulo.

---

de cinco meses, elaborei uma estrofe *poemática*, chegando a um total de 83. Em futuro próximo, elas serão organizadas e publicadas em livro ou folheto.

<sup>2</sup> Na BNCC (Base Nacional Curricular Comum), esse poema, inserido no contexto de minha regência do dia 19 out. 2020, contempla as habilidades EF04MA17, que possibilita à criança “associar prismas e pirâmides a suas planificações e analisar, nomear e comparar seus atributos, estabelecendo relações entre as representações planas e espaciais.” (BRASIL, 2018-b, p. 293)

Na regência do dia 30 de novembro de 2020, estudamos sequências numéricas com os números naturais. Postamos no grupo, para leitura individual e, posteriormente, leitura orientada pelo professor, a seguinte estrofe:

O dois, o sete e o um  
Formam um número imenso.  
Se juntá-los e uni-los,  
Em duzentos logo penso.  
Duzentos e setenta e um,  
Escrevo, assim, por extenso<sup>3</sup>. (NEVES, 2020-b, plano de aula de 30 nov.).

Prosseguindo com as práticas didáticas, após a apreciação dos versos, as crianças recortaram e montaram o material dourado das páginas finais do livro de Matemática, e assistiram a um vídeo explicativo sobre o conteúdo estudado. Essa regência objetivou internalizarem a contagem numérica decimal e sua escrita por extenso a partir da manipulação do material dourado. Outros objetivos foram: ler, comparar e ordenar números naturais e sua localização na reta numérica. Para fortalecer o processo de abstração, propusemos, além do verso, a manipulação de materiais concretos, tais como régua, fita métrica ou trena de pedreiro, já que são objetos usuais em muitas casas.

Da mesma forma, na aula ministrada em 16 de dezembro de 2020, para adentrar ao conteúdo didático sobre estratégias de resolução de situações problemas, expusemos o mapa do Ceará colado a uma folha de isopor. Fincamos um alfinete com bolinha na cabeça na localização de Fortaleza e outro em Canindé e falamos um pouco das romarias, em outubro, à essa cidade, levadas pela fé.

A seguir postamos o poema:

Um ônibus, de Fortaleza  
Viajou a Canindé.  
Quarenta e quatro pessoas  
Sentadas e vinte em pé.  
Somando em pé e sentados,  
O total diga qual é<sup>4</sup>. (NEVES, 2020-c, plano de aula de 16 dez. 2020).

---

<sup>3</sup> Estrofe inserida no planejamento da aula de Matemática do dia 30 de novembro de 2020. O conteúdo abordado nessa regência foi leitura e ordenação de números naturais. Dessa forma, o poema contempla a habilidade EF04MA01. Essa habilidade possibilita que a criança desenvolva competências que a leve a “ler, escrever e ordenar números naturais até a ordem de milhar.” (BRASIL, 2018-b, p. 291)



Semelhantemente à aula que transcrevemos há pouco, a partir da leitura do poema foi trabalhada a ideia de resolução de problemas, identificando primeiramente os dados, seguindo-se a isso a identificação da pergunta. Esse processo foi realizado, inicialmente, indagando aos alunos para onde iria o ônibus. As outras interrogativas iam se sucedendo: Quantas pessoas iam sentadas? Quantas em pé? Qual a pergunta do último verso? Foi sugerido, ainda, o desenho sobre o tema para que pudessem expor, cada um à sua maneira, a compreensão textual. Por fim, após a exposição dos desenhos, foi sugerida a realização dos cálculos.

Portanto, como exposto na prática pedagógica acima, também no passado, mesmo que informalmente, o cordel exerceu papel importante para a educação dos leitores/ouvintes do gênero na primeira metade do século XX, período do apogeu dessa literatura, que tem como característica central a narrativa poética, em versos rimados e metrificados. No entanto, importa sublinhar que, além de letrar e alfabetizar, no sentido de adaptar os sujeitos ao contexto estabelecido, essa poesia narrativa também formava consciências, construía visões de mundo e transformava a cultura. Nesse processo, como veremos, também ideias controversas foram transmitidas pelo cordel.

### **3.2 Cordel e as Marcas da Misoginia**

O falar cotidiano de um grupo social ou de uma determinada comunidade carrega nas entranhas costumes e práticas construídos historicamente. Esses signos linguísticos são reproduzidos de geração a geração, de forma que os sujeitos, desprovidos de intencionalidades, terminem por reproduzir preconceitos e visões opressoras em relação a mulheres, negros e outros membros de grupos sociais historicamente fragilizados. A inserção de signos na linguagem resulta da divisão dos indivíduos em classes sociais, grupos étnicos ou de gênero, de épocas já distantes na

---

<sup>4</sup> Nessa regência, o conteúdo abordado foi a resolução de situações problemas envolvendo diferentes estratégias de adição e subtração. Essas habilidades são contempladas na habilidade EF04MA03, referindo-se à capacidade da criança internalizar conceitos que lhe permitam “resolver e elaborar

memória coletiva. No entanto, a perpetuação dessas diferenças é reconstruída no cotidiano pelas expressões, costumes e, particularmente, pela tradição oral dos contos e histórias tradicionais. Portanto, nessa perspectiva, a linguagem “é repositório de nossos preconceitos, de nossas crenças, de nossos pressupostos.” (NGOZI ADICHIE, *apud* SILVA; RIBEIRO; VAREJÃO FILHO, 2018, p. 70)

Adquiridos principalmente com o objetivo de entreter os leitores ou ouvintes, os folhetos serviram também, como já destacado, como veículo de instrução das camadas mais pobres da população. Porém, dada à ideologia predominantemente conservadora dos cordéis (Cf. CAMPOS, 1977), no mais das vezes o contato com esta poesia não possibilitava às camadas populares, principalmente as que residiam na zona rural, um conhecimento crítico da realidade e de si, mas tão somente uma absorção da ideologia dominante. Nessa perspectiva, a misoginia<sup>5</sup> e outros preconceitos vinculados com o pensamento patriarcal acabavam sendo disseminados e naturalizados pelos que se deleitavam com as narrativas populares.

Na primeira metade do século XX, Leandro Gomes de Barros, Chagas Batista, Severino Piruá Lima, José Camelo de Melo Rezende, João Martins de Athayde e outros poetas escreveram centenas de folhetos de cordel. Esses romances rimados encantaram, entreteram, alfabetizaram e fortaleceram a identidade comunitária, além de influenciarem o pensamento dos leitores. Em uma época em que a grande maioria da população não tinha acesso à cultura letrada, em que as escolas eram poucas e somente acessíveis para as camadas melhor situadas economicamente, o cordel desempenhou um importante papel, aproximando a população iletrada do mundo da escrita e da leitura, resultando, como já destacado, na alfabetização de muitos indivíduos.

No entanto, nessas histórias, a figura feminina aparece contextualizada de acordo com o lugar social determinado para a mulher pelo pensamento hegemônico da

---

problemas com números naturais envolvendo adição e subtração, utilizando estratégias diversas, como cálculo por estimativa, cálculo mental e algoritmo.” (BRASIL, 2018-b, p. 291)

<sup>5</sup> Misoginia, gênero e preconceito são conceitos relativamente novos, não sendo usuais na Sociologia do período em que os cordéis estudados foram escritos. Dessa forma, os poetas ou seus leitores/ouvintes não poderiam conceber as obras em questão como preconceituosas ou misóginas. Portanto, ao usarmos tais termos, estamos aplicando conceitos atuais à análise de poemas produzidos em outro contexto sócio-histórico-cultural com o fim de melhor entendermos a relação de poder e os marcadores concretos da sociedade do período e a reprodução desses valores pela cultura.

sociedade da época: sem ter como se furtar à mentalidade predominante em seu entorno, os escritores produziram suas obras em estreito diálogo com as demandas do seu tempo, quer para legitimá-las, quer para confrontá-las. Nessa perspectiva, muitas vezes as obras literárias, em especial aquelas produzidas por autores populares, terminam por absorver elementos da mentalidade patriarcal. Dessa forma,

Expressando elementos de uma mentalidade pretérita é que o cordel contribuirá para a sedimentação de uma visão que rebaixa a mulher. Nesse ponto, o cordel veicula ideias a respeito da mulher semelhantes, por exemplo, aos contos de fadas. Nestes, como se sabe, ou a mulher é a bruxa ou é a mocinha indefesa que sempre será salva pelo príncipe. Para as personagens femininas dessas histórias, assim, o casamento aparece como a salvaguarda, a solução única, o meio garantidor da felicidade da donzela. (...). No caso do cordel, a misoginia se apresenta como herança da sociedade patriarcal que caracterizou o período colonial e imperial no Brasil. Durante todo esse tempo, a condição da mulher brasileira em geral era de extrema opressão. (LIMA, 2013-b, p. 193)

Mesmo quando a centralidade do tema é a mulher, a honra é o motivo com maior frequência na trama, seja a honra da mulher, enquanto ser idealizado de pureza, seja a do homem traído. E, no tocante à honra feminina, esta quase sempre se traduz na literatura popular em termos de aura de pureza, retidão de caráter ou até mesmo martírio, imprimindo às personagens femininas características bem próximas ao divino, sendo papel da mulher a defesa dessa honra. Já a honra masculina, ao ser “manchada” pela “fragilidade da mulher”, exige do homem atitudes violentas como forma de restauração do quadro de pureza. Dessa forma, analisando as narrativas de folhetos de cordel publicadas entre 1900 e 1950 e tendo um olhar reflexivo para as personagens femininas e sua condição nas tramas narradas, infere-se que o poeta popular, ao escrever seus versos, termina por incorporar contradições e ideias questionáveis de sua época.

Nesses poemas narrativos, personagens mulheres encarnam determinados protótipos, assumindo papéis como o de princesas, donzelas puras, mulheres martirizadas, esposas adúlteras, etc. Em todas essas representações do feminino no cordel, a violência real da sociedade patriarcal é reproduzida nas personagens dos enredos de forma simbólica. Vale salientar que essa violência, por ter sido naturalizada, não é velada, não é clara, não é direta. É uma violência expressa através de símbolos,

tais como a esposa subalterna, da filha prometida a casamento pelo pai e que casa contra a vontade ou da princesa enclausurada à espera de um príncipe redentor.

É importante destacar que, mesmo em sociedades modernas que tiveram como insígnia fundadora a tríade liberdade/igualdade/fraternidade, a mulher permaneceu sofrendo a opressão secular, típicas de sociedades patriarcais. Nesse contexto, além da religião, também a cultura popular, como se observa nos contos de fadas, nos contos tradicionais e no cordel, desempenhou papel crucial na construção, cristalização e legitimação de concepções machistas e misóginas na educação familiar e na formação da visão preconceituosa da sociedade.

A reprodução desses preconceitos, da opressão e do tratamento desigual entre indivíduos de uma mesma sociedade, geralmente não é exposta de maneira explícita. Para que esses preconceitos se perpetuem através das obras, os autores geralmente se valem de subterfúgios, de máscaras, os quais nem sempre são percebidos pelos leitores, principalmente aqueles que pertencem aos grupos invisibilizados e oprimidos. Com isso, as ideias conservadoras e rebaixadoras de setores da sociedade acabam sendo naturalizadas, ou seja, vêm a ser aceitas como legítimas, como justas, como verdadeiras e inquestionáveis. Dessa forma, a violência simbólica, aqui entendida nos termos que Pierre Bourdieu (1989) a descreve, perpetua-se através de signos e símbolos que impregnam a cultura.

Pesquisadoras como Ana Maria de Oliveira Galvão (2000) e Francinete Fernandes de Sousa (2009) destacam o papel subalterno da mulher nos enredos dos folhetos de cordel. As personagens femininas, nos romances em versos, geralmente aparecem em papéis circunscritos a tarefas domésticas, responsáveis pela criação dos filhos e guardiãs dos costumes. Segundo Sousa (2009, p. 141), “toda essa construção simbólica permeia tanto o universo dos poetas populares quanto dos escritores cânones”. Já Galvão acentua que “nas narrativas de modo geral, as mulheres aparecem como personagens secundárias e, quando desempenham um papel significativo, o fazem em função das personagens homens.” (GALVÃO, 2000, p. 53). A referida autora, destaca ainda que certas temáticas são recorrentes nas narrativas dos folhetos de cordel e que em muitos poemas “o outro – negro, protestante, mulher ou “matuto” – é via de regra, considerado de maneira estigmatizada em muitas histórias;

estigma certamente presente em outras esferas da sociedade na época.” (GALVÃO, 2000, p. 36)

Dessa forma, no caso do cordel, os poetas terminam por incorporar os preconceitos e as marcas conservadoras do setor agrário, fração hegemônica da classe dominante, à época. É o que se constata nos romances de cordéis publicados e lidos/ouvidos pelas grandes massas urbanas e rurais da primeira metade do século XX. Nesse processo, a representação da relação de poder, na literatura de cordel, é bastante visível através de símbolos. No entanto, as histórias são construídas para propiciar o encantamento, o estado lúdico, o entretenimento. Começam com um conflito que, dissipadas as diferenças, tende sempre à harmonia, acontecendo, muitas vezes, da conversão do vilão através de seu arrependimento e até suplício. Dessa forma, tende esse modelo narrativo a esconder e a escamotear os conflitos sociais, propondo uma paz entre oprimidos e opressores, deixando ao leitor menos atento a rudeza dessa violência simbólica.

Convém destacar que a arte, a religião, a língua e os costumes são poderes simbólicos estruturados, uma vez que trazem em seu cerne todo um arcabouço ideológico que permite a manutenção e a reprodução da relação de poder hegemônico na sociedade, ou seja, “os símbolos, por sua vez, são representações da realidade que criam sistemas simbólicos, como a arte, a língua e a religião; capazes de funcionar como instrumento de dominação.” (SILVA; FARIAS; CUNHA JUNIOR, 2018, p. 76).

Nesse pormenor, vale destacar que o poeta escreve sobre seu tempo e, nessa escrita, mesmo não tendo intencionalidade, termina por inserir as contradições presentes na sociedade ao construir seus personagens segundo estereótipos. Dessa forma, o texto narrativo do cordel reproduz as opressões de classe do período, mas também não deixa de transparecer em suas histórias as mudanças reais operadas nas bases estruturais da sociedade.

O poeta, por consequência, ao escrever um romance, um cordel de acontecido, informando um fato real ocorrido em seu entorno ou mesmo uma peleja entre cantadores, não deixa de mostrar também as contradições dessa sociedade. Assim é que, nas histórias dos cordéis escritos até a metade do século XX, encontram-se personagens femininos sob a condição de opressão, de submissão e conformismo, mas

também é possível detectar personagens mulheres representando resistências à reprodução pacífica das relações de poder da sociedade. Assim, é sempre possível encontrarmos nos cordéis personagens femininas que representam, em alguma medida, uma tentativa de desconstrução das relações em que a mulher aparece subjugada ao poder social do homem, como é o caso de Rosa, do romance *O mal em paga do bem*, e de Marina, de *A força do amor*, ambos de Leandro Gomes de Barros. Dessas observações, conclui-se que o cordel, em cada época específica, é produto do seu tempo, vindo a espelhar as relações de poder do período narrado, inclusive com suas contradições e resistências. Por consequência, mesmo que falando de reinos encantados e mundos imaginários, o poeta reproduz as contradições do contexto histórico de sua época. Assim, indubitavelmente, as mulheres dos poemas romanceados, são as mulheres concretas, as mulheres reais da sociedade com herança patriarcal.

Destarte, a mulher aparece no cordel quase sempre como personagem secundária, oprimida, submissa, consciente e defensora dessa sua submissão. Mesmo quando a mulher é a heroína, seu heroísmo é sempre em função do protagonismo de uma personagem homem.

Cabe ressaltar ainda que, nos romances de cordel, assim como nos contos de fadas, os finais felizes são sempre com o casamento da princesa ou mesmo da mulher comum que sofreu injúria ou outras formas de violência e são salvas por príncipe ou um valente protetor. Nesse processo, “em geral, quando desempenham um papel importante nas narrativas, trazem a felicidade, através do casamento, aos heróis valentes das narrativas.” (GALVÃO, 2000, p. 54)

Essas histórias eram lidas/ouvidas por parcelas consideráveis de populações iletradas e acríticas, fato que acabava por naturalizar e reproduzir a mentalidade majoritária à época. Nas narrativas do cordel, tal como dos contos tradicionais, já que muitas vezes as histórias rimadas eram adaptações destes, eram reproduzidas as relações sociais entre os indivíduos daquele período histórico. Nesses enredos imaginários eram colocadas em destaque as relações sociais, o papel que homens e mulheres ocupavam na sociedade, as relações entre eles na divisão social do trabalho e o tipo ideal de sociedade pensado majoritariamente.



## 4 O PERCURSO METODOLÓGICO E A AQUISIÇÃO DO CORPUS

### 4.1 Sobre a Metodologia da Pesquisa

Este trabalho, como já esclarecido, se configura em uma abordagem qualitativa, uma vez que analisa obras escritas e/ou publicadas entre 1900 a 1950 pelos poetas Leandro Gomes de Barros e José Camelo de Melo Rezende. Segundo nos explica Minayo, “a pesquisa qualitativa trabalha com o universo dos significados, dos motivos, das aspirações, das crenças, dos valores e das atitudes.” (MINAYO, 2009, p. 21-22). Nessa perspectiva, a opção do pesquisador pela abordagem qualitativa “justifica-se, sobretudo, por ser uma forma adequada para entender a natureza de um fenômeno social.” (RICHARDSON, 1983, p. 38)

O procedimento utilizado se baseia especialmente na pesquisa bibliográfica, através da qual foi efetivado o levantamento de obras e textos de caráter científico que refletem sobre literatura popular, em especial, a literatura de cordel. Esse tipo de pesquisa, segundo Gil (2008, p. 50), é desenvolvida “a partir de material já elaborado, constituído principalmente de livros e artigos científicos”.

O *corpus* de análise se constituiu dos folhetos publicados nos períodos delimitados em nosso recorte temporal. Assim, a pesquisa é também documental, já que “fornece ao investigador a possibilidade de reunir uma grande quantidade de informação.” (TRIVIÑOS, 1987, p. 111). Gil, por sua vez, explica que a pesquisa documental guarda determinadas similaridades com a pesquisa bibliográfica, diferenciando-se desta no seguinte aspecto:

Enquanto a pesquisa bibliográfica se utiliza fundamentalmente das contribuições dos diversos autores sobre determinado assunto, a pesquisa documental vale-se de materiais que não receberam ainda um tratamento analítico, ou que ainda podem ser reelaborados de acordo com os objetivos da pesquisa. (GIL, 2008, p. 51)

Nesse processo, buscamos as fontes primárias, a exemplo de folhetos raros e catálogos de colecionadores arquivados em acervos públicos e privados. Nesses



catálogos, tivemos acesso à quase totalidade de folhetos publicados no período pesquisado, com indicação de autores, editores, temas narrados, locais de publicação, editores e datas de publicação.

Os caminhos metodológicos foram de caráter qualitativo, utilizando-se a pesquisa documental e bibliográfica. A partir daí, consultamos as fontes primárias e secundárias, além de nos apoiarmos nas reflexões e estudos de autores que estudaram sobre essa temática.

Vale ressaltar ainda que este trabalho tem como instrumento investigativo o método denominado de Análise do Discurso. Analisar o discurso, entendemos, é interpretar o texto, nele localizando as contradições, contextualizando-o historicamente, enquadrando seus personagens e, a partir de seus posicionamentos nas relações sociais, apreender “os não-ditos no interior do que é dito”. (PÊCHEUX, 2008, p. 44). Partindo desse pressuposto, chegamos ao conceito de ideologia, que pode ser definida como um conjunto de ideias, exercida através das práticas sociais, por uma classe social que detém a hegemonia do poder. Percebe-se, assim, que a ideologia, enquanto pensamento hegemônico de uma classe, tem como objetivo central a reprodução das relações de poder.

Nas sociedades cuja divisão da reprodução material se dá pela apropriação das riquezas oriundas da produção de bens materiais e a exploração de uma classe por outra, a relação de produção é uma relação de exploração que se configura em uma relação de poder entre os atores sociais. Nessa perspectiva, a ideologia central da sociedade é sempre a ideologia da classe dominante.

O discurso é exatamente as narrativas transmitidas pelos costumes, pelas práticas sociais, pela religião e pelas artes. Analisar o discurso é, portanto, desnudar o “não-dito” subtendido naquilo que é dito. A análise do discurso de um texto literário, no caso específico do cordel, como se propôs esta dissertação, é analisar criticamente os enredos, levando em conta o contexto histórico em que a obra foi escrita, as relações de poder do período e as estruturas sociais daí derivadas. O discurso evidencia-se, então, como o instrumento da prática política que consolida a hegemonia do pensamento ideológico da classe que, nas relações sociais, detém o poder econômico e político.

Partindo desse princípio, é que se faz validar ao pesquisador da História ter como instrumento da pesquisa científica a Análise do Discurso. É esse método crítico que permite ao estudioso contextualizar o passado, relacionando-o com a estrutura econômica, e, nesse relacionamento, perceber as relações de poder entre as classes e ver o que não foi dito, mas que está configurado nas entrelinhas das narrativas. Nesse sentido, o cordel foi aqui tipificado como um documento que enuncia vestígios, estados ou fenômenos de uma época. O folheto de cordel é o suporte e sua narrativa o código que veicula a linguagem. É essa linguagem que conduz o investigador aos enunciados, que indicam vestígios e estados comportamentais da época em que a narrativa foi escrita.

É importante esclarecer que inicialmente nos propusemos a analisar o lugar social da mulher também na obra do poeta e editor de folhetos João Martins de Athayde. No entanto, por haver dúvidas sobre sua autoria em relação a várias obras que alguns pesquisadores a ele atribuem, optamos por pesquisar somente Barros e Rezende. Sobre essa questão, é ainda importante salientar que, após Leandro Gomes de Barros falecer, em março de 1918, e após desavenças entre a viúva do poeta e seu genro, esta vendeu a João Martins de Athayde os direitos da obra do bardo de Pombal, o que ocorreu em 1921.

Athayde, ao comprar os direitos autorais do poeta de Pombal, usurpou toda a autoria poética de Leandro. Inicialmente, ao republicar os trabalhos de Barros, editou na capa dos folhetos as informações de autoria, registrando o seguinte no alto: *autoria de Leandro Gomes de Barros e; editor proprietário João Martins de Athayde*. Entretanto, com o passar do tempo, Athayde eliminou da capa do folheto o nome "*Leandro Gomes de Barros*" e a expressão "*Editor proprietário*", permanecendo somente "*Autor: João Martins de Athayde*". A esse respeito, outra informação importante é quanto ao acróstico<sup>6</sup> de Leandro na última estrofe de alguns cordéis, que veio a ser modificado pelo editor, dificultando se relacionar o texto ao seu autor verdadeiro.

---

<sup>6</sup> O acróstico, assim denominada a composição poética em que as letras iniciais de cada verso formam uma palavra em sentido vertical, passou a ser empregado por Leandro para impedir a apropriação de suas obras por outros autores, pelo que a palavra formada era sempre o seu nome em caixa alta: LEANDRO.

## 4.2 A Busca do Corpus

Em nossas buscas em arquivos especializados, tivemos acesso a 121 folhetos de autoria de Leandro Gomes de Barros. Para facilitar o nosso exame nos conteúdos temáticos dos folhetos e na tentativa de identificar aqueles que tivessem relação com o tema da presente pesquisa, realizamos a seguinte classificação temática das obras encontradas: amarelinhos (8 cordéis); cavalaria e contos maravilhosos (6 cordéis); cotidiano, crítica social/de costumes, notícias, imposto, jogo do bicho, guerra, política, cometa, balão, etc. (50 cordéis); fábulas (5 cordéis); peleja (5 cordéis); santos, padres, religião, profecias, milagres e exemplos (17 cordéis); seca, cangaço, boi e vaqueiro (18 cordéis) e romances (12 cordéis).

Feita essa primeira classificação, tornou-se mais fácil o nosso exame, buscando selecionar os títulos para leitura completa e análise do trabalho. Inicialmente, realizamos uma aproximação com a obra a partir do título, o que nos permitiu já excluir grande parte dos folhetos que não têm relação com nosso tema. Passamos então a ler as primeiras páginas dos folhetos selecionados e, quando percebíamos uma relação temática do conteúdo com o tema estudado, fazíamos uma leitura completa.

Dessa forma, classificamos 22 folhetos de Leandro Gomes de Barros para serem analisados, a saber: contos maravilhosos e encantamento: *Branca de Neve e o soldado guerreiro* e *O verdadeiro romance do reino da Pedra fina*. Críticas de costumes: *O peso de uma mulher*; *As saias calções*; *O casamento hoje em dia*; *A mulher na rifa*; *Mulher em tempo de crise*; *Vacina para não ter sogra*. Peleja: *Discussão do autor com uma velha de Sergipe*; Romances de amarelinhos: *História da donzela Teodora*; Romance de profecias: *A cigana Esmeralda*; Romance de Sofrimento: *A mulher roubada*; *História da Índia Neci*; *Os martírios de Genoveva*; *A força do amor ou Alonso e Marina*; *A morte de Alonso e a vingança de Marina*; *O mal em paga do bem ou Rosa e Lino de Alencar*; *O cachorro dos mortos*; *Os sofrimentos de Alzira*; *A filha do pescador*; *A órfã abandonada*; *O príncipe e a fada*.

De maneira idêntica ao processo de busca e classificação que realizamos em relação à obra de Leandro Gomes de Barros, também o fizemos para com a obra de José Camelo de Melo Rezende. Em nossas buscas, encontramos 18 trabalhos de José

Camelo de Melo Rezende. Similarmente, como explicado acima, o mesmo processo de classificação que realizamos com a obra de Leandro, repetimos com a obra de José Camelo. No entanto, no caso da obra do poeta José Camelo, adotamos outro critério, não somente devido à quantidade menor de títulos, mas também devido à temática ter pequenas variações de uma obra para outra.

Importa destacar que, em nossa busca por informações que nos ajudasse a biografar esse poeta, encontramos obras raras de sua autoria e ainda não catalogadas por grandes e importantes acervos, como a FCRB e a BCNFCP. Entre essas obras raras, merecem destaque os folhetos *Uma questão no céu*, publicada em 1921, e o folheto *A grande inundação*, de 1924, além de estrofes soltas e sonetos, que recolhemos da memória de seus familiares e no acervo do pesquisador José Paulo Ribeiro, de Guarabira.

A princípio, realizamos uma primeira classificação, por título, agrupando em uma mesma pasta aqueles que tinham afinidades com nossa investigação. Assim foi feito os seguintes agrupamentos: descrição, crítica ou elogio à mulher; encantamento; peleja; e romances, sendo que essa categoria foi dividida em romances com temáticas em ambientes medievais, romances em ambientes rurais e romances em ambientes urbanos. Em uma nova etapa, fizemos a leitura completa dos folhetos, distinguindo os que não se enquadravam em nossos objetivos de estudo e aqueles com vínculos com nossa temática.

Com o fim de deixarmos claro os critérios classificatórios operados nos textos do poeta de Pilõezinhos, vale ressaltar que a grande maioria da obra por nós encontrada na busca realizado nos arquivos especializados, de uma forma ou outra, por ser romances de época poderiam ser analisados, sem prejuízo ao rigor científico que a pesquisa acadêmica exige. Entretanto, alguns foram por nós “desclassificadas” ou por ter uma temática narrativa já contemplada em uma obra “classificada” ou por que tivemos dúvida quanto à data que a obra foi escrita, ficando fora da linha de corte temporal de nossa investigação. Só para ilustrar, cabe citarmos a *História do poeta Ramos Patrício e Zulmira Feitosa* e também a obra *Fidalgos criminosos e a justiça do índio leão das Selvas*, textos não examinados neste estudo. O primeiro deles, registra na última página, após o acróstico com os dois primeiros nomes do autor, a data 17 de

maio de 1959. Já o segundo trabalho, também após o acróstico, apresenta a data 19 de março de 1958.

Dessa forma, classificamos as seguintes obras de autoria desse poeta para futura análise, perfazendo um total de oito títulos: *A afilhada de Padre Cícero*; *História de Aprígio Coutinho e Neusa*; *História do Conde Gaston Marcel e a Duquesa Estelita*; *O valor da Mulher*; *A neta de Cancão de Fogo*; *Romance do pavão misterioso*; *Grandes aventuras de Armando e Rosa ou Coco Verde e Melancia*; e *Pedrinho e Julinha*.

Inicialmente, para a realização deste estudo, foi realizada uma pesquisa bibliográfica, seguida de uma revisão de literatura. Nesse processo, através da leitura de trabalhos já desenvolvidos por outros autores, incluindo livros, artigos, dissertações e teses, buscamos compreender as reflexões até aqui desenvolvidas em relação às questões vinculadas com o tema aqui pesquisado.

Para a elaboração deste trabalho, no primeiro momento, realizamos levantamentos de todas as obras dos poetas Leandro Gomes de Barros e José Camelo de Melo Rezende, autores aqui pesquisados, em editoras especializadas na publicação de folhetos e em cordelotecas de arquivos públicos ou privados, com destaque para a Fundação Casa de Rui Barbosa, o Catálogo de Literatura de Cordel do Acervo Maria Alice Amorim e a cordelteca do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular.

Nosso segundo passo foi, entre os títulos desses dois poetas, selecionar aqueles cordéis que têm relação com o nosso tema de investigação, ou seja, a representação da mulher na literatura de cordel. Nessa garimpagem, catalogamos aqueles títulos que indicam personagens femininas como protagonista central ou secundária para futura análise.

A fim da realização do objetivo geral deste trabalho, numa terceira etapa, analisamos os folhetos selecionados, observando o lugar social da mulher nestas narrativas, relacionando-os com o contexto sócio-histórico do período em que foram escritos. Portanto, na última etapa, após a análise dos folhetos selecionados, tendo como base teórica os autores dos campos da Sociologia, da História e da Educação aqui estudados, descrevemos os achados. Nessa descrição, relacionamos tais achados com as relações de poder do contexto sócio histórico do período pesquisado, buscando compreender o lugar social da mulher e como esta foi retratada na literatura de cordel.

Como dito acima, a pesquisa é qualitativa e desenvolveu-se a partir da leitura de jornais, revistas, livros, sites especializados, acervos de museus e coleções particulares e públicas. Neste pormenor, ressalta-se a riqueza em folhetos raros arquivados em museus e sites especializados, como as disponibilizadas pelo Acervo Maria Alice Amorim de Literatura de Cordel, de Recife<sup>7</sup>, pela Fundação Casa de Rui Barbosa, do Rio de Janeiro<sup>8</sup>, e pelo acervo do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, pertencente à estrutura do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN<sup>9</sup>.

Cabe destacar que o acervo Maria Alice Amorim de Literatura de Cordel é uma coleção particular, resultante das pesquisas da professora doutora em Comunicação e Semiótica Maria Alice Amorim. Esta pesquisadora começou suas investigações em literatura popular por volta de 1980, quando passou a arquivar os folhetos que constituíam objetos de suas pesquisas. Em 2003, devido à enorme e vultosa quantidade de material coletado, ela fez a catalogação dos folhetos existentes e, a partir de 24 de novembro de 2008, passou a disponibilizá-los para consulta pública. Nessa coleção, está disponível ao público interessado um vasto acervo de folhetos, almanaques e folhas volantes com novenas, canções, orações e poemas do Brasil e Portugal, catalogados e registrados de acordo com as normas da Associação Brasileira de Normas Técnicas – ABNT.

No catálogo digitalizado de cordel, encontram-se 7.300 folhetos de variadas épocas, com indicação de locais de edição e autores. Nesse catálogo, os poetas autores encontram-se catalogados por ordem alfabética e, na pasta indicada a cada poeta, pode-se ter contato com sua obra, inclusive com a visualização da primeira e da última capa. Na ficha catalográfica de cada obra, o arquivo disponibiliza as seguintes informações: autor, título, responsabilidade, editora, local de publicação, ano de

---

<sup>7</sup> Acesso ao acervo eletrônico da instituição disponível em <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:ObVKL7K0AqEJ:www.cibertecadecordel.com.br/+&cd=1&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br>

<sup>8</sup> Cf. [https://www.gov.br/casarui Barbosa/pt-br/copy2\\_of\\_casa-rui-barbosa-home/#gsc.tab=0](https://www.gov.br/casarui Barbosa/pt-br/copy2_of_casa-rui-barbosa-home/#gsc.tab=0).

<sup>9</sup> Para acessar o acervo da instituição, ver <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:LvlyQqIXiRsJ:www.cnfcp.gov.br/+&cd=1&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br>.

publicação, extensão (quantidade de páginas), descrição, notas, nome do xilógrafo, do ilustrador, a classificação e número de exemplares.

Ressalta-se também que outro arquivo que nos serviu de fonte foi a Casa de Rui Barbosa, instituição que possui um dos mais importantes acervos de literatura popular no Brasil. Começou a ser construído na segunda metade da década de 1950 e, a partir de 1960, adotou o título de Literatura Popular em Verso. Vem desenvolvendo importantes estudos no campo da pesquisa, difusão e preservação da literatura popular, em especial, o cordel. Em seu acervo, encontra-se documentado um rico manancial para pesquisa, que compreende desde levantamentos bibliográficos, teses, dissertações, biografias de poetas e um catálogo de obras poéticas organizado a partir de coleções particulares de folhetos pertencentes a intelectuais, incluindo Carlos Drummond de Andrade, M. Cavalcante Proença, Orígenes Lessa e Manoel Diegues Junior. A organização desse catálogo, que resultou em uma antologia (em 1963) e uma série de estudos (em 1973), contou com a colaboração do pesquisador Sebastião Nunes Batista<sup>10</sup>. Nesse importante acervo, encontram-se ainda catálogos e uma antologia de poesia popular, organizada em meados dos anos 1970, em cinco tomos, somando o conjunto em torno de mil e novecentas páginas. Essa antologia está organizada da seguinte forma: um volume reunindo a obra do poeta Chagas Batista, que foi contemporâneo de Leandro; três tomos reunindo as obras de Leandro Gomes de Barros, e um tomo reunindo obras dos demais poetas do período.

O Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP) é uma instituição federal de preservação e difusão da cultura popular no Brasil. Seu acervo museológico tem aproximadamente 17 mil objetos, 130 mil documentos bibliográficos e cerca de 70 mil documentos audiovisuais relacionados à cultura popular. Desenvolve e executa programas e projetos de estudo, pesquisa, documentação, difusão e fomento de expressão dos saberes e fazeres do povo brasileiro. A Biblioteca Amadeu Amaral – BAA, vinculada ao CNFCP, é considerada o maior acervo bibliográfico, relacionado à cultura popular, da América Latina. Entre outros documentos e registros, a biblioteca

---

<sup>10</sup> Poeta e pesquisador de cultura popular. Foi filho do poeta, editor e pesquisador Francisco Chagas Batista, e neto e bisneto, respectivamente, dos poetas Ugolino Nunes da Costa e Agostinho Nunes da Costa. Foi ainda parente em terceiro grau dos poetas Otacílio, Dimas e Lourival Batista.

contém uma cordelteca com 7.176 folhetos de cordéis catalogados e uma hemeroteca com mais de 60 mil recortes de periódicos (jornais e revistas).

Atendendo a uma diretriz da UNESCO que orientava a criação de mecanismos para documentar e preservar tradições, foi criado no Brasil a Comissão Nacional do Folclore, em 1947. Resultante desse processo, em 1958, foi instalada a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, vinculada ao então Ministério da Educação e Cultura. Em 1976, a Fundação Nacional de Arte (Funarte) incorporou-se à Campanha. Em 2003, já com a denominação atual, o CNFCP passou a integrar a estrutura do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN.

Ao iniciarmos nossa pesquisa, nos deparamos com uma rica e diversificada quantidade de folhetos nos três arquivos acessados, sendo possível visualizar a capa e a biografia do autor. Esses arquivos são repositórios de uma rica e diversificada fonte primária da literatura de folhetos no Brasil. Acessamos o arquivo Acervo Maria Alice Amorim de Literatura de Cordel e realizamos uma busca, por ordem alfabética, a partir do nome dos autores. Ao acessarmos esse catálogo, tivemos contato com uma rápida biografia dos poetas, a capa e a última página do folheto, ano de publicação e nome da editora e da obra. No entanto, para ter contato com a obra completa, vimos ser necessário agendar uma visita presencial ao arquivo, localizado em Recife, Pernambuco. Como, desde o dia 18 de março de 2020 até meados de 2022, vivenciamos uma crise sanitária e, por esse motivo, foi estabelecido o distanciamento social com o fim de se evitar ou reduzir o contágio do vírus, ficou impossibilitada a pesquisa presencial ao acervo ao AMAALC.

Realizamos, da mesma forma, buscas nos arquivos da biblioteca do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular. Nesse arquivo, pode-se ter contato com as obras referências que discutem literatura de cordel, além de folhetos raros e biografia de poeta, o que nos motiva a voltar a garimpagem de folhetos raros neste rico manancial.

Nosso acesso aos arquivos da Casa Rui Barbosa nos pôs em contato com toda a vasta obra de Leandro Gomes de Barros e de José Camelo de Melo Rezende. Entre as fontes a que nos propomos consultar, a propósito, decidimos iniciar a busca exatamente pelo arquivo dessa instituição. Para esta decisão, contribuiu o fato de que,



nesse arquivo, termos acesso a diversas antologias, dissertações e teses já elaboradas sobre cultura popular, além de catálogos e as obras completas dos poetas que terão as obras examinadas neste estudo, além de coleções de folhetos raros, publicados no início do século XX.

Ao final de todo o processo de recolha nas fontes primárias e posterior análise dos folhetos encontrados, alguns textos foram sendo descartados, enquanto outros, por apresentarem aproximação com a questão da pesquisa, foram separados para exames mais aprofundados. Ao final desse processo, optamos pelo exame mais detido de somente uma obra de cada poeta aqui pesquisado: a obra *A força do amor ou Alonso e Marina*, de Leandro Gomes de Barros, e o cordel *O romance do pavão misterioso*, de José Camelo de Melo Rezende.

Como informado na abertura deste estudo, a pesquisa foi qualitativa e se desenvolveu a partir da leitura de jornais, revistas, livros, site especializados, acervos de museus e coleções particulares e públicas. No tocante ao *corpus* analítico, cabe ratificar que foram analisados cordéis produzidos entre 1900 e 1950, vindo a investigação dos mesmos a ser combinada com a revisão crítica de obras teóricas ligadas à História, à Sociologia e à Educação.

Outra questão importante a ser salientada no tocante à metodologia deste trabalho tem a ver com a afirmação de que a análise dos cordéis foi orientada pelo entendimento de que, embora erigida a partir da realidade, a obra literária expressa uma representação do mundo, e não uma mera reprodução do real. E, como já destacado, esta investigação partiu da premissa de que a literatura de cordel, principalmente em seus inícios, foi bastante influenciada pela mentalidade patriarcal, que era marca da ideologia hegemônica na sociedade. Nessa perspectiva, os poetas populares tendiam a reproduzir tais preconceitos, incluindo-se aí uma visão que rebaixava a mulher.

## 5. A MULHER NA CANTORIA E NO CORDEL: DESAFIOS DA INVISIBILIDADE

### 5.1 A Resiliência e a Reação das Cantadoras e Cordelistas Mulheres

O número de mulheres é ínfimo quando se observa a lista de cantadores e poetas populares nas antologias mais antigas. Na obra *Cantadores e poetas populares* (1929), de Chagas Batista, nenhum nome feminino aparece. Elas praticamente inexistem em obras como *Viroleiros do Norte* (publicada originalmente em 1925 por Leonardo da Mota) e *Vaqueiros e cantadores* (publicada pela primeira vez em 1984 por Luís da Câmara Cascudo).

Essa desvalorização da mulher costuma ser explicada em função da divisão social do trabalho da ordem econômica tradicional: enquanto o homem realizava tarefas laborais no campo, fora de casa, as mulheres ficavam responsáveis pelas tarefas domésticas. Em razão das tarefas determinadas para as mulheres, pela divisão social do trabalho, a educação dos filhos, na primeira infância, configurava-se como uma das principais atividades femininas, já que educar era compreendido como cuidar. Dessa forma, enquanto os adultos homens saíam para executar o trabalho extra casa como caça, pesca, lavoura ou pastoreio, as mulheres cuidavam da casa, fazendo comida, limpando e educando, propiciando, pela via do exemplo das atividades domésticas e da oralidade, o aprendizado das crianças.

Todavia, não é demais lembrar que as mães não apenas trabalhavam, mas também contavam histórias. Com o advento da escrita, essas histórias da oralidade coletiva e ancestral passaram a ser grafadas em folhas soltas como forma de facilitar a memorização. Foi nesse instante que, mesmo com uma relação tão íntima com as narrativas, não se reservou às mulheres um espaço digno enquanto escritoras. Ou seja,

A criação foi definida como prerrogativa dos homens, cabendo às mulheres apenas a reprodução da espécie e sua nutrição. Tal qual um Deus Pai que criou o mundo e nomeou as coisas, o artista torna-se o progenitor e procriador de seu texto. À mulher é negada a autonomia, a subjetividade necessária à criação. (TELLES, 2002, p. 403)

Felizmente, muitos pesquisadores vêm se dedicando a trazer as vozes femininas relegadas às sombras pelos cânones produzidos pela ordem patriarcal, como

se observa em obras como o *Dicionário biobibliográfico de mulheres ilustres, notáveis e intelectuais do Brasil* (BITTENCOURT, 1970) e *Resquício de memórias: dicionário biobibliográfico de escritoras e ilustres cearenses do século dezenove*. (CASTRO, 2019). No universo da literatura popular, em específico, cabe dar destaque ao estudo efetuado por Ria Lemaire, o qual se acha disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=UBHMJQIRJ58> (Cf. LEMAIRE, s.d.). Outro estudo interessante é a tese *Novas cartografias do cordel e da cantoria: desterritorialização do gênero nas poéticas das vozes* (SANTOS, 2009), de Francisca Pereira dos Santos, que trata das cantadoras e das autoras de cordel. A pesquisadora, que é mais conhecida como Fanka Santos, é também a organizadora de uma antologia constituída apenas por cordelistas mulheres cearenses, lançada em 2008 e chamada *Romaria de versos*, em cuja introdução, além de expor alguns dos motivos responsáveis pela quase ausência das mulheres na historiografia do cordel e da cantoria, apresenta algumas das mulheres pioneiras que ousaram se insurgir contra a ordem patriarcal:

Na época em que as vozes poéticas começaram a ser fixadas no folheto, em fins do século XIX e começos do XX, dando início ao sistema editorial do cordel, as mulheres nordestinas não tinham acesso aos códigos da escritura, nem gozavam dos mesmos direitos sociais e culturais dos homens. Contudo, elas cantavam e produziam suas poéticas da maneira mnemônica da tradição, a exemplo daquelas que com suas violas em punho desafiaram o paradigma a elas impostos, caso das cantadoras cujos nomes ficaram gravados na memória dos nordestinos: Zefinha do Chabocão, Chica Barrosa, Terezinha Tietre, Maria de Lourdes, Vovó Pangula, entre tantas. (SANTOS, 2008, p. 16)

Mesmo sendo esparsos, dificultando o registro por parte dos pesquisadores, é importante destacar que já foram encontrados alguns escritos com autorias femininas no Nordeste do Brasil, seja em folhetos, através de pseudônimos masculinos, seja em versos manuscritos. Um exemplo da presença da mulher, enquanto autora, no cordel é a poeta Maria das Neves Batista Pimentel, filha do poeta Chagas Batista, a qual veio a assinar três folhetos com o pseudônimo de Altino Alagoano, comprovando que, de fato, imperava o preconceito em relação a uma mulher cordelista, já que esta era uma profissão tida como exclusivamente masculina.

Em relação à tradição da escrita feminina em cadernos, como acentua Ria Lemaire no vídeo do Youtube citado, há algumas pistas que fortalecem essa intuição. Uma delas está registrada no livro *Cordel umbilical*, que reúne cartas em versos e

outros poemas da poeta cedrense Idalzira Bezerra de Oliveira. Essa poeta foi professora primária, dona de casa e mãe. Segundo seus filhos, além das cartas-poemas publicadas nesse livro, há centenas de poemas escritos em cadernos e folhas avulsas deixadas por ela, para quem a poesia era um fazer cotidiano. Segundo nos relata um de seus filhos, Joan Édson de Oliveira, “por qualquer coisa lá vinha uma poesia. Era o pranto por alguém que morria, um casamento, uma novidade qualquer, uma brincadeira, era a poesia sem motivo algum.” (OLIVEIRA, 2010, p. 17).

Corroborando com essa afirmação o já citado livro *Cordel umbilical: correspondência poética e outros escritos* (Cf. OLIVEIRA, 2010), que reúne cartas trocadas entre Dona Idalzira, os filhos e a neta. Nessas cartas poemas ou poemas cartas, ela verseja as temáticas do cotidiano, as dores do peso da idade, a solidão, a saudade, a companhia dos animais domésticos, da vida, enfim, das afetividades, dos fatos e dos problemas do cotidiano.

Uma das pistas que nos indicam a possibilidade de ter havido uma grande quantidade de mulheres escrevendo ou cantando versos são alguns títulos de cordéis sobre pejejas em que um dos contendores é uma mulher<sup>11</sup>. No catálogo de folhetos de cordel organizado sob orientação da Fundação Casa de Rui Barbosa, estão catalogados vários folhetos retratando pejejas em que uma repentista mulher duela com um colega homem. São exemplos *A pejeja do autor com uma velha em Sergipe*, de Leandro Gomes de Barros, e a *Pejeja de Chica Paculu com o Cego Victorino*, de José Camelo de Melo Rezende.

Ainda sobre o protagonismo da mulher na escrita poética, Ria Lemaire, em pesquisa que realizou acerca do cancionero medieval das mulheres e que tem por base a obra *Cancioneiro da Ajuda*, de Carolina Michäelis de Vasconcelos, publicada originalmente em 1904. O interessante da referida pesquisa é que a obra analisa as *cantigas de amigo*, que são poemas de amor cujo eu-lírico é sempre feminino e nos

---

<sup>11</sup> Exemplo significativo sobre essa questão é *Pejeja de um cantador de coco com o Diabo*, de José Pacheco da Rocha, em que a ágil desafiadora mulher é associada ao Diabo. A ideia que abstraímos de cordéis assim é a de que, sendo ao cantador inaceitável ser derrotado por uma mulher, a única explicação para isso seria a de que ela estaria sendo guiada pelo Diabo. Nesse sentido, seria a mesma ideia subjacente a cordéis como *Pejeja de Manoel Riachão com o Diabo*, de Leandro Gomes de Barros, em que o famoso cantador, batendo-se com um negro igualmente hábil, termina por descobrir que pejejava com o próprio Satã. Ao homem branco, torna-se difícil aceitar a derrota para uma mulher ou para um negro, que julga inferiores.

quais a mulher lamenta a distância do amado, embora se tratem de textos tradicionalmente assinados por autores homens. Informa-nos a professora Lemaire, no entanto, que, na obra de Vasconcelos, há dois extensos capítulos contendo poemas escritos por mulheres. Esse achado indica que havia na Península Ibérica “uma riquíssima tradição secular de poesia cantada feminina, composta pelas próprias mulheres e bem diferente da poesia masculina da época.” (LEMAIRE, 2017, p. 215).

Esse indício nos leva a conjecturar que, na poesia produzida no Nordeste, mesmo que os registros historiográficos não apontem na perspectiva de uma poesia de autoria feminina, tudo nos leva a crer na existência de mulheres escrevendo. Essa escrita pode ter se concretizado em folhetos, como é o caso de Maria das Neves, como também em cantorias e em poesias transmitidas oralmente ou manuscritas, como indicam cadernos encontrados com esses registros produzidos manualmente.

Presume-se que a autoria feminina, no decorrer de todo o século XX, tenha sido mais vasta dos que os registros já obtidos. No *Dossiê descritivo do cordel brasileiro* (Cf. BRASIL, 2018-a), resultante de pesquisa do Ministério da Cultura, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) e Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP), consta que

A estratégia de ocultação da identidade feminina foi o caso de Maria das Neves Pimentel, primeira autora de que temos notícia a publicar um folheto de cordel, em 1938. No poema *O violino do diabo ou o valor da honestidade*, Maria das Neves Pimentel – filha do poeta e editor Francisco das Chagas Batista – utilizou o pseudônimo Altino Alagoano para esconder a verdadeira autoria, uma tática para poder se inserir, como autora, num universo predominantemente masculino. (BRASIL, 2018-a, p. 166)

As mulheres, portanto, desempenharam um papel heroico, digno de todo aplauso, enfrentando não apenas as dificuldades que a própria complexidade da arte que abraçaram impunha, mas também contra todo um sistema que tentava silenciá-las, marginalizá-las, excluí-las. Que novas pesquisas possam, assim, trazer a lume suas histórias que continuam nas sombras, para que sirvam de testemunho da fibra, do brio e do talento dessas verdadeiras guerreiras dos versos, sejam eles cantados, sejam eles decantados sobre as folhas de papel.

## 5.2 As Mulheres e a Poesia Popular: da Oralidade ao Folheto de Cordel

A história da poesia popular, em especial o cordel gestado no Nordeste brasileiro, não registra (ou registra apenas *en passant*, com muita brevidade!) as atividades poéticas de mulheres. Os folcloristas e memorialistas da cultura popular escreveram milhares de laudas descrevendo cantorias, biografias de poetas, pelejas, etc. e resgataram narrativas de romances já extintos pelo tempo, mas pouco registraram sobre a presença de poetas mulheres nesse fazer poético. Dessa forma, somente a um pesquisador mais atento e com interesse em descobrir essa poética de saias e longas cabeleiras é possível perceber nas entrelinhas a existência de diversas mulheres cantadoras, contadoras de causos e, posteriormente, cordelistas.

Câmara Cascudo, Leonardo Mota e outros importantes pesquisadores e folcloristas, em suas obras sobre a memória da poesia popular, ao registrar as famosas pelejas, as lendárias cantorias, como a ocorrida entre Germano da Mãe D'água e Inácio da Catingueira, em meados do século XIX, dão-nos pistas sobre a presença de mulheres nas lides poéticas. Nomes como os de Camita do Martizão, Chica Barrosa, Naninha Gorda dos Brejos e Zefinha do Chabocão, entre outros são citados nas obras dos referidos autores. No entanto, elas são descritas rapidamente, não lhes sendo reservados capítulos ou subcapítulos nas obras de pesquisa.

Entre essas alusões esparsas às artistas populares, está uma estrofe de sete sílabas na obra *Viroleiros do Norte: poesia e linguagem do sertão nordestino*, de autoria do folclorista Leonardo Mota, em que é citada a poeta Maria Tebana, cantadora de repente reconhecida e muito popular nos anos finais do século XIX em todo o Nordeste. Na passagem, o autor descreve um encontro que teve a poeta em Patos, cidade paraibana, com Severino Perigo, pedreiro de profissão e amante da cantoria. Perigo, segundo descrição de Mota, era um homem negro, em torno de 45 anos à época, forte, ágrafo e com uma habilidade gigantesca em guardar de memória cantorias inteiras. Fazia seus versos, mas, não sendo cantador profissional, seu forte era memorizar e cantar versos de poetas famosos.

Por volta de 1920, quando o folclorista cearense passou pela região e lhe foi proporcionado uma entrevista com Severino Perigo, eram passados já quase trinta

anos da morte do cantador Romano da Mãe D' Água. Todavia, mesmo com tamanha distância temporal, Perigo sabia de “cor e salteado” embates poéticos de Romano com o cantador negro Inácio da Catingueira. Romano era um cantador célebre e, após sua morte, tornou-se uma lenda naquela região paraibana. No entanto, Severino declara mais apreço a Inácio, cantador negro, escravizado e adversário em vários embates de viola com Romano.

Leonardo Mota descreve um desafio solo recitado por Perigo em que a poeta Maria Tebana é citada como tendo sido derrotada em uma cantoria pelo poeta Riachão.

Manoel do Riachão foi também outro poeta célebre que teve seus desafios perpetuados na memória popular. Ao final da conversa com Mota, Severino cantou alguns versos de sua própria autoria. Um desses, foi o desafio solo, já que não tinha outro com quem cantar, do qual Leonardo Mota publicou 16 estrofes. Nesse poema, podemos ler a seguinte referência a Maria Tebana:

– Dinheiro no mundo é chave  
Que destranca toda porta!  
Riachão deu em *Tebana*,  
Deixou *ela*<sup>12</sup> como morta:  
Eu faço o mesmo contigo,  
Seu cara de boca torta! (MOTA, 2002, p. 84).

Convém destacar que, como ressaltou Santos (2009), as mulheres poetas ousaram ao ocupar um espaço na cantoria. Essa ousadia deriva do fato de alguns aspectos da formação social terem vindo a influenciar os costumes, fazendo com que algumas atividades, pelos aspectos culturais, serem vistas em outros tempos como atividades exclusivas de homens, entre elas a cantoria. Para que esses aspectos culturais sejam melhor compreendidos, faz-se importante discorrer brevemente sobre algumas dessas peculiaridades que vieram a influenciar nos costumes e na cultura nordestina como um todo.

Já no início do século XVII, o sertão nordestino passou a ser sistematicamente ocupado, tendo a pecuária como principal atividade econômica, vindo a habitar ali homens brancos colonizadores, que seguiam sem as suas famílias. Nesses locais destinados à criação de gado inicialmente denominados de currais e que constituíam as

---

<sup>12</sup> Grifos nossos.

fazendas primitivas, viviam “habitualmente três ou quatro pessoas; as indígenas escravizadas eram praticamente as únicas presenças femininas.” (DOMINGOS NETO, 2010, p. 69-70). Nesse contexto, essa vasta região tornou-se um local ligado à simbologia do valente, do vaqueiro solitário e destemido.

Somente aproximadamente a partir do início do século XVIII é que os senhores de terras passaram a construir as casas grandes das fazendas, mantendo escravizados africanos ou índios para o serviço doméstico. Só então, começaram a trazer consigo mulher e filhos, não raro formando numerosa parentela, segundo o modelo das sociedades patriarcais. Nesses núcleos habitacionais da zona rural, além do senhor da terra e sua família, havia uma imensa população de agregados, constituindo um sistema de relações de poder que tinha na figura do “coronel” a autoridade maior.

É nesse cenário que o Nordeste se configura enquanto região, em cujo interior prevalecia um modelo societário que deu origem ao cangaceiro, ao vaqueiro e ao cantador de viola, etc. como ícones culturais. E mesmo após sua modernização, no Nordeste, continuaram se entrelaçando o *arcaico* e o *moderno*<sup>13</sup>, com o primeiro mantendo seus traços no contexto do segundo. (Cf. DOMINGOS NETO, 2010, p. 22). E foi assim que, o campo do fazer poético dos cantadores de viola e do cordel do Nordeste, veio a se transformar em “lugares caracterizados exclusivamente como ‘de homens’”. (SANTOS, 2009, p. 108)

Feita essa breve retrospectiva, fica mais fácil compreender como mulheres que se dedicaram à poesia popular e ao repente, como Tebana, Barrosa e Chabocão, fizeram da viola e da sua produção escrita verdadeiros instrumentos de resistência e enfrentamento do cenário machista em que viviam. Nesse pormenor, é importante ressaltar que podem ter existido muito mais mulheres cantando do que as que hoje temos registro. Muitas delas, aliás, foram exímias em sua arte, como é o caso de Maria Francisca da Conceição, a Chica Barrosa, definida pelos que cantaram seus versos como uma excelente poeta. No entanto, nos documentos historiográficos, a sua trajetória e a de outras grandes cantadoras e mulheres poetas do passado são citadas somente de passagem.

---

<sup>13</sup> Termos grifados pelo historiador Manoel Domingos Neto, autor do texto citado.



Essas mulheres, embora tendo sido excelentes repentistas e tendo desempenhado papel de destaque nos embates poéticos com seus parceiros de viola homens, não tiveram seu protagonismo destacado pelos historiadores. Sobrevivem na memória popular, como é o caso de Maria Tebana, citada, como lembramos, por Leonardo Mota. As poucas mulheres destacadas, além disso, aparecem “como se fosse imagens vagas, vultos distantes ou sombras, ainda imprecisas, que vibram através de citações de terceiros.” (SANTOS, 2009, p. 108)

Maria Tebana é citada também por Luís da Câmara Cascudo em *Vaqueiros e cantadores*. Em uma dessas citações Cascudo descreve uma cantoria em que Tebana duela em versos com Manoel do Riachão, cantador também lendário pela habilidade nos versos. A modalidade poética em que Tebana enfrenta Riachão é *perguntas e respostas*. Essa modalidade é herança dos velhos cancioneiros castelhanos, nos quais era denominada de *Preguntas y Respuestas*, uma vez que consiste de perguntas, em versos rimados, geralmente em estrofes de seis versos, questões que cabe ao contendedor responder, também em sextilhas. Tanto as perguntas como as respostas exigem habilidade do poeta em conhecimentos gerais, como rapidez no pensar. Os pelejadores, antes de uma cantoria, costumavam se preparar para o embate estudando temas bíblicos, históricos, da fauna, flora, universo, pedras preciosas, cidades, países e outros, tanto para elaborar perguntas difíceis, como para responder com desenvoltura.

Do encontro entre Maria Tebana e Manoel do Riachão, Câmara Cascudo, na obra *Vaqueiros e cantadores* (1984-b), apresenta os seguintes versos:

– Senhor Manoel do Riachão,  
Que comigo vem cantar,  
O que é que os olhos veem  
Que a mão não pode pegar,  
De pressinha me responda,  
Ligeiro, sem maginar

– Você, Maria Tebana,  
Com isso não me embaraça,  
Pois é o sol e é a lua,  
Estrela, fogo e fumaça,  
Eu ligeiro lhe respondo,  
Se tem mais pergunta, faça.

– Seu Manoel do Riachão,  
Torno outra vez perguntar:  
Quatrocentos bois correndo,

Quantos rastos deixará?  
Tire a conta, deu-me a prova,  
Depressa, pra eu somar.

– Bebendo numa bebida,  
Comendo tudo no pasto,  
Dormindo numa malhada,  
São mil e seiscentos rastos.  
Some a conta, tire a prova,  
Que deste ponto não fasto.

– Leão sem ser de cabelo,  
Cama, sem ser de deitar,  
De todos os bichos do mato,  
Entre todos, o que será?  
Depressa você me diga  
Sem a ninguém perguntar.

– Você Maria Tebana  
Nisto não me dá lição;  
Pois é um bicho escamento,  
Chamado camaleão,  
Que sempre vive trepado  
Poucas vezes vem ao chão. (CASCUDO, 1984-b, p. 207)

Nessa peleja, como se percebe, Maria Tebana é a desafiadora. Nos versos de ambos os poetas, alguns marcadores nos indicam que, mesmo sendo uma mulher que desafiou os entraves de uma época, Tebana conserva ainda a posição social da subalternidade. Na primeira estrofe cantada por ela, por exemplo, trata seu oponente como “Senhor”, pronome de tratamento pouco usual em um desafio, até por que os poetas, vendo-se em posição semelhante e reconhecendo o poderio do adversário, tentam vencer ao outro pela desqualificação. Nesse sentido, ou se tratam por você ou chamam o opositor simplesmente pelo nome, algumas vezes recorrendo até mesmo a um apelido depreciativo. É o caso do poeta Manoel do Riachão, que trata Tebana por você na segunda e sexta estrofes.

Outro embate de versos que sobreviveu ao tempo graças à memória coletiva foi o desafio entre Jerônimo do Junqueira e Zefinha do Chabocão. Trata-se de um desafio ainda segundo a fórmula de perguntas e resposta, embora se desenvolva em estrofes de oito versos.

Zefinha pergunta:

Gerome, tu pra cantá  
Fizestes pauta c'o cão...  
Qual é o passo que tem

Nos atos do teu sertão,  
 Que dança só enrolado  
 E solto não dança não,  
 Dança uma dança firmada  
 C'um pé sentado no chão

Zefinha, eu lhe digo o passo  
 Que tem lá no meu sertão,  
 Que dança só enrolado  
 E solto não dança não,  
 Dança uma dança firmada,  
 C'um pé sentado no chão:  
 É folguedo de menino,  
 É carrapeta ou pinhão. (CASCUDO, 1984-b, p. 205)

Cascudo cita ainda outros versos de Junqueira citando Zefinha. O poeta começa descrevendo a cantadora, dando destaque para seus apetrechos como brincos e anéis, além de seu aspecto físico:

Me assentei perante o povo  
 (Parecia uma sessão)  
 Quando me saiu Zefinha  
 Com grande preparação:  
 Era baixa, grossa e alva,  
 Bonita até de feição;  
 Cheia de laço de fita,  
 Trancelim, colar, cordão;  
 Nos dedos da mão direita  
 Não sei quantos anelão...  
 Vinha tão perfeitinha,  
 Bonitinha como o cão!  
 Para confeito da obra:  
 Uma viola na mão! (CASCUDO, 1984-b, p. 201)

Em estrofe de 14 versos, em redondilha maior, com rimas parelhas o poeta descreve a sua oponente de uma cantoria. Ao que parece, pelo entoar da narrativa, o poeta fazia uma cantoria solo, em que cantava suas peripécias de cantador. Não podemos deixar de observar, na descrição que é feita da poeta, a sutileza em que o cantador mostra anéis, colares, trancelins e outros apetrechos usados pelas mulheres, como adorno. Ao citar esses “encantos” femininos, como no verso “vinha toda perfeitinha”, o poeta expõe uma visão não unicamente dele, sobre as mulheres, mas uma mentalidade de época, em que a mulher é descrita como sensual, bela, meiga e frágil. O antepenúltimo verso, “bonitinha como o cão”, também denota esse sentido. Na descrição que o poeta homem faz da poeta mulher transmite a ideia de que ali não

está, ou não estava, uma profissional da rima, mas antes, uma mulher e seus encantos ou suas fragilidades, vindo, dessa forma, a confirmar a mentalidade de época a que se refere Jacques Le Goff (2003).

Os versos transcritos nessa seção são fragmentos de uma poética feminina, nos quais se evidencia uma significativa participação de mulheres que povoaram o mundo da cantoria e do cordel ainda no século XIX.

Essas marcas de memória vem a comprovar que o mundo da poesia popular não foi habitado unicamente por homens, pois existiram mulheres cantando e escrevendo. No entanto, as tradições da sociedade agrária patriarcal terminaram por invisibilizar seus cantares e seus escritos.



**Fig. 1:** Zefinha do Chabocão cantando com Siqueira Amorim.

**Fonte:** Arquivo do historiador Miguel Ângelo de Azevedo (Nirez), compartilhado em 02 mai. 2022 na sua página no Facebook.

Embora a historiografia da literatura popular tenha deixado de dar destaque a vozes femininas, não se pode invalidar a importância de folcloristas e historiadores, levando-se em consideração que alguns deles resgataram essas memórias, pela oralidade de pessoas que vivenciaram essas festas, esses embates poéticos. Esses registros, ainda que breves, nos confirmam que a mentalidade de época privilegiou o foco sobre a produção masculina, reservando à mulher o lugar social de coadjuvação. E, sem intencionalidade, ao escrever a história sem a percepção da presença dessas cantadoras, esses historiadores do folclore e da arte popular nos indicam e confirmam o

quanto estiveram limitados pelas condicionantes e mentalidade da época em que viveram.

Vale destacar que ainda perdura o desinteresse pela produção feminina de cariz popular: seguindo os passos de autores clássicos como Câmara Cascudo e Leonardo Mota, boa parte dos pesquisadores contemporâneos ainda se dedicam muito pouco aos estudos sobre as trajetórias de autoras populares. Em consequência disso, tanto mulheres repentistas quanto cordelistas, quando citadas, geralmente não chegam a merecer um subcapítulo nos trabalhos de pesquisa. Os títulos dos subcapítulos são, geralmente, direcionados aos cantadores masculinos, mesmo quando esses são descritos como perdedores da contenda poética contra uma mulher. É o caso da cantoria que aconteceu entre o cantador Neco Martins e Chica Barrosa, em São Gonçalo do Amarante, citado pela pesquisadora Francisca Pereira dos Santos em sua tese de doutoramento, cujo título é *Novas cartografias no cordel e na cantoria: Desterritorialização de gênero nas poéticas das vozes*.

Segundo consta, Chica Barrosa foi uma cantadora ágrafa. Nasceu no estado da Paraíba, em data incerta. O que se sabe é que nasceu antes da abolição da escravidão, sendo, portanto, na condição de mulher negra, escravizada. Todos os folcloristas a citam como uma cantadora negra, ex-escrava e exímia improvisadora, sendo uma cantadora difícil de ser derrotada nas cantorias de improviso. Tinha muita fama como cantadora repentista, sendo constantemente desafiada para pelepas poéticas. Geralmente ganhava os duelos poéticos, fato que irritava seus oponentes, fazendo-os partir para a agressão física, fato muito comum nas cantorias de finais de século XIX e até primeiras décadas do século seguinte. As cantorias, geralmente terminavam em brigas, acontecendo, inclusive mortes.

Segundo explica Santos (2009), Barrosa foi desafiada pelo poeta Neco Martins, de São Gonçalo do Amarante, hoje município da Região Metropolitana de Fortaleza. Martins, que hoje dá nome a uma avenida Central na cidade já citada, era poeta, coronel e fazendeiro, tendo sido fundador e um dos primeiros prefeitos dessa cidade do litoral cearense. No texto de doutoramento da professora e poeta Francisca Santos, é descrito como um amante da poesia de improviso, cantando mais por diversão que por interesse financeiro. Neco Martins, segundo nos relata a citada pesquisadora,

convidava cantadores para cantar com ele e, abdicava de sua parte no dinheiro “apurado” com a cantoria. Outras vezes, quando a assistência ofertava pouco dinheiro, colocando no chapéu ou em uma bacia, como é comum nas cantorias, o coronel Neco Martins retirava dinheiro de seu alforje e completava a oferta para que o cantador com quem havia duelado fosse melhor remunerado.

Sobre a peleja entre Neco Martins e Chica Barrosa, Francisco Linhares e Otacílio Batista, na obra *Antologia ilustrada de Cantadores* (1976), trazem pormenores, obtidos a partir de depoimentos de pessoas conceituadas e idôneas de São Gonçalo do Amarante, como Adolfo Barbosa Pinheiro, João de Paula Gomes e Francisca Eulália de Sousa Morais.

Chica Barrosa aceitou o desafio do cantador criador de gado e chegou, como haviam combinado, na data marcada em uma fazenda de propriedade do coronel, localizada em Siupé, hoje distrito de São Gonçalo. Consta que a esposa do cantador Martins não gostava que ele cantasse, principalmente quando a desafiada era uma mulher. O coronel criou uma narrativa para justificar sua saída e falou para a sua esposa que iria negociar umas cabeças de gado em Fortaleza.

A peleja de Neco Martins com Chica Barrosa foi um acontecimento para a localidade e arredores, fato comprovado pela perpetuação de seu significado na memória coletiva da comunidade, como também nos apreciadores da poesia popular. Parece-nos que o que mais contribuiu para que a cantoria com Barrosa venha a ter atingido tal significância foi o fato de ela ser uma mulher negra e ex-escravizada.

Segundo os relatos históricos descritos na tese de doutoramento da já mencionada pesquisadora, a cantadora ganhou a contenda. Consta que a noite avançava nas horas e os versos dos pelejadores, ao som das cordas das violas, ecoavam pela noite adentro. “Seu” Neco, a cada estrofe cantada, perdia o embate. Até que, por volta da meia-noite, o cantador, encurralado pelos versos cortantes da cantadora, foi às vias de fato, sacando uma arma e investindo contra sua oponente. Ela correu e se escondeu no mato. Após os ânimos se acalmarem, Chica retornou ao terreiro da fazenda e a cantoria recomeçou. A cantadora, todavia, viria a ter seu destino tragicamente selado em uma peleja: como informam Francisca Santos, Câmara Cascudo e José Alves Sobrinho, veio a ser assassinada em uma cantoria, em 1914.

Ainda sobre a peleja entre Neco Martins e Chica Barrosa, importa refletirmos sobre se realmente a cantadora paraibana desafiou o cantador de São Gonçalo do Amarante ou foi o contrário, tendo em vista a dependência financeira que cada um dos oponentes tinha da arte de cantar.

Para refletirmos sobre essa questão, analisemos a posição econômica de cada um dos contendores. Neco Martins, como citado, era um cantador rico, dono de fazendas e que cantava por prazer e gosto. Chica Barrosa também gostava de cantar, mas era pobre, sendo inclusive ex-escrava e dependia, para viver, da cantoria. Supõe-se que Neco Martins, até por gostar de ajudar a quem cantava com ele, completando o dinheiro nas cantorias, pode muito bem ter contratado a Barrosa para um desafio.

Parece-nos que a versão de que houve um desafio feito pela cantadora tornava o duelo mais atrativo. Afinal era uma mulher desafiando um homem, e esse fato, para uma sociedade marcada pela subjugação da mulher ao homem, tornaria imprescindível e irrecusável o aceite do convite, servindo também como motivação para atrair um público considerável, que ansiava por ver o homem desafiado “lavar a honra”. Nessa perspectiva, há toda uma simbologia que representa os valores sociais de uma sociedade marcada pelo patriarcalismo.

Ao começar o embate, Neco Martins canta:

Eu, agora, estou ciente,  
Que negro não é cristão:  
Pois a alma dessa gente  
Saiu debaixo do chão  
E lá na mansão celeste,  
Não entra quem é ladrão (LINHARES; BATISTA, 1976, p. 57).

O desafio é uma das modalidades mais apreciadas pelo público de cantoria. Nela os cantadores medem a capacidade do improviso, a versatilidade poética e a rapidez de pensamento, mas também se agriem mutuamente. Essa agressão, muitas vezes jocosa, é o que mais atrai o público. Neco Martins, seguindo essa linha, agride Barrosa, atacando sua religião e sua cor.

Em um desafio, seguindo a lei de causa e efeito, toda agressão verbal é contra-atacada com outra. Essa disputa jocosa leva o público ao delírio, obrigando o

cantador oponente a responder à altura as agressões de que foi vítima. Mas a resposta de Barrosa, pelo que permaneceu vivo na memória coletiva, não foi bem assim, levando-a a, “inspirada na humilhação sofrida, [a rebater] nesse quadro cheio do mais puro humanismo” (LINHARES; BATISTA, 1976, p. 58). É o que de fato se pode constatar nos versos a seguir:

Mas seu Neco, a diferença  
 Entre nós, só é na cô  
 Eu, também, fui batizada,  
 Sou cristão como o senhô.  
 De lançar mão do “alei”  
 Nunca ninguém me acusô!  
 De ir o preto para o céu,  
 Seja o branco sabedô;  
 E, lá na mansão celeste,  
 Se quiser nosso senhô:  
 Vai o branco pra cozinha,  
 E o preto para o andô. (LINHARES; BATISTA, 1976, p. 85).

A repentista, preferindo não enveredar pelo apelo da jocosidade, deu preferência a se defender, fazendo um discurso humanitário, da igualdade fraternal, apelando para a bondade divina. Parece-nos que esse discurso poético está vinculado a dois objetivos. O primeiro é atrair a simpatia do público, já que o cenário celeste descrito mobiliza sentimentos vinculados a fé; o segundo objetivo seria desviar o foco agressivo do discurso do cantador, trazendo-o para o seu campo temático, que seria, como se percebe nas estrofes seguintes, temas relacionados à natureza e adivinhas. Outra questão interessante é que o cantador realiza a provocação em sextilha e a resposta da cantadora é em dez pés, modalidade que apresenta maior dificuldade de construção poética.

As cantorias seguem um ritual rítmico e estético. Os cantadores começam cantando temas amenos, como saudação ao público, louvação ao dono da casa, clima e outros temas. Começam sempre do menor grau de dificuldade poética para o maior. Dessa forma, a primeira modalidade cantada é a sextilha, seguida pela setilha, oitavas, dez pés, quadrão, mourão, galopes, martelos, decassílabos, etc.

Quando esgotam a temática em determinada modalidade, um dos cantadores avisa ao outro ou o convida a mudar para uma modalidade poética diferente,



geralmente de construção poética com um grau de dificuldade acima da que estavam cantando.

No caso da cantoria entre Neco Martins e Chica Barrosa, houve, já no início, uma mudança brusca e sem aviso prévio de modalidade, saindo da sextilha e indo direto para uma estrofe de dez pés. Pode ter ocorrido o esquecimento, na memória, de grande parte de estrofes, o que é normal, pois termina ficando gravado somente aquelas estrofes mais significativas. No entanto, pela sequência do tema e a encadeação das respostas, supõe-se que realmente a sequência foi a descrita pelos ouvintes da cantoria.

Estando correta esse encadeamento e a resposta de Barrosa a Martins tenha realmente sido esta, merece que sejam feitas algumas observações. Barrosa, na condição de mulher, negra e cantadora tornava-se um alvo em que os ataques se dirigiam a temas racistas e de gênero e de preconceito de cor. Como há, e no período era bem mais forte e naturalizado, uma construção histórica no sentido de depreciar o negro, qualificando-o como cidadão de segunda classe, e mesmo não-cidadão, seria difícil para a cantadora negra fazer sua defesa somente com argumentos inerentes ao ataque sofrido. Daí a estratégia de expor sua superioridade, cantando de saída uma estrofe de dez pés, opção através da qual mostraria que era mais poeta que o oponente e o forçaria a vir lutar no seu campo, que era o dos martelos em decassílabos, que veremos mais à frente.

Neco Martins insiste ainda em provocar a ira de sua oponente, cantando em sextilha, com versos em que deprecia e desqualifica sua oponente por ser negra:

De onde veio esta negra  
Com fama de cantador?  
Querendo ser respeitada  
Como se fosse um senhor!  
Pois negro na minha terra  
Só come é chiqueirador.<sup>14</sup> (LINHARES; BATISTA, 1976, p. 85).

Novamente a réplica de Barrosa acontece em dez pés. A opção por uma estrofe de 10 versos deixa nas entrelinhas o entendimento de que a superação poética

pudesse a vir demonstrar, de fato, a superioridade da cantadora. Os versos a seguir repetem o tom dos anteriores:

Mas seu Neco, me permita  
 Dizer o que foi notado:  
 Que num beco sem saída  
 Quando eu deixo acorrentado:  
 Vem o branco contra mim  
 Façanhudo e tão irado.  
 Tome, agora, um bom conselho,  
 Numa tão boa hora, dado.  
 Não é preciso mostrar-se:  
 Carrancudo e agastado,  
 Branco que canta com preto,  
 Não pode ser respeitado. (LINHARES; BATISTA, 1976, p. 85-86).

Nessa réplica, apesar de doze versos, a estrutura é de duas sextilhas. No entanto, a oração nos permite auferir que foi cantada de uma única vez. Observa-se também, no tom da resposta, a brandura poética, como se quisesse amansar o seu rival. Não adentrar às provocações seria uma tática da repentista? Parece-nos que sim, pois a cada estrofe deixa transparecer que o poeta Neco Martins intensifica os termos “negro” e “ladrão” ou a compara com bicho; mesmo assim, a poeta Chica mantém a calma, o que irrita seu concorrente.

A sequência de versos colhidos da memória coletiva dos ouvintes dessa cantoria confirma que a estratégia da repentista paraibana foi exitosa. Na obra de Francisco Linhares e Otacílio Batista, nas páginas cinquenta e nove a sessenta e dois, lê-se um conjunto de estrofes que confirmam esse fato: inicialmente, ainda em sextilhas, a repentista desfere ataques ao cantador de São Gonçalo, mas ambos, paulatinamente, vão direcionando seus cantares para outros temas. Por fim, mudam para as estrofes de sete pés, nos quais cantam a velha modalidade ibérica *perguntas e respostas*, desafiando um ao outro e exibindo seus conhecimentos tanto nas perguntas como nas respostas.

Essa modalidade exige dos poetas, além do conhecimento, como fenômenos da natureza, passagens bíblicas, fatos históricos, nome de animais, plantas, etc., muita

---

<sup>14</sup> Espécie de chicote de couro retorcido e longo usado por tangedores de rebanhos para açoitarem o gado. O termo “chiqueirador” tem relação com tanger para o chiqueiro, assim chamado o cercado de varas para o acolhimento noturno de vacas e cabras, ação denominada de “enchiqueirar”.

habilidade no versejar e rapidez no pensamento. Geralmente, chega-se a um ponto em que o duelo esgota o estoque de fatos ou coisas a ser narrados e, nesse ponto, que seria o clímax do embate, é vencedor aquele ou aquela poeta que tiver guardado um verso como última cartada.

Na cantoria aqui analisada, esse clímax, ao que indica o tom das palavras nos versos, levou os contendores a um novo embate em que um cantador desqualifica o outro, ou mesmo o ameaça. Exemplo é a seguinte estrofe, cantada por Chica Barrosa:

Pisa medonha eu lhe dou  
De cabelo se arrancar,  
De fofar couro no lombo,  
Do pescoço ao calcanhar;  
Se não se tratar com tempo,  
Talvez não possa escapar!  
Minha pisa é venenosa,  
Que não se pode curar;  
Cada tacada que dou  
Vejo os pedaços voar (LINHARES; BATISTA, 1976, p. 63).

Neco Martins, constrói uma longa estrofe de 18 versos, com rima em aço, nos versos pares, vindo a atacar a cantadora com ameaças. Enquanto a cantadora o ameaça com uma poesia *venenosa, que não se pode curar*, Martins aflora em cascatas de versos, uma poesia cortante e sugestiva de uma verdadeira *carnificina*:

Barrosa, em carnificina,  
Um terror maior te faço:  
Corto-te os pés pelas juntas,  
Sem encontrar embaraço;  
Corto as juntas do joelho,  
Separo cada pedaço;  
Corto nas juntas das coxas,  
Desligo do espinhaço;  
Corto-te as mãos nas munhecas,  
Corto nas juntas dos braços;  
Corto nas juntas dos ombros,  
Para o pescoço, me passo:  
Tiro a cabeça do corpo,  
Pelo tronco do cachaço;  
O corpo vira um bolão,  
Pregado no espinhaço;  
Bato com ele no chão,  
Até ficar o bagaço! (LINHARES; BATISTA, 1976, p. 63).

Pelo tom e a rispidez dos versos cantados por Neco, percebe-se onde poderia chegar o duelo. Pois, como já destacado, nos períodos áureos da cantoria de viola, as pelejas, os desafios não eram simplesmente um momento de ludicidade e lazer, em que a criatividade e a sensibilidade se expressavam pelo dom artístico dos bardos: as cantorias, muitas vezes, terminavam em briga, e até mesmo em morte, como veio a acontecer com Francisca Maria da Conceição, a Chica Barrosa, em 1914.

Segundo nos relatam os autores da já citada *Antologia Ilustrada de cantadores*, a cantoria aqui comentada chega ao seu ápice com aquele momento que o público mais espera e faz com que poetas menos habilidosos sintam verdadeiro pavor: o momento em que os violeiros improvisam estrofes de dez pés em versos decassílabos. Temos o registro de duas estrofes fenomenais, sendo uma de cada componente da peleja. Em decassílabo, a cantadora constrói uma espécie de *marco*:

Me danei numa certa ocasião,  
 Fiz a água do mar parar o açoite,  
 Fiz o dia nascer a meia-noite,  
 Transformando-se a noite num clarão.  
 Fui ao céu escanchada num trovão,  
 Um corisco, me vendo se escondeu;  
 Um raio ia descendo, não desceu!  
 Fiz, da lua, um planeta vagabundo...  
 Coloquei quatro rodas neste mundo,  
 Mandeí a Terra correr, ela correu! (LINHARES; BATISTA, 1976, p. 64).

De imediato, com resposta contundente, o poeta gonçalense desconstruiu toda a ação gigantesca e surreal da cantora da Paraíba:

Pra enganares os tolos deste mundo,  
 Uma bela mentira tu contaste:  
 O açoite do mar tu, não paraste.  
 Que o mar, é irascível, iracundo!  
 O abismos do céu é tão profundo,  
 Que, num simples trovão, é inatingível!  
 Nascer o sol à meia-noite é impossível!  
 Segundo as leis da física celeste:  
 Fica, assim, pois, desfeito o que fizeste,  
 De ninguém dar-te crédito, estás passível. (LINHARES; BATISTA, 1976, p. 64-65)

Segundo relatos de ouvintes, transformados em memória da coletividade e transcritos por Francisco Linhares e Otacílio Batista em obra aqui já citada, em

determinado momento, o Coronel Neco Martins, perdendo totalmente o controle, saca de uma arma e investe contra a vida de sua oponente. Segundo consta, ela correu, vindo a aparecer depois de algum tempo, onde cantou a estrofe seguinte:

Nesta nossa cantoria  
 Estremeceram-se os céus;  
 Até os mortos ouviram,  
 No fundo dos mausoléus;  
 Com o abalo, acabou-se  
 A raça dos fariseus,  
 Com o destino, findou-se  
 A raça dos prometeus!  
 Só o mundo tem liberdade,  
 E o infinito tem Deus!  
 Colega Neco Martins  
 Aceite meu triste adeus. (LINHARES; BATISTA, 1976, p. 65).

Esses registros de Francisco Linhares e Otacílio Batista nos fornecem as pistas sobre a presença de mulheres cantando, de mulheres contando causos, de mulheres escrevendo, protagonizando embates poéticos, ousando na aridez de uma região marcada pelo machismo. Mas cabe questionar: o que teria contribuído para o apagamento histórico dessas mulheres que fizeram da poesia profissão? O que justifica a não citação dessas mulheres pela historiografia da literatura popular? Quais fatos foram fundamentais para que pesquisadores respeitados e competentes não haver historiado com mais profundidade a vida de poetisas dessas mulheres? Que fatores influenciaram a escrita dos folcloristas a não citação do protagonismo poético dessas cantadoras?

Para buscar respostas a essas e outras perguntas sobre o “apagamento” histórico das mulheres na cantoria e no cordel, é importante compreender a formação sócio histórica do Brasil, em especial, do Nordeste. A sociedade brasileira foi concebida como um modelo essencialmente patriarcal. Nesse modelo sociocultural, o homem foi detentor da gestão de toda a sociedade, sendo reservado para a mulher o lugar da casa, da família, em total subserviência ao poder pátrio.

Na cantoria, como também no cordel impresso, as vozes femininas foram apagadas na historiografia, sendo registradas somente de passagem. Mesmo assim, em muitos casos, como com o ocorrido na cantoria de Chica Barrosa com Neco

Martins, o homem é o protagonista, ficando a mulher como simples parceira do cantador.

Na cantoria ocorrida em São Gonçalo do Amarante, pela análise dos versos, a vitória foi de uma mulher, mas o que ficaram foram os registros sobre a trajetória do cantador homem. Pelas citações a respeito dessa cantoria, sabe-se quem foi Neco Martins, onde residia, seus negócios, suas relações de poder, seu amor pela poesia e sua bondade enquanto poeta. De Chica Barrosa, quase nada ficou registrado, sendo historiada apenas como a oponente de Neco Martins. Sem resposta, ficaram questões como: Quem era sua família? Como chegou ao Ceará? Quais as suas qualidades ou defeitos enquanto pessoa? O que aconteceu com ela após a cantoria? O registro que se tem é apenas o que ficou na memória coletiva dos participantes da contenda. São trechos, retalhos de imagens e versos retidos na coletividade.

Sobre o pouco registro historiográfico acerca de mulheres poetisas, Santos acentua que

Essas vozes femininas “descobertas” e ou “achadas” em lugares caracterizados como exclusivamente “de homens” ecoam e aparecem na historiografia de variadas maneiras. Primeiramente, surgem como se fossem imagens vagas, vultos distantes ou sombras, ainda imprecisas, que vibram através de citações de terceiros: são as testemunhas oculares e auriculares, mediatizadas pelos cantadores que ouviram, viram, repetiram e transmitiram em seus versos, informações sobre suas produções poéticas e performances. (SANTOS, 2009, p. 108)

De fato, os raros registros históricos sobre essas mulheres repentistas confirmam a tese defendida por Santos. Pesquisadores e folcloristas, como Câmara Cascudo e Leonardo Mota, ao narrarem a História da cantoria, focam seus estudos nos cantadores homens. As mulheres que empunharam uma viola ou rabeca e entoaram versos de improvisos são citadas como coadjuvantes em cantorias em que o protagonismo é dado aos poetas homens.

Mulheres como Zefinha do Chabocão, Chica Barrosa e outras são citadas nas obras que biografam cantadores. Vale ressaltar, conforme citado por Santos (2009), que essas mulheres cantaram e, mesmo sem serem historiografadas, seus versos permaneceram vivos, resgatados pela memória dos que presenciaram tais embates poéticos.

José Alves Sobrinho, em sua obra *Cantadores, repentistas e poetas populares*, cita apenas dezenove mulheres cordelistas, a maioria tendo vivido o tempo áureo da poesia popular impressa em folhetos. Dessas, algumas nasceram no início do século XX, tais como Durvalina Almeida Santos (1902) e Maria das Neves Batista Pimentel (1913).

Em seu livro, Alves Sobrinho cita ainda um total de vinte e uma cantadoras, a grande maioria nascendo entre 1900 e 1950. Cita ainda quatro mulheres cantadoras do século XIX, nomeando que foram citadas por Cascudo ou por Leonardo Mota.

Ao citar as cordelistas, a quem denomina como poetisas populares, como também ao citar as cantadoras, o autor cita o nome, a data de nascimento e o local, sendo que algumas são citadas somente pelo nome ou faltando o local de nascimento. O pesquisador, nesses casos, justificar não ter maiores informações.

A falta de informações básicas dessas mulheres, como nome completo, local de nascimento vem a confirmar o quase apagamento dessas poetisas da historiografia da poética popular. Ao discorrer sobre Chica Barrosa, por exemplo, Alves Sobrinho escreve, entre parênteses, o termo “ou Barroso”.

A falta de registro histórico da presença das mulheres na cantoria, como também no cordel, justifica-se por elas terem vivido em uma época em que a sociedade, principalmente a rural, era fortemente marcada pelo patriarcalismo. Entretanto, os poucos registros que ficaram a respeito das mulheres cantadoras e cordelistas comprovam que, desde seu nascedouro, o palco da cantoria e do cordel não era território unicamente de homens. Muitas mulheres cantaram. Entoaram versos. Desafiaram a rigidez de uma sociedade construída sobre a égide do patriarcalismo.

## 6 REPRESENTAÇÕES DA MULHER EM LEANDRO GOMES DE BARROS

Muitos dos romances versificados escritos por poetas populares brasileiros do fim do século XIX e inícios do século XX eram adaptações de contos populares ou de livros vindos da Europa, como informa Câmara Cascudo em *Os cinco livros do povo*, obra publicada originalmente em 1953. Histórias romanceadas, marcadas por narrativas trágicas, com episódios de calúnia a esposas, noivas ou donzelas castas, traziam forte apelo emocional e, por isso, eram lidos/ouvidos avidamente pelo público leitor de literatura popular. Essas narrativas tinham poucas variações, trazendo quase sempre um triângulo amoroso: um esposo ou noivo bondoso, uma esposa ou donzela casta e um amigo infiel. Nessas histórias, seguindo um modelo imposto pelas sociedades patriarcais, os poetas populares invariavelmente descreviam as mulheres como bonitas, bondosas, caridosas, obedientes, fiéis e amorosas.

É nessa perspectiva que se mostra nesta seção como Leandro Gomes de Barros retratou a mulher em sua obra. Aqui é apresentado brevemente o contexto social do período de sua produção poética, estabelecendo-se a conexão da influência das transformações sociais à época de seu ativismo literário com a construção de seus enredos e com o retrato da mulher em suas obras.

Para melhor compreensão da obra leandrina, inicialmente é exposta uma breve biografia do poeta, com relatos sobre o período que vão do seu nascimento ao período de quinze anos, enfatizando-se seu processo educacional a partir do momento em que Leandro foi morar com o tio, o padre Xavier. Como nesse período histórico, em que a educação formal, principalmente em comunidades interioranas, era quase inexistente, a função de educar crianças pobres ficava a cargo de sacerdotes. Nessa perspectiva, trazemos a possibilidade de Leandro ter se alfabetizado com o tio. Comentamos ainda sobre o período em que viveu próximo de grandes poetas paraibanos e como estes vieram a influenciar a sua poética.

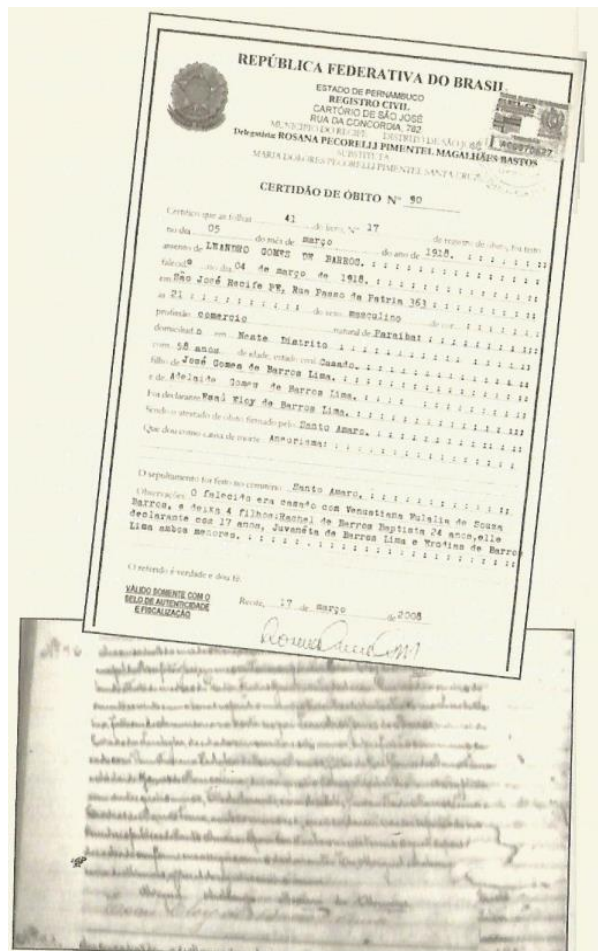
Por fim, são apresentados comentários sobre a obra do autor selecionada como um dos *corpora* de análise desta dissertação, a saber, o romance *A força do amor*, sendo que a abordagem do referido cordel se dá tendo como suporte as fundamentações teóricas que vêm balizando este trabalho.



## 6.1 A Vida e a Obra de Leandro Gomes de Barros

### 6.1.1 Passos da Trajetória do Rei da Poesia Sertaneja em Estado Puro

Leandro Gomes de Barros foi o maior poeta popular do seu tempo, o que o levou a ser considerado o “pai do cordel brasileiro”. Nasceu em 1865 na fazenda Melancias, localizada à época ao município de Pombal, Paraíba, mas que hoje pertencente à cidade de Paulista, no mesmo estado. Faleceu em Recife, em 1918, vitimado por um aneurisma, como informa o atestado de óbito apresentado na biografia do autor por Arievaldo Viana (Cf. VIANA, 2014, p. 110).



**Fig. 2.** Atestado de óbito de Leandro Gomes de Barros.

**Fonte:** VIANA, Arievaldo. **Leandro Gomes de Barros:** o mestre da literatura de cordel – vida e obra. Fortaleza: SINTAF; Mossoró: Queima-Bucha, 2014. p. 110

Leandro era filho de José Gomes de Barros Lima e Adelaide Xavier de Farias. Seu vínculo com Pombal dava-se pelo lado materno. Os pais de sua mãe eram Manoel Xavier de Farias e Antônia Xavier de Farias. Seu avô materno adquiriu umas terras nos arredores da citada cidade do sertão paraibano, lugar que veio a ficar conhecido como fazenda Melancias. José Gomes de Barros, o pai do poeta, casou-se com Adelaide Xavier de Farias, e o casal ficou morando em uma casinha nas proximidades da casa maior da fazenda de propriedade do pai da noiva.

Além da mãe de Leandro, o avô materno do poeta tinha outros filhos, incluindo um que se tornou padre: Vicente Xavier de Farias. Além de sacerdote, esse tio materno de Leandro Gomes de Barros foi educador e também político, chegando a exercer a função de deputado no período monárquico.

Em uma entrevista concedida a Arievaldo Viana, o escritor Pedro Nunes Filho, sobrinho-bisneto de Leandro Gomes de Barros, informou que o padre Vicente Xavier de Farias mudou-se para a Vila do Teixeira, onde assumiu o cargo de vigário da capela de Santa Maria Magdalena. Naquele local, sendo uma das poucas pessoas letradas, veio a se tornar mestre da escola local, lecionando Latim e Ciências Humanas. (Cf. VIANA, 2014, p. 37)

Outro fato importante acerca da vida desse religioso é que, mesmo sendo padre, veio a ter um filho e uma filha, frutos de um relacionamento com Maria Batista Guedes, que depois se casaria com o primo Manuel José Firmino. Para evitar escândalo, os filhos bastardos foram enviados para o sítio Riacho Verde, vindo a menina a falecer. A senhora, que morreu em 1880, era tia dos irmãos Francisco Chagas Batista e Pedro Batista. O primeiro foi poeta, editor, amigo pessoal de Leandro e pai, entre outros, da poeta Maria Batista das Neves Pimentel. Já o segundo casou-se com Rachel Aleixo, filha de Leandro, vindo a se tornar um guardião da obra e da memória do sogro.

Conta que o pai de Leandro Gomes de Barros Lima, o ex-seminarista, José Gomes de Barros Lima, veio a falecer ainda moço, quando Leandro ainda era uma criança muito pequena. Com a morte do pai, a mãe, Adelaide Xavier de Farias, foi morar com os filhos na Vila do Teixeira, sendo abrigada pelo irmão sacerdote, o qual ficou sendo legalmente tutor dos sobrinhos e responsável pela gestão da propriedade

rural em Pombal, a fazenda Melancias. Dessa forma, o menino Leandro Gomes de Barros Lima ficou sob a responsabilidade do tio, que, assim, encarregou-se da educação do menino. Nesse processo, o padre propiciou tanto o desenvolvimento do gosto da criança pela leitura quando o contato com clássicos da literatura universal.

No período entre 1870 e 1880, quando Leandro recebeu educação escolar por parte do tio, os castigos físicos ainda eram adotados como parte integrante da prática educacional, sendo símbolo disso o uso da palmatória nas escolas. Somado a esse fato, relatos dão conta de que o tio de Leandro, além de muito severo, batia constantemente no menino. Somou-se a isso o fato de que, quando foi crescendo, Leandro foi percebendo que seu tio transferia os bens da família unicamente para pessoas de seu interesse. Dessa forma, as desavenças do adolescente com o tio foram aumentado cada vez mais, chegando o conflito a ser insuperável.

Aos 11 anos, devido aos maus tratos que sofria do tio, Leandro fugiu de casa. Dos 11 aos 15 anos, morou ainda no município de Teixeira, ficando aos cuidados da tia Francisca Luzia, que tinha envolvimento com o cangaço. Dessa forma, a Serra do Teixeira, por seu ambiente poético, terminou por influenciar a construção e o apuro pela poesia do menino Leandro. Ali, inclusive, veio a se tornar amigo de Chagas Batista, o que deve muito ter contribuído para a larga produção poética do bardo.

O padre Vicente Xavier, tutor da família, terminou por usurpar todo o patrimônio da família que havia em Pombal, incluindo a fazenda Melancias, deixando Leandro e seus irmãos em situação de penúria. Bem ao contrário ficou a situação do Dr. Antônio Xavier de Farias: com a morte do religioso, o filho que o padre teve com Maria Batista Guedes veio a ser um dos agraciados com a herança que pertencia à família do bardo de Pombal. Nesse processo, tanto os castigos físicos que havia recebido do tio quanto a moral duvidosa do religioso certamente fomentaram o anticlericalismo de Leandro.

Em 1880, com 15 anos de idade, Leandro mudou-se para o estado de Pernambuco. Inicialmente, foi morar em Vitória de Santo Antão. Ali, no início da década de 1890, se casou com Venustiniana Eulália de Souza, que lhe daria quatro filhos:

Rachei Aleixo de Barros Lima, Esaú Eloy de Barros, Julieta Gomes de Barros Lima (Gilvanetta) e Heródias de Barros Lima.<sup>15</sup>

Em 1906, passou a residir em Jaboatão, de onde se mudou em 1908 para Recife, indo morar no bairro Afogados.

Foi em Jaboatão, em 1889, que deu início à vida de poeta profissional, escrevendo, editando e fazendo a distribuição de sua obra. Essa data, cabe destacar, é determinada por um cálculo simples a partir da seguinte sextilha de *A mulher roubada*, obra publicada no Recife em 1907:

Leitores peço-lhes desculpa  
Se a obra não for de agrado  
Sou um poeta sem força  
O tempo me tem estragado,  
Escrevo há 18 anos  
Tenho razão de estar cansado. (BARROS, 1907, p. 12-13)

Os poemas que escrevia eram vendidos por ele em praças, largos, feiras e mercados. Logo passou, entretanto, a também distribuí-los para revenda em outros municípios e até mesmo em outros estados do Nordeste. Dessa forma, o vate inaugurou uma nova fase da poesia popular, inovando e revolucionando não somente o fazer poético, mas também a estética e o hábito dos ouvintes, transformando-os em leitores.

Leandro Gomes de Barros foi o primeiro a viver unicamente da produção cordelística. Dessa forma, como informa Ruth Brito Lemos Terra em *Memória de lutas: literatura de folhetos do Nordeste (1893-1930)*, “a partir de termos da tradição oral e de acontecimentos, ele criou a literatura popular do Nordeste.” (TERRA, 1983, p. 40). Ademais, ainda segundo Ruth Terra, Leandro foi também um dos primeiros poetas-editores de literatura de folhetos no Brasil, tendo em vista que, entre 1910 e 1917, foi proprietário de uma pequena gráfica para impressão e distribuição de seus

---

<sup>15</sup> Em relação aos filhos de Leandro, cabe apresentar as seguintes informações: a) Como já destacado, **Rachel Aleixo** casou-se com Pedro Batista, poeta da Vila de Teixeira. Junto com o marido, veio a ser a responsável pela preservação da obra do pai. A grande maioria dos folhetos de autoria de Leandro Gomes de Barros arquivados dos acervos da FCRB, aliás, foram da sua coleção pessoal, constando nas capas ou internamente sua assinatura. Ela faleceu no parto da filha, em 1921; b) **Esaú Eloy** nasceu em 1º de dezembro de 1900, quando o poeta ainda residia na rua da Colônia, em Jaboatão; c) **Gilvanetta** nasceu em 28 de março de 1903; d) **Heródias Barros de Lima** nasceu em 19 de agosto de 1906, tendo sido criado por um tio.

próprios folhetos, em Recife-PE, tendo vendido o seu prelo ao amigo Francisco das Chagas Batista, dono da Popular Editora. Entre os poetas, só foi precedido, assim, por João Martins de Athayde, que já possuía uma tipografia desde 1909.

Leandro Gomes de Barros faleceu no dia 04 de março de 1918. Passados mais de cem anos da morte do bardo, no entanto, seu legado continua vivo, servindo de espelho para as novas gerações de poetas populares, o que justifica o epíteto de “pai do cordel brasileiro” que recebeu.

### 6.1.2 Obra de Leandro como Crônica de uma Era

O bardo paraibano, pioneiro na edição de folhetos de cordel, também teve a primazia na editoração das capas dos folhetos. Seus folhetos do início do século, já não apresentavam capas cegas<sup>16</sup>. No aludido período suas capas já trazem desenhos ou pequenas gravuras, nos fornecendo indícios da simpatia do poeta pelo uso de inovações tecnológicas em suas edições. Pode-se afirmar que suas capas apresentam uma estética em transição entre as capas cegas e as capas com gravuras, como as que vieram a ser usadas por seu genro e editor, o também poeta Pedro Batista. E como também as capas com zincogravuras<sup>17</sup>, posteriormente usadas por João Martins de Athayde.

No tocante à quantidade de obras que Leandro teria produzido, autores como Arievaldo Viana defendem que a produção do bardo de Pombal teria chegado à incrível marca de mil poemas publicados. Todavia, há alguns aspectos que devem ser levados em conta em relação ao quantitativo da obra do poeta em foco. Um deles é que muitos poemas eram publicados de forma parcelada, se estendendo a mais de um folheto e/ou publicados em várias edições. Exemplo é a obra *A força do amor ou Alonso e Marina*, poema analisado neste estudo, e sua continuidade, o romance *A morte de Alonso e a vingança de Marina*, obras que, até 1917, eram publicados em vários folhetos distintos.

---

<sup>16</sup> Capa rudimentar devido à tecnologia não oferecer à época melhores recursos gráficos. As capas cegas continham somente uma moldura em arabescos e, em seu interior, o nome do autor, o título da obra, preços e local de venda e, raramente, a data de publicação.

Questões como essa devem ter confundido os pesquisadores, alguns dos quais tendo contado um mesmo poema mais de uma vez. Já outros podem ter seguido caminho contrário, reduzindo a soma, principalmente por não considerarem na contagem algumas obras de Leandro que foram usurpadas por João Martins de Athayde, que passou a assinar obras do pai do cordel após comprar de Dona Venustiniana os direitos autorais de Leandro.<sup>18</sup>

Polêmicas à parte, cabe ressaltar que Leandro escrevia sobre todos os temas e em todas as modalidades da poética popular: em sextilhas ou décimas, em redondilha maior, menor ou decassílabo. Segundo o pesquisador Sebastião Nunes Batista, citado por Ruth Terra (1983), ele escreveu vinte e sete romances, vinte e duas peças, dois marcos e um ABC. Em relação aos assuntos que abordou, convém afirmar que escreveu sobre costumes, sátiras, fatos do momento, romances de cavalaria, de amor, cangaço, fábulas e crítica social. Nesse pormenor, pode-se apresentar a seguinte classificação temática de sua criação literária: produziu dezoito poemas de época referente ao cangaço, cinco poemas com temática religiosa (Padre Cícero, sedição de Juazeiro, etc.), cinquenta e seis poemas relacionados com a carestia, a guerra política, o sorteio militar, a carestia, o imposto, a seca, o governo, etc. Cabem ser destacados ainda cinquenta e cinco cordéis sobre as temáticas do casamento, sogra, cachaça, jogo do bicho, além dos cordéis versando sobre os amarelinhos, assim denominados os matutos astuciosos, personagens espertos, de inteligência fina, que sobrevivem em tramar ou traçar planos que resulta em tirar proveito da ambição alheia, ou ainda, escapam de situações difíceis por suas habilidades cognitivas. Esses personagens, que aparecem em oito folhetos do autor e de que são exemplos Cancão de Fogo e João Leso<sup>19</sup>, eram denominados por Leandro de “quengos lixados”, como se observa no trecho a seguir de *O cavalo que defecava dinheiro*:

---

<sup>17</sup> Capas nas quais eram impressas fotografias de artistas de cinema. Essas capas foram muito usuais até por volta de 1940, período em que passou a ser mais constante o uso de xilogravuras.

<sup>18</sup> A quantidade de títulos informado pelo pesquisador Sebastião Nunes Batista à investigadora Ruth Brito Lemos Terra coincide, com poucas discrepâncias, com o levantamento bibliográfico feito por nós junto a arquivos da Fundação Casa Rui Barbosa, do Centro Nacional de Folclore, dos tomos II, III e V da antologia *Literatura popular em versos* e do acervo de Ana Alice Amorim.

Porém, o compadre pobre,  
 Bicho de quengo lixado,  
 Fez depressa um outro plano  
 Inda mais bem arranjado,  
 Esperando o velho duque  
 Quando viesse zangado. (BARROS, s.d.- 3, p. 6)

Essa e outras expressões, como “o quengo mais fino desta nossa geração” e “um grande quengo fecundo”, indicam ao leitor que esses personagens, mesmo vivendo em situações de extremas dificuldades, sobressaem-se pelas suas espertezas. Tratam-se de figuras frequentes tanto na literatura popular quanto erudita, sendo exemplos as histórias de Trancoso<sup>20</sup>, as anedotas envolvendo Camões (ou Camonge), em suas eternas disputas com o rei, e o travesso Joãozinho, protagonista de famosas anedotas populares e que guarda várias semelhanças com João Grilo.

Outra vertente temática que conferiu a Leandro muito sucesso de público foram os romances em versos. Esses textos eram adaptações de novelas e contos populares e, em alguns casos, criação ficcional do próprio poeta. Contam-se entre essas obras *Os sofrimentos de Alzira*, *A força do Amor*, *O bem em paga do mal*, *A batalha de Oliveiro com Ferrabrás*, *O cachorro dos mortos*, *A índia Neci* e *A órfã*, entre outros.

Importa ressaltar, sobretudo, que Leandro desenvolveu sua prolífica obra sempre atento ao seu entorno, fazendo de sua poesia uma verdadeira crônica dos costumes, da política e dos fatos ocorridos no Brasil de sua época. É o que se observa a partir de títulos como *Lamentações do Joazeiro* e *O Joazeiro do Padre Cícero*, nos quais descreveu a guerra que Padre Cícero travou contra Franco Rabelo, presidente da Província do Ceará. Também tratou do cangaço, versificando a vida de um dos principais chefes de bando de sua época em *Antônio Silvino, o rei dos cangaceiros*. Em *A seca do Ceará*, discorreu sobre as agruras da seca e o descaso de governantes frente ao sofrimento do povo pobre. Já em poemas como *Afonso Penna*, *Alemanha vencida e humilhada*, *Vitória dos aliados*, *Os horrores da Influenza espanhola*, *A alma*

---

<sup>19</sup> Cancão de Fogo é o protagonista de *A Vida de Cancão de Fogo e seu Testamento*, obra publicada originalmente em dois volumes. Já a personagem João Leso é a figura central dos cordéis *A Vida de João Leso, superior a Cancão de Fogo e Viagem de João Leso à Serra do Céu*.

<sup>20</sup> “História de Trancoso” é um termo muito comum no Nordeste brasileiro. O termo e as histórias assim denominadas remetem ao escritor português Gonçalo Fernandes Trancoso (1520-1596), cuja obra mais popular, *Contos e histórias de proveito e exemplo* (1575), é marcada por acontecimentos insólitos e fantasiosos. Assim, a expressão passou a designar algo irreal e até mesmo mentiroso.

*de um fiscal, O antigo e o moderno, O cometa e Os coletores da Great Western*, entre outros, apresentou e opinou acerca dos dramas e os conflitos de seu contexto.

Não é demais lembrar que a época em que ele produziu sua obra foi um período em que a sociedade brasileira dava seus passos iniciais em um regime republicano, no qual, com todos os seus problemas, se estabelecia a sucessão de gestores públicos através do voto<sup>21</sup>. Era um período em que a economia brasileira avançava rumo à industrialização. Por outro lado, insurreições populares não eram raras, como se viu em relação à chamada Revolta da Vacina, motim ocorrido entre 10 e 16 de novembro na cidade do Rio de Janeiro, então capital do Brasil, motivada pela resistência da população à obrigatoriedade da vacinação contra a varíola. Ademais, desde a última década do século XIX e, principalmente, até 1910, o preço da saca de café perdia valor comercial, ocasionando uma crise econômica sem precedentes. A crise interferia na vida do povo, piorando sua condição de vida e, para conter a queda do preço no mercado internacional, o governo aumentava os impostos. Assim, o presidente Afonso Pena era desafiado a apaziguar a crise ocasionada pela não circulação monetária e pelos altos e constantes impostos. Entretanto, ele veio a falecer em 1909, antes do término do mandato. Um ano depois, o país assistia atônito à rebelião de marinheiros contra o uso de castigos físicos, movimento que veio a ficar conhecido como *A revolta da chibata*. Foi também naquele ano que a nação assistiu, assustada, à passagem do cometa Halley. Quatro anos depois, eclodiu a primeira guerra mundial, conflito do qual o Brasil participou, levando o governo a publicizar campanhas pelo alistamento militar, procurando atrair a juventude para entrar nas fileiras armadas e participar da guerra. Nas zonas rurais, a violência rural, antes exercida isoladamente por valentões, começava a se organizar em bandos armados de cangaceiros. Surgiam cangaceiros que se notabilizavam pela chefia de homens rudes e bem armados. Nomes como Antônio Silvino transformavam-se em mitos, dando origem a uma linhagem de chefes cangaceiros, como Virgulino Ferreira, o Lampião que veio a protagonizar o mundo do crime entre as décadas de 1920 e 1930.

---

<sup>21</sup> Nos anos iniciais da República brasileira, o direito ao voto era bastante restrito: somente a minoria branca, masculina, alfabetizada e detentora de recursos financeiros tinha de fato o direito de votar.



Todavia, foi também um período em que, com o desenvolvimento dos centros urbanos, a classe dominante era tensionada no sentido de pensar formas inovadoras de produção de conhecimentos. Via-se, nesse processo, surgir os embriões de uma arte moderna e de uma escola renovada. Nesse tempo, a fotografia e os jornais floresciam a partir da implantação de um grande número de tipografias, propiciando uma maior produção e circulação de jornais, revistas e livros. Foi também o tempo das grandes Invenções, como o carro que viria a chegar em terras brasileiras e modificar o cenário das vias urbanas, substituindo paulatinamente o transporte de tração animal. Essas inovações vêm a transformar radicalmente as estruturas da sociedade brasileira. No plano dos costumes, a proliferação do jogo do bicho em todo o país era vista como uma corrupção dos valores pelos mais conservadores. Cabe lembrar ainda que a mulher começava a dar os primeiros passos rumo a sua emancipação, sendo um símbolo disso o surgimento de ousadas modas femininas, como as saias calções.

Foi nesse cenário de ebulição política, inovação tecnológica e mudanças culturais que o poeta escreveu a parte mais significativa de sua obra, tendo os fatos históricos motivado o poeta a escrever vigorosos poemas de denúncias, com críticas à guerra, ao custo de vida e à piora das condições de vida das populações urbanas, a eclosão do movimento do cangaço, etc. Incluem-se entre esses cordéis de denúncia os títulos *As proezas de Antônio Silvino*, *Os dez réis do governo*, *O imposto e a fome*, entre outros. Também, fazendo as vezes de poeta-repórter, tratou de episódios locais trágicos, como se vê no cordel *As órfãs do colégio do Junqueira*, de 1912, em que trata do incêndio que ceifou a vida de quarenta e cinco meninas na referida instituição localizada em Recife.

Todavia, além de episódios de comoção social, Leandro escreveu poemas narrando novidades mais mezinhas, como o advento do balão dirigível, a passagem do cometa Halley, etc. Podem ser citados entre eles *O novo balão*, *A mulher do bicheiro*, *O homem que vendeu o santo para jogar no bicho*, etc.

Importa destacar ainda que o autor escreveu vários poemas de críticas de costumes. Sua poética crítica recai sobre as mudanças culturais, principalmente de valores, que ocorrem nesse período. Moda, costumes, transformações nos padrões familiares, relações e padrões morais são alvos de seus versos. As novas relações

capitalistas, fruto do desenvolvimento, vem a colocar o dinheiro como mediador das relações entre as pessoas, anulando costumes morais antes mantidos pela cultura.

Em um de seus poemas mais famosos, *O dinheiro*, edição de 1909, o poeta conta a história do cachorro de um cidadão inglês, que morre em pleno sertão do Nordeste. O súdito da rainha, quer dar-lhe um enterro cristão ao seu cachorro e, dessa forma, corrompe o padre e o bispo da paróquia com quatro contos de réis. Antes do começo da narrativa, onde conta este fato, o poeta discorre acerca do poder do dinheiro e como este corrói os alicerces das estruturas humanas e do próprio Estado:

O dinheiro neste mundo  
 Não há força que o debande,  
 Nem perigo que o enfrente,  
 Nem senhoria que o mande,  
 Tudo está abaixo dele,  
 Só ele ali é o grande.

(...)

No dinheiro tem se visto  
 Nobreza desconhecida,  
 Meios que ganham questão  
 Ainda estando perdida,  
 Honra por meio da infâmia,  
 Gloria mal adquirida (BARROS, 1909, p. 1).

Entre os títulos de Leandro em que se observa a crítica dos costumes, quase sempre discutidos a partir de uma perspectiva satírica, também se incluem *O cavalo que defecava dinheiro*, *Como João Leso vendeu o bispo*, *O soldado jogador*, *A vida de Cancão de Fogo e seu testamento*, entre outros. Com referência a essa modalidade de cordel satíricos, cabe lembrar que vários deles trataram de novas posições a que as mulheres começam a ocupar na sociedade, sendo exemplos *O casamento*, *Casamento a prestação*, *Casamento e divórcio da lagartixa*, *O casamento hoje em dia*, *Descrições das mulheres conforme seus sinais*, *O gênio das mulheres*, *As saias calções*, *O inferno da vida*, entre outros. Essas e outras obras, como veremos a seguir, expressam uma visão do poeta que, aos poucos, veio a romper com a ótica machista (e até mesmo misógina) que vigora na sociedade brasileira do período.

## 6.2 A Mulher na Poesia de Leandro Gomes de Barros

Nas duas primeiras décadas do século XX, o Brasil viveu uma verdadeira ebulição tecnológica e cultural, a qual veio a desestruturar os velhos padrões sociais e, paulatinamente, mudar as concepções e os costumes das populações urbanas. Nesse contexto, nascia em nosso país também um novo modelo de comportamento feminino. Fatores como a feminização do ensino, através da ampliação da quantidade de Escolas Normais, a circulação de revistas semanais e mensais com temática exclusiva para mulheres, a nova moda (como as saias calções) e o trabalho fora de casa atestavam essa mudança de padrão comportamental feminino.

O poeta Leandro Gomes de Barros, escritor sensível às mudanças ocorridas e em ocorrência na sociedade, não deixou de registrar os elementos novos que vieram a transformar o comportamento social, retratando em sua obra uma mulher em estado de mudança e readaptação aos novos tempos. Ou seja: a mulher da obra leandrina é a representação do que de fato vinha ocorrendo no comportamento social.

Claro que, como filho do seu tempo, Leandro espelhou em algumas de suas obras ecos da perspectiva machista (e até mesmo misógina) da sociedade à qual pertencia, embora o tenha feito sempre através da sátira, como se observa em títulos como *A mulher conforme seus sinais*, *A mulher do bicheiro*, *As coisas mudadas*, *Mulher em tempos de crise*, *As saias calções* e *A mulher na rifa*, entre outros. Exemplo de como visava o riso dos leitores através da visita a estereótipos é *O inferno da vida*, do qual extraímos a seguinte passagem:

A mulher é uma chaga  
 Que o homem tem sobre o peito  
 Não há remédio que cure  
 Só a morte dá um jeito,  
 É um asmático vexado  
 Que traz o homem atacado  
 Como a tísica pulmonar  
 É um aneurisma forte  
 Que só por meio da morte  
 Tem-se alívio desse mal (BARROS, s.d.-4, p. 01).

Retrato igualmente pejorativo do sexo feminino numa perspectiva satírica se observa em *O peso de uma mulher*.

Não há fardo mais pesado  
 Do que seja uma mulher  
 E nem há homem que tire  
 As manhas que ela tiver  
 O que pensar ao contrário  
 Pode dizer que está vário  
 E desesperado da fé,  
 Caiu na rede enganado  
 Um mês depois de casado  
 Ele sabe o que ela é. (BARROS, s.d.-1, p. 10).

Também em *As conseqüências do casamento*, o poeta busca provocar o riso através da visita aos estereótipos rebaixadores das mulheres, principalmente das casadas, que eram próprios ao seu tempo:

Não há loucura maior  
 Do que o homem se casar!  
 O peso de uma mulher  
 É duro de se aguentar,  
 Só um guindaste suspende,  
 Só burro pode puxar.

Por forte que seja o homem,  
 Casando perde a façanha,  
 Mulher é como bilhar,  
 Tudo perde e ele ganha,  
 Porque a mão da mulher  
 Em vez de alisar arranha.

Ela se finge inocente  
 Para poder iludir,  
 Arma o laço, bota a isca,  
 O homem tem que cair,  
 Ela acocha o nó e diz:  
 - Agora posso dormir. (BARROS, 1910-1, p. 1-2).

Os estereótipos misóginos, a propósito, são a base dos cordéis em que Leandro discorre sobre as sogras, a saber: *A alma de uma sogra*, *Um susto de minha sogra* e *Vacina para não ter sogra*. A referência a esses três cordéis, no entanto, permite mostrar, junto com Arievaldo Viana (Cf. 2014, p. 50), que a visita aos estereótipos contra a mulher não passava de uma estratégia de *marketing*, uma forma de vender mais cordéis, visto que Leandro tinha grande estima pela mãe de sua esposa.

Por outro lado, também é importante lembrar que, pelo menos inicialmente, evidencia-se na obra de Leandro que o poeta ainda estava preso a estereótipos e a

valores sociais que eram fruto da transição entre as estruturas feudais e capitalistas, fato que, mesmo tendo como palco central a Europa, acabava influenciando o Novo Mundo. Justifica-se tal fato pela própria realidade brasileira, que, até 1889, apesar de a base produtiva da sociedade ser regida pelos mecanismos econômicos do capitalismo, predominavam ainda fortes laços culturais com sociedades de modelos medievais. Confirma tal fato as vendas de títulos de nobreza como conde, duque, barão, e visconde aos senhores das terras, das finanças e, posteriormente, das indústrias.

Leandro Gomes de Barros, ao adaptar clássicos da literatura ou contos populares, reproduzia esses valores em personagens de suas histórias. No entanto, percebe-se que, mesmo nessas adaptações o poeta já deixa transparecer em suas personagens femininas algumas características éticas e comportamentais típicos da mulher de uma sociedade em processo de mudança, como ocorreu, principalmente a partir já da primeira metade do século XIX com a sociedade dos países mais avançados da Europa. Dito de outro modo: a personagem feminina em Leandro ainda adotava uma postura ética medieval, embora já demonstrasse inquietações que nos remete a refletir sobre as mudanças que eram operadas na estrutura econômica da sociedade e como essa afetava a cultura e os costumes.

É exatamente esse perfil que permeia a trama do romance de Leandro Gomes de Barros (Cf. BARROS, s.d.-5) *Os sofrimentos de Alzira*. Nessa obra, Alzira é descrita inicialmente como uma criança angelical, passando depois a ser retratada como jovem pura, esposa honrada e mártir resignada. Por fim, como coroamento desse retrato da personagem como um modelo de mulher cristã, Alzira, ungida pela fé e pelos valores sociais, é exaltada por ser capaz de perdoar o cunhado (que a desejou e a injuriou), o marido (que a condenou) e o pai (que a enviou para a morte).

No percurso da narrativa, não chega a ser mãe; no entanto, assume esse papel ao visitar hospitais e cuidar dos doentes e ao educar as criancinhas órfãs nos caminhos dos bons costumes. A personagem, dessa forma, tem dupla representação simbólica: a de mãe, enquanto função procriadora destinada à mulher nas sociedades arcaicas, e a de alguém que acata os papéis que eram reservados às mulheres da época, exercendo as funções de professora, assistente social e cuidadora. Essa personagem leandrina assume exatamente a posição comum às mulheres em sociedades pré-industriais ou

mesmo em estado de franco processo de industrialização, como era o caso da sociedade brasileira na primeira década do século XX.

Outras personagens dos romances de cordel desse poeta vêm a ser retratada com essas características, como por exemplo Genoveva, do romance *Os martírios de Genoveva*, e Minerva Alheiro, a personagem feminina de *A mulher roubada*, de 1907.

Minerva, Alzira e Genoveva, mesmo descritas como habitantes de uma sociedade com traços de estratificação feudal, assumem funções de cuidadoras, enfermeiras ou professora, funções tipicamente femininas nas sociedades em desenvolvimento. É o caso de Minerva: enquanto o marido trabalha no mar, transportando mercadorias, ela vive em Lisboa a praticar caridade, visitando asilos, hospitais e orfanatos.

Observando com acuidade, porém, percebemos que a construção dessas personagens vem a representar a mulher concreta, em processo de mudanças comportamentais, que estava sendo gestada no seio da sociedade brasileira de início do século XX. Destarte, em vários dos seus poemas, Leandro Gomes de Barros cria personagens femininos com características dessa mulher nova que surgia nas sociedades em que o desenvolvimento social colocava em pauta a conquista de espaços e cidadania. Questões como o voto feminino e o divórcio, além de outras pautas como igualdade de direito aos homens, principalmente à educação e ao trabalho fora de casa passam a fazer parte das discussões nesse período.

Nessa perspectiva, torna-se emblemática a figura alegórica da lagartixa na fábula em cordel do autor *Casamento e divórcio da lagartixa*. Nessa obra, a protagonista é uma lagartixa que casa com um calango. Como percebido, com a intenção de aproximar seu leitor com a realidade, o poeta escreve um texto humorístico em que dois répteis da fauna nordestina, vivenciam problemas humanos de sua época.

O calango, querendo conhecer melhor a pretendente, pergunta sobre a conduta da moça. Uma dessas perguntas é sobre como a mãe e o pai da futura noiva reage com os passeios da lagartixa e também onde mora e se o pai e a mãe não sentem ciúmes quando esta sai a passear. Como resposta, a lagartixa responde que o pai faz cara feia e fica zangado. Essa resposta mostra a contradição entre o sistema social

velho, com seus costumes conservadores e patriarcais e o novo comportamento cultural, reflexo do desenvolvimento da sociedade moderna de produção.

Após o casamento, começam a aflorar os problemas, principalmente os que tem como causa a crise econômica, tema muito presente e sempre abordado nos folhetos do poeta. Sobre essa questão, não é demais lembrar que, tendo como vetor a crise internacional do preço da saca de café, o Brasil atravessava grave crise econômica, o que explica o fato de, no cordel de Leandro em foco, o calango se achar desempregado. Conseqüentemente, começa a faltar comida em casa, o que motiva a separação. Interessante destacar que o rompimento matrimonial, nos folhetos aqui abordados, é sempre uma iniciativa da mulher e não do homem. Dessa forma, no ápice da crise de afetividade do casal, a lagartixa fala:

Agora estou conhecendo  
Que me casei iludida,  
E vamos abrir divórcio  
Que estou arrependida,  
Pode arrumar sua trouxa  
Que eu, cuido de minha vida.

Com quatro cousas no mundo  
Eu tenho me encabulado,  
Candeeiro sem pavio  
E fogão desmantelado  
Uma almofada sem bilro  
E homem desempregado.

Disse o calango: – É bonito  
Você se divorciar!  
Abandonar seu marido  
Para o povo censurar,  
Ficar seu nome na rua  
Gato e cachorro a falar.

Então disse a lagartixa:  
– Deixem queimarem meu nome.  
Eu não quero é que se diga  
Que esta danada não come.  
Do que dizer: “é honrada  
Mas está morrendo de fome (BARROS, 2000, p. 10-11).

Tal como se observa no referido cordel, Leandro recorreu ao método desenvolvido pelos grandes fabulistas do passado (Esopo, Fedro, La Fontaine, etc.) para discorrer sobre a nova mulher que aflora em sua época. Para tanto, criou folhetos

em que animais representavam os elementos culturais, as contradições, os costumes, as rupturas de padrões e os problemas sociais da sociedade brasileira. Assim, o poeta satirizava a sociedade escrevendo fábulas sertanejas em cordel, incluindo *A noiva do gato*, *Os bichos que falavam*, *O casamento do bode com a raposa* e *O casamento do sapo*. Todos esses folhetos discutem temas em pauta àquele momento, como o casamento civil, o trabalho da mulher fora de casa, sua independência financeira em relação ao homem e até mesmo o divórcio.

Dois de seus romances mais longos merecem um destaque especial. O primeiro é *A história da Donzela Teodora*, e o segundo é *A cigana Esmeralda*. São dois romances de cordel em que a mulher tem protagonismo. Em ambos os folhetos, a personagem é detentora do saber, do conjunto do conhecimento humano. Teodora é uma sábia. Estudou todas as ciências e com o seu conhecimento derrota os sábios mais poderosos, a serviço do rei, de sua época. Já Esmeralda concentra em si a sabedoria milenar de todos os sábios, sendo detentora dos conhecimentos dos planetas, da numerologia e dos traços das mãos, concentrando em si, o conhecimento dos destinos de cada pessoa.

Nesses e em outros textos, o poeta retratou o pensamento social do período acerca das mulheres, incluindo questões como: de que forma a mulher passava a ocupar novos espaços sociais, o trabalho da mulher fora de casa, sua formação escolar, o direito de ela ter menos filhos, seu direito ao divórcio, a conquista de um maior grau de autonomia, etc. Essas questões, logicamente, provocavam reação da parte da mentalidade conservadora. Dessa forma, propagavam-se na sociedade as mais diversificadas formas de críticas, seja em forma de piadas, seja em narrativas com fundo moral.

Já em outras histórias, o poeta vem a retratar a mulher guerreira e a mulher sábia. A mulher como guerreira é retratada, por exemplo, no romance *Índia Neci*, ou simplesmente *A Índia*, como intitulou o poeta, em sua primeira publicação. Neci é muito parecida com Marina, pois também, para vingar a morte ou prisão do homem que ama arma-se, lidera os guerreiros de sua tribo e, em luta de morte, enfrenta os colonizadores.



Como exemplo de mulheres que vencem os poderosos e o poder masculino pela astúcia, pela esperteza e o conhecimento podem ser citadas *A cigana Esmeralda* e também, *A donzela Teodora*. Ambas são mulheres detentoras de profundos conhecimentos de Astrologia, Física, Matemática e ciências ocultas, entre outras, usando desses saberes para vencerem homens sábios, derrotando, assim, o poder masculino que eles representam.

Nessa perspectiva, a partir da década de 1910, percebe-se um poeta que escreve com maior nitidez e retrata a mulher em processo de ruptura com os velhos e tradicionais padrões da sociedade de economia agrária. Nesse processo, começam a proliferar em seus textos personagens como Rosa, heroína do romance *O mal em paga do bem ou Rosa e Lino de Alencar*, texto possivelmente escrito em 1911.

Vê-se, assim, que a mulher representada na poesia de Leandro Gomes de Barros é a mulher oprimida, porém, em processo de ruptura de padrões. O poeta representa e retrata, portanto, a mulher concreta de seu entorno. A mulher real de uma sociedade que estava em fase de transição, saindo de uma economia agrária patriarcal e evoluindo da fase pré-industrial para a fase industrial, como era a sociedade brasileira pós 1910.

Esse novo modelo de mulher, como veremos a seguir, foi muito bem trabalhado por Leandro no romance *A força do amor ou Marina e Alonso*, narrativa poética concluída em entre 1909 e 1910.

### **6.3 A Força do Amor**

#### **6.3.1 Aspectos Estruturais da Obra**

O romance em versos protagonizado por Marina e Alonso é, sem dúvida, o mais grandioso e envolvente épico de amor da literatura brasileira de folhetos. Concluída em 1910, essa história de amor e bravura apresenta um total de 604

estrofes, tendo sido publicada originalmente em dois volumes: o primeiro intitulado *A força do amor*, enquanto o segundo se chamou *A morte de Alonso e a vingança de Marina*.<sup>22</sup> O primeiro volume, publicado em 1913 pelo próprio autor, continha quarenta e sete páginas. O segundo volume, publicado em 1919 por Pedro Batista, tinha a mesma quantidade de páginas do primeiro, ambos com 202 estrofes, sendo que apenas uma delas não é formada por seis versos<sup>23</sup>: a última do segundo volume, que se constitui de uma setilha<sup>24</sup>, formando um acróstico:

Levemos isto a uma análise  
 Então se vê aonde vai.  
**A** soberba é abatida,  
**N**o abismo tudo cai!  
**D**eus é grande e tem poder,  
**R**eduz a pó qualquer ser  
**O** poder dele é de pai. (BARROS, *apud* VIANA, 2014, p. 106).<sup>25</sup>

À época da escrita da obra, o Brasil vivia os primeiros vinte e um anos do regime republicano e, como já destacado na abertura desta seção, atravessava uma grave crise econômico-social e assistia a grandes transformações no âmbito dos costumes.

---

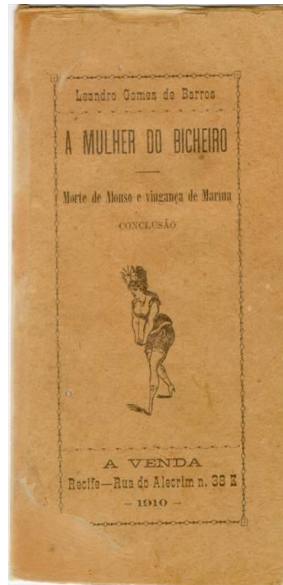
<sup>22</sup> A edição completa de *A força do amor* foi publicada pelo autor, possivelmente, em 1913. Já a edição mais antiga a que tive acesso do segundo volume, cujo título é *A morte de Alonso e a vingança de Marina*, foi a de 1919, editada sob a responsabilidade de Pedro Batista. Nessa edição, foi suprimido o acróstico que aparece na edição fragmentada de 1910, sob a responsabilidade do mesmo editor. Neste estudo, será examinada a primeira edição completa de *A força do amor*, edição sem data de publicação, mas que, segundo anotações em manuscritos de Rachel Aleixa, sua filha, nos leva a acreditar que seja de 1913.

<sup>23</sup> Essa modalidade de estrofe é denominada de sextilha e tem como característica a ocorrência de rima apenas nos versos pares.

<sup>24</sup> Setilha ou septilha é uma estrofe que possui sete versos. É também denominada de sete linhas ou de sete pés. A estrofe de sete versos tem como característica o esquema de rima ABCBDDDB, ou seja, além de os versos dois, quatro e sete rimarem entre si, ocorre ainda uma rima emparelhada entre os versos cinco e seis.

<sup>25</sup> Em sua biografia sobre Leandro, Arievaldo Viana mostra como a ação condenável de Athayde visando esconder a autoria de alguns folhetos do bardo de Pombal, de quem adquirira o espólio ficcional, passava pela eliminação dos acrósticos, algo que nem sempre foi executado com eficiência, como se vê em relação ao trecho citado, que assim ficou em uma edição da obra feita por Athayde posteriormente à morte de Leandro: “Isto fica como exemplo/ Então se vê aonde vai/ **A** soberba é abatida/ **N**o abismo tudo cai/ **J**esus é grande em poder/ **R**eduz ao pó qualquer ser/ **O** poder d’Ele que é pai.” (Cf. VIANA, 2014, p. 99). Na continuidade de *A força do amor*, cujo título é *A morte de Alonso e a vingança de Marina*, o autor conclui a narrativa com o seguinte acróstico: **L**ia-se no túmulo deles/ **E**scrito visivelmente, / **A**lma tirada diabólico/ **N**egro instinto de serpente, / **D**iabo em figura Humana, / **R**aça de víbora tirana, / **O**lhos maus, maldito ente. (BARROS, 1910, p. 16)

Para assegurar que seus leitores iriam adquirir o segundo volume da história, o poeta elaborou cenas – como o envio do punhal ensanguentado aos pais dos irmãos assassinados – que atiçasse a curiosidade do público.



**Fig. 3.** Capa do folheto *A mulher do bicheiro*, edição do autor, de 1910. (Nela, consta a conclusão do volume 2 da história, cujo título é *A morte de Alonso e a vingança de Marina*.)

**Fonte:** Fundação Casa de Rui Barbosa (Cf. <http://docvirt.com/docreader.net/RuiCordel/1122>)

A fragmentação das histórias, a propósito, tornou-se uma prática adotada por Leandro, como no folheto de 1911 que tem como título principal *A mulher e o imposto*, no qual o poeta traz a conclusão de *História de João da Cruz*.



**Fig. 4.** Folheto de 1911, edição de Leandro Gomes de Barros. (Nele, vemos em destaque o poema *A mulher e o imposto*, tendo ainda outros dois títulos, a saber, *Décimas de um português a sua namorada* e a conclusão do romance *História de João da Cruz*.)

**Fonte:** Fundação Casa de Rui Barbosa (Cf. <http://docvirt.com/docreader.net/RuiCordel/1087>)

Também cabe dar destaque ao folheto *O casamento do velho e um desastre na festa*, no qual foi inserido a conclusão de *Vingança de um filho*.



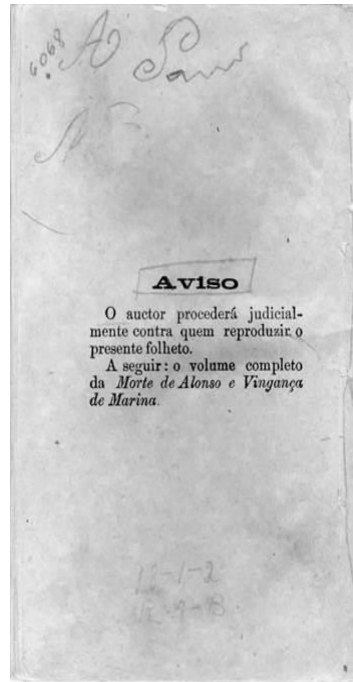
**Fig. 5.** Folheto com edição de Leandro Gomes de Barros, com data escrita por sua filha como sendo 14 de novembro de 1913. (Nessa edição foram impressos dois poemas, a saber, *O casamento do velho e um desastre na festa* e a conclusão do poema *Vingança de um filho*.)

**Fonte:** Fundação Casa de Rui Barbosa (Cf. <http://docvirt.com/docreader.net/RuiCordel/1034>)

A primeira versão completa de *A força do amor*, editada pelo poeta, é de 1913, provavelmente em agosto, conforme alguns indícios que foi possível apurar.

A capa de *A força do amor* mostra como Leandro estava atento às possibilidades que inovações tecnológicas franqueavam à indústria gráfica, explorando-as com o fim de incluir novos elementos na estética dos folhetos. Nesse contexto, incluiu no centro da página, entre os nomes do autor/título da obra (na parte de cima) e as informações sobre o preço e o local de venda do folheto (na parte de baixo), o desenho de uma moça em uma janela. Ela cheira um buquê de flores que tem às mãos e, à cabeça, como era moda no começo do século XX, usa um chapéu ornado de flores. O chapéu da jovem tem a aparência de um chapéu de couro, item comum no vestuário dos vaqueiros. E como esse tipo de chapéu não era comumente utilizado pela população urbana, principalmente pelas mulheres, pode-se ver nesse elemento uma clara indicação sobre as atividades econômicas da família de Marina. Ou seja, com o detalhe do chapéu, o autor da gravura certamente pretendeu externar um vínculo com o

regionalismo, valorizando a cultura sertaneja do Nordeste e, ao mesmo tempo, fortalecendo a ligação da personagem Marina com a pecuária, já que seu pai era um rico fazendeiro.



**Fig. 6.** Última página do primeiro volume de *A força do amor* (Cf. BARROS, s.d.-2) anunciando a continuação do cordel

**Fonte:** Fundação Casa de Rui Barbosa (Cf. <http://docvirt.com/docreader.net/RuiCordel/278>)



**Fig. 7.** Primeira edição com história completa de *A força do amor*, edição provavelmente de 1913.

**Fonte:** Fundação Casa de Rui Barbosa (Cf. <http://docvirt.com/docreader.net/RuiCordel/253>)

Importa destacar que autor, mesmo obedecendo aos preceitos de um retrato feminino em papel de submissão social, o que é característico em sociedades agrárias e em processo de semi-industrialização, que é o caso do contexto em que o enredo é ambientado, concede certo grau de protagonismo a Marina, a personagem mulher de seu romance poético. Tal protagonismo é iconizado na capa pela centralidade que a figura da moça ocupa, haja vista que a alusão ao nome da personagem só aparece no subtítulo de edições posteriores.

Cabe destacar, no entanto, que o nome da personagem aparece nos anúncios das quartas capas de seus folhetos, com o intuito de divulgar suas obras: *A força do amor – H. de Marina e Alonso*. Isso indica que, em edições futuras, o editor João Martins de Athayde aproveitou a dica do autor, vindo a acrescentar os nomes das personagens. Exemplo é a edição de 1921, posterior à aquisição do espólio de Leandro junto a Dona Vestunisiana, viúva do bardo de Pombal.



**Fig. 8.** Última página de um folheto em que o autor publicita suas obras.

**Fonte:** Fundação Casa de Rui Barbosa (Cf. <http://docvirt.com/docreader.net/RuiCordel/307>)

Por fim, mas não menos importante, cabe destacar que o autor não explicita nem a data e nem o local em que se desenvolve os fatos que compõem a narrativa em foco. No entanto, pelo contexto descrito, pode-se deduzir que a história acontece no

período da redação da obra (década de 1910) e que o espaço geográfico parece ser mesmo Recife.

### 6.3.2 A Narrativa

O título do romance em foco aparentemente apresenta uma história clássica de amor. No entanto, já na abertura da narrativa, o leitor percebe que, para além do idílio amoroso, irá se deparar com conflitos intrínsecos às sociedades em que as relações de poder dividem as pessoas pela posse ou não posse de bens.

O enredo apresenta a história de dois jovens que vivem um amor proibido. Os dois são criados juntos e terminam se apaixonando. Todavia, a diferença de classe social entre eles se torna um obstáculo a ser superado. Ele é Alonso, que, desde criança, após ser abandonado pelos pais, trabalha e vive na propriedade do Barão, pai de Marina. Ela é órfã de mãe e filha única do fazendeiro<sup>26</sup>. É descrita como uma jovem bonita, com inteligência acima da média, tendo recebido educação escolar. Fala outras línguas, entende de negócios e tem autonomia e iniciativa para a resolução das dificuldades da vida. Com parte da mesada que recebe do pai, custeia a educação escolar do rapaz, transformando-o em uma pessoa letrada e de negócios. Quando chegam aos vinte e dois anos de idade, resolvem viver matrimonialmente. Marina então instrui Alonso a ir falar com o Barão, expondo a este a relação de afetividade existente entre ambos. Todavia, o Barão não apenas recusa o pedido do rapaz, como fica possesso com a notícia, obrigando sua guarda pessoal a conduzir o rapaz à prisão. Em seguida, informa à filha que ela terá que casar com alguém da mesma classe social dela. Mesmo com a recusa de Marina, o Barão arruma-lhe um casamento com um rapaz rico que aparece em sua casa. No entanto, dias antes do casamento, descobre-se que o noivo é um ladrão, vindo este a ser preso. Nesse interim, Marina

---

<sup>26</sup> O poeta não relata as atividades econômicas exercidas pelo Barão. No entanto, como o personagem é descrito como homem muito rico e poderoso e tem o título de barão, pressupõe-se que este seja um grande proprietário de terras. No período do Império, como sabemos, os títulos de nobreza eram comprados, e só os tinha quem detinha grande poderio econômico, uma marca dos grandes proprietários de terra. Esses patriarcas, a quem o autor do poema denomina de “potentado”, concentravam muito

liberta Alonso da prisão e dá-lhe cem mil em dinheiro para que este fuja e vá negociar no Japão. O pai, furioso com a fuga de Alonso e, mais ainda, com a atitude da filha, arranja-lhe logo outro casamento, dessa vez com um sobrinho seu que mora em outra cidade. Marina, contudo, diz ao primo que não deseja se casar com ele e, caso isso venha a acontecer, há de matá-lo antes que o matrimônio seja consumado. Dois anos depois, cumprindo o prometido, ela assassina o noivo. Em seguida, enfrentando o cunhado que veio vingar o irmão, ela comete um segundo assassinato. Ela então é presa, sendo jogada em um calabouço. Ao saber do ocorrido, Alonso, já um rico negociante, retornou do Japão, e a libertou da prisão. Juntos fogem em um navio. O pai a persegue em outro barco, e o narrador descreve grandiosas batalhas navais entre o casal e o exército do Barão. Por fim, o Barão é derrotado, perde toda a fortuna e, sem saber do destino da filha e do genro, vai morar no Japão. Como não consegue trabalho sequer para se alimentar, torna-se mendigo. Cansado e doente, termina sendo socorrido pelo genro, com o qual se reconcilia, levando a narrativa a se encerrar com um final feliz.

No que diz respeito, em específico, à representação da mulher no referido cordel, observa-se que, ao contrário de Rosa, personagem central do romance *O mal em paga do bem*, do mesmo autor, Marina já se faz mulher sob a insígnia do inconformismo. Enquanto Rosa é uma moça pobre e conformada com a submissão, Marina é rica e, desde menina, contesta o poder patriarcal.

Portanto, Marina, a personagem central do romance aqui analisado, é o inverso do modelo de mulher propagado e defendido na cultura patriarcal das sociedades agrárias ou semi-industriais, como foi a sociedade brasileira até as primeiras três décadas do século XX: não é aquela mulher conformada, subjugada à vontade e ao poder masculino, seja ele pai, marido ou irmão. Desde menina, ela rompe com essa linha hierárquica em que a mulher é destinada a ser esposa, geralmente de um marido escolhido pelo pai. Em contraste com o modelo ideal de mulher para o período, a personagem se configura em uma mulher nova, estudada e senhora de si. E esse lugar social da mulher a que Marina rompe, cabe destacar, veio a ser constituído

---

poder, tendo influência regional, com ascendência sobre o judiciário, o executivo local, a polícia e até mesmo o clero.



historicamente a partir do momento em que a propriedade privada da terra, de caráter colonial passa a ser o pilar que balsará toda a estrutura social brasileira.

Com esse romance épico, assim, o poeta Leandro Gomes de Barros configurou na literatura popular de cordel o protótipo da “nova mulher”. Marina, por amor a Alonso, quebra as correntes do patriarcalismo e enfrenta o pai, descrito como um rico senhor de terras. Essa quebra de paradigma dá-se quando o pai ordena a prisão de Alonso e lhe arranja um casamento com um parente próximo:

Então escreveu ao primo  
Que não viesse casar,  
Sob pena de morrer –  
Que era cálculo sem errar,  
Pois mesmo nos pés do padre,  
Ela o havia de matar (BARROS, s.d. -2, p. 11).

Um aspecto importante a ser destacado nessa passagem diz respeito à concentração de poder na mão dos senhores de terras, uma marca da sociedade patriarcal brasileira, que, no caso do Nordeste, evidenciou-se através da figura dos coronéis, levando-se em conta que, nas fazendas do sertão nordestino, onde se criava gado bovino ou plantava cana-de açúcar, e posteriormente algodão, “a autoridade do proprietário de terras não sofria réplica” (HOLANDA, 1995, p. 80), sua palavra e sua vontade, sendo assim, a própria lei.

É nesse contexto que Leandro constrói uma personagem conectada com o processo de desenvolvimento a que a sociedade vivenciava. Marina é uma personagem diferenciada de mulheres retratadas em outros textos do próprio Barros. Se personagens como Alzira e Genoveva, protagonistas de *Os sofrimentos de Alzira* e *Os martírios de Genoveva*, respectivamente, retratam a mulher submissa e conformada, estando vinculadas com uma Europa medieval, Marina incorpora a rebeldia, a insubmissão e a resistência. Representa, assim, a transição para a *nova mulher* a que o historiador inglês Eric Hobsbawm (1988) descreve em sua obra *A era dos impérios*.

Esse padrão de nova mulher, no entanto, não contempla todas as mulheres do mundo. Essa *nova mulher* manifesta-se nas classes médias e altas de países como Estados Unidos, Inglaterra, Alemanha, França e outros países de capitalismo desenvolvido. Daí a explicação de essa nova mulher não ser o retrato de todas as

mulheres personificadas nas histórias criadas ou adaptadas pelo poeta de Pombal, mas somente algumas em específico.

Logo no início da narrativa Leandro Gomes de Barros descreve os três personagens centrais da história: Marina, o pai dela e Alonso. Nessa descrição cita a posição social de Marina:

Marina era uma moça  
Muito rica e educada,  
O pai dela era um barão  
De uma família ilustrada:  
Mas ela amou a Alonso  
Que não possuía nada (BARROS, s.d. -2, p. 1)

Como se observa nesse trecho, Marina teve acesso à educação formal. Os termos *rica* e *educada* indicam, além de sua posição social, já que é filha de um barão proprietário de terras, o indício que nos faz ter certeza que a moça teve educação escolar. Sobre esse aspecto, é pertinente salientar, como informa Saviane (2014), que o século XIX, principalmente o pós 1850, deixou grande legado para a educação do século XX. É desse período em diante que a educação brasileira avança além das Escolas de Primeiras Letras<sup>27</sup>. Em 17 de fevereiro de 1854 o Ministro Couto Ferraz baixa o Decreto de número 1.331-A que estabelece e aprova o Regulamento que vai reformular o ensino primário e secundário no Brasil, que em nossa historiografia ficou conhecida como Reforma Couto Ferraz. Com todas as suas limitações, como por exemplo, a não permissão da educação para crianças negras, essa reforma trouxe grandes inovações. Nesse pormenor, a inovação mais significativa dessa reforma educacional foi a concepção da construção de um plano nacional de educação. E, de fato, foi nesse período que começou a se delinear a ideia de um projeto de educação para todo o país.

Outro legado do século XIX para a educação que merece ser destacado é o ensino intuitivo, contido na Reforma de 19 de abril de 1879, conhecida como Reforma

---

<sup>27</sup> O Decreto Imperial de 15 de outubro de 1827 colocou em vigor a Lei Geral Relativa ao Ensino Elementar. O seu Artigo primeiro decretava que as Escolas de Primeiras Letras deveriam desenvolver junto aos meninos as habilidades da leitura, da escrita, as quatro operações de cálculo e as noções mais gerais de geometria prática. A educação para meninas, nessas escolas, limitava-se ao aprendizado da leitura, da escrita e as chamadas “prendas do lar”, que incluíam a costura, o bordado, o preparo de alimentos e outras práticas consideradas úteis para a economia doméstica.

Leôncio de Carvalho. A dita reforma contemplou mudanças no ensino primário, secundário e superior, no Município da Corte<sup>28</sup>. Nela, é reafirmada a obrigatoriedade do ensino primário a partir dos 7 anos, trazendo um corte que definia de 7 a 14 anos como a faixa etária em que a criança deveria frequentar a escola. Outra inovação foi um item que previa a criação de jardins de infância para crianças de 3 a 7 anos, bibliotecas, museus escolares, escolas profissionais e bibliotecas populares. Ademais, inovou também quanto aos procedimentos metodológicos, pois preconizava o método intuitivo, ou lições das coisas, como prática de ensino-aprendizagem.

Em síntese, analisando documentos oficiais, percebe-se que os legisladores brasileiros, desde a Lei de 1927, vêm tentando equacionar o problema da aprendizagem. Inicialmente, na Lei de 1827, foram fomentadas as Escolas de Primeiras Letras, sendo proposto, como prática de ensino, o método do ensino mútuo. Já na Reforma Couto Ferraz, de 1854, foi proposta, como prática didática-pedagógica, o ensino simultâneo. Por fim, em 1879, a Reforma Leôncio de Carvalho propôs o método intuitivo.

O método intuitivo, ou lição das coisas, foi uma demanda do contexto social. Nesse período, o país começava a colocar em funcionamento suas primeiras indústrias, necessitando, assim, de uma educação voltada para a formação em habilidades manuais de seus educandos. O método intuitivo, ou lição das coisas, vinha no sentido de possibilitar a formação de material humano que respondesse às necessidades do capital, fornecendo ao mercado trabalhadores hábeis na manipulação de máquinas e outros processos de fabricação de produtos. Propunha-se a ser um ensino prático em que habilitasse aos alunos o aprendizado necessário às atividades do trabalho. A metodologia consistia em manipulação de materiais concretos, tais como mapas, globos, caixas de cores e formas, quadro negros, quadros do reino vegetal, pedras, molduras, louças, vidros, e outros materiais do contexto prático da vida.

A ideia era a de que, a partir do tato e da manipulação, a ação didática permitisse a que o aluno interagisse com a vida prática, daí o nome “intuitivo”, de intuição ou lições das coisas. O ensino intuitivo foi idealizado pelo pedagogo alemão

---

<sup>28</sup> Assim era denominada a cidade do Rio de Janeiro, onde se localizava a sede do poder imperial.

Johann Heinrich Pestalozzi, e esse método influenciou o Movimento Escola Nova no Brasil nos anos 20 do século XX.

A criação dos grupos escolares foi outro legado do século XIX para o século XX em termos educacionais, vindo a ser dinamizado em todo o território nacional, possibilitando, assim, um salto na educação.

No passado, como sabemos, as escolas eram pouco funcionais, agrupando um número limitado de alunos, já que cada sala era uma escola e algumas eram instaladas nas próprias casas dos professores. Sobre essa questão, o professor Dermeval Saviani, em sua conceituada obra *Histórias das ideias pedagógicas no Brasil*, explica que “uma escola era uma classe regida por um professor, que ministrava o ensino elementar a um grupo de alunos em níveis ou estágios deferentes de aprendizagens” (SAVIANI, 2013, p. 172). Com o advento dos grupos escolares essas salas foram reunidas em mesmo local, possibilitando atender, ao mesmo tempo, uma grande quantidade de educandos. Segundo Souza (2014, p. 61), “o agrupamento de centenas de crianças num mesmo edifício-escola apresentava-se como medida de racionalização de custos e controle”, o que permitia formar um maior número de crianças em menor espaço de tempo.

Precipuaente, devido a uma necessidade intrínseca ao modo de produzir do capitalismo, importa destacar o despertar das classes dominantes para investir na formação escolar e formar, dessa forma, uma força de trabalho apta a operar o maquinário moderno.

Demonstração desse esforço é o crescimento do aporte financeiro de 1889 a 1893 em mais de 600%, em educação, como informa o historiador Jorge Caldeira em sua obra *História da riqueza do Brasil*:

As despesas com educação saltaram de 400 contos de réis, em 1889, para 2,9 mil contos, em 1893. Em cinco anos foram construídos 25 grupos escolares, o número de vagas quadruplicou em relação ao Império – e as mulheres encontraram um posto de trabalho bem pago não apenas como professoras, mas na própria direção da rede. (CALDEIRA, 2017, p. 381)

Pelo que foi esclarecido pelo historiador Jorge Caldeira, a partir da instauração da República, tendo à frente as ideias liberais, vai haver grandes e sucessivos aportes para alavancar a educação brasileira. Nesse período, a educação para meninas era

diferenciada da educação dos rapazes. O currículo, nessas escolas para meninas, contribuía para que as moças, aprendessem a ler, escrever, o aprendizado de uma língua estrangeira – geralmente o francês – piano e prendas do lar. Só na segunda metade do século XIX é que a educação feminina passou a abranger uma formação mais ampla, direcionando as mulheres para exercerem profissões tidas como femininas, entre elas, enfermagem, professoras, secretárias e posteriormente, o setor de serviços.

Inquestionavelmente, no início do século XX começa a haver mudanças culturais que permitem a que as mulheres conquistem maiores espaços na vida social “e um dos fatores mais decisivos da transformação dessa condição é, sem sombra de dúvida, o aumento do acesso das jovens ao ensino secundário” (BOURDIEU, 2019, p. 148). De fato, nas grandes cidades brasileiras, como São Paulo, Rio de Janeiro e Recife, um número cada vez maior de meninas passou a frequentar as escolas. Nessa perspectiva, é provável que Marina, como representação ficcional de uma mulher concreta, tenha frequentado uma destas escolas. No entanto, como já exposto, o poeta não entra em detalhes sobre a vida escolar da personagem, mensurando somente que ela era uma moça que havia estudado.

Outro indício da educação formal de Marina é a compreensão que esta tem da necessidade da educação escolar na formação do novo homem e da nova mulher. Nesse contexto, a atitude dela, ao custear os estudos de Alonso, demonstra a preocupação à época da valoração da formação escolar. Atesta esse pensamento o surgimento do *Manifesto dos Pioneiros*, do qual faziam parte Anísio Teixeira, Fernando de Azevedo, Cecília Meireles, Afrânio Peixoto, Roquette Pinto, Hermes Lima, Paschoal Leme, Lourenço Filho, entre outros intelectuais, e que veio a resultar no movimento *Escola Nova*.

Tal indício é enunciado quando o autor relata que Marina custeava a educação de Alonso com parte do dinheiro que recebe do pai, como descrito nos versos a seguir:

Pelas mercês de Marina  
Alonso pode estudar,  
Marina não tinha mãe  
Se sujeitava a tirar  
Do dinheiro do Barão  
Para Alonso sustentar. (BARROS, 1913, p. 03)

Esses fatos demonstram a subjetividade do poeta acerca do mundo objetivo em que ele vivia: o bardo, conscientemente ou não, demonstra que a sociedade industrial nascente naquele Brasil de início de século XX necessitava quebrar tabus, romper barreiras e ultrapassar costumes, a partir da inserção de novas culturas sociais.

Esse novo modelo de comportamento feminino representado por Marina protagoniza, assim, a ruptura de costumes patriarcais dos matrimônios predeterminados pelo patriarca, o qual começa a ganhar forma na sociedade pré-industrial do Brasil de 1910. Nessa perspectiva é que o autor insere a personagem protagonista desse romance no mundo em que a educação formal passa a significar rupturas. É nesse cenário fictício do romance narrado em versos que uma mulher é retratada como pessoa que foi educada, não para reproduzir costumes, mas para romper tradições.

Esse modelo de mulher, considerado ideal nas sociedades agrárias e que, ou através da cultura, perpassou a períodos posteriores, é concebido historicamente com o advento da sociedade de classes. Segundo Friedrich Engels (2012, p. 18), “o momento determinante da história é, em última instância, a produção e a reprodução da vida imediata”. Nesse sentido é que, com a colonização brasileira, especialmente com a ocupação dos sertões nordestinos, para a criação de gado, a partir de meados do século XVIII, é implantado um modelo familiar em que todo poder era estabelecido em torno do homem, chefe da família. Não de qualquer homem, mas do homem senhor de terras, que tinha o poder de vida e morte sobre quem morava em suas terras.

Ademais, como explica Manoel Domingos Neto na obra *O que os netos dos vaqueiros me contaram*, os portugueses que vinham para o Nordeste em busca de lucrar com a criação de gado não traziam famílias, sendo a presença feminina marcada unicamente por nativas indígenas. É de supor que os homens se relacionavam com as índias, sendo esta uma relação em que à mulher se reservava uma condição de subalternidade. Somente após algumas décadas, quando se deu o desenvolvimento de vilas, é que estes vaqueiros passaram a trazer suas famílias de Portugal.

É nesse contexto que se pode compreender que a educação formal a que Marina teve acesso a possibilitou deter conhecimentos, e que estes ajudaram-na a conceber um mundo novo, sem amarras e que a permitiu a lutar pelo seu amor por Alonso. Nesse cenário, cabe destacar que a opressão de classe ou mesmo a opressão

de segmentos hegemônicos de uma classe sobre setores não-hegemônicos dá-se pelo convencimento do oprimido. Nesse sentido, para que o oprimido venha a romper com a situação de opressão, é necessário que passe a compreender a opressão como algo não natural, uma vez que, conforme explica Bourdieu (2019, p. 23), é a “concordância entre as estruturas objetivas e as estruturas cognitivas, entre a conformação do ser e as formas do conhecer” que possibilita a que o oprimido passe a ver a opressão como algo não natural.

Destarte, ao obter conhecimentos escolares, Marina passa por significativas alterações em suas estruturas cognitivas. E, ao modificar suas estruturas mentais, passa a ver como de fato são as estruturas objetivas da sociedade em que vive, condição *sine qua non* para que seja capaz de transformá-las. Sobre isso, cabe ressaltar, junto com Hobsbawm (1988, p. 172-194), que a condição da mulher e o novo papel que esta assume nas sociedades pré-industriais ou em processo de industrialização a leva a questionar e superar a submissão. Ou seja: com o advento do trabalho fora de casa, a mulher começa a construir autonomia e assumir novos lugares sociais.

Em sua esclarecedora obra *A era dos impérios*, o referido historiador inglês tece importantes reflexões acerca das mudanças estruturais ocorridas entre 1875 e 1914, nas principais nações capitalistas. O capítulo oito, que ele intitula *A nova mulher*, analisa o contexto das nações industrializadas e as conseqüentes transformações comportamentais ocorridas, entre elas a conquista de espaços sociais pelas mulheres derivadas desses processos mudancistas. Essas transformações na condição feminina, que o autor caracteriza como sendo as primeiras emancipações das mulheres, não vai, inicialmente, contemplar as mulheres de todas as classes sociais do mesmo país, nem as mulheres em geral, de todos os países do mundo.

Como esclarece o teórico, essa primeira etapa da emancipação feminina vai contemplar as mulheres das classes sociais burguesas de países que já atingiram determinado grau de desenvolvimento. Essa mudança de patamar social que as mulheres começam a exigir incluía, entre outros aspectos, a condição de cidadania, como o direito ao voto e condições iguais a de seus parceiros homens, direito à educação e inserção no mundo do trabalho.

As mudanças, em sociedades pré-industriais, ocorrem inicialmente, segundo o historiador inglês aqui citado, entre as mulheres de classe média ou alta, devido ao fato de as mulheres destas classes serem as únicas a ter acesso à educação formal e, conseqüentemente a leitura de livros e jornais. Nessa perspectiva, vê-se que, ao criar a personagem Marina, Leandro Gomes de Barros a situa exatamente em um extrato social mais elevado na escala social brasileira. Ela é filha única de um barão, o que lhe permite o acesso à escola. Além disso, lê jornais, escreve, viaja e se envolve com os negócios do pai.

Quando o poeta Leandro Gomes de Barros canta em seu versos uma Marina autônoma, chegando mesmo a direcionar e planejar o casamento, o que era, até então, uma iniciativa masculina, fornece indícios do processo educacional que veio a modificar suas estruturas mentais e dar-lhe a conseqüente autonomia da personagem:

Estavam com vinte e dois anos,  
 Dispôs-se um dia Marina.  
 Disse a Alonso: – Me peça.  
 Veja o que a sorte destina:  
 É bom que saiba logo  
 O que o meu pai determina.

Amanhã pelas dez horas  
 Você vá ao barão,  
 Chegue lá, declare a ele  
 Que pretende a minha mão;  
 Conforme o que ele disser  
 Eu tomo a resolução.

Se não faltar-lhe a coragem  
 Havemos de conseguir,  
 Meu pai não é raio elétrico  
 Que nos possa consumir  
 Ou faz como nós queremos  
 Ou então ver eu sair (BARROS, s.d. 2-, p. 2-3).

Semelhantemente à mulher dos extratos médios da sociedade, ou mesmo a mulher burguesa, tema de acurada reflexão da parte de Hobsbawm (1988, p. 172-194), Marina é uma mulher de classe alta, filha de dono de terra e que conseqüentemente diferencia-se da maioria das mulheres do contexto social do período fabulado. Nesse processo, mesmo que inconscientemente, Leandro reproduz em sua obra as contradições de seu contexto. Dessa forma, o texto poético aqui investigado reproduz uma família de caráter patriarcal. Esse era o tipo clássico de estrutura familiar presente



no Brasil e, em especial, no Nordeste, onde “se gestou uma sociedade fundamentada no patriarcalismo. Altamente estratificada entre homens e mulheres, entre ricos e pobres.” (FALEI, 2004, p. 2002)

Marina, em contraposição, opõe-se ao matrimônio idealizado pelo genitor, sem contanto romper com a cultura de época em que o casamento, geralmente, era imposto à mulher. O laço matrimonial era concebido para a mulher como uma espécie de ascensão social. Nesse sentido, a rebeldia da moça, de recusa a um casamento arranjado pelo pai, vai muito além de rompimento com uma cultura patriarcal. Significa, sobretudo, a contradição entre a vida e os costumes de uma sociedade agroexportadora de mercadorias primárias e uma sociedade em vias de industrialização.

Ao afirmar, pela voz de Marina que “meu pai não é raio elétrico que possa nos consumir” (BARROS, s.d. -2, p. 3), o vate de Pombal deixa claro o conflito estabelecido entre dois modelos sociais no seio da sociedade. Com o fim de clarificar a existência latente dessa contradição, resgatemos aqui o diálogo entre Alonso e o Barão, por ocasião do pedido de Marina em casamento. O rapaz, ao tomar coragem diz que ama a filha do potentado e pedi-a em casamento. A reação do Barão é imediata:

És assim tão atrevido?  
 Não respeitas mais a mim?  
 Aonde estás tu metido?  
 Então eu tenho uma filha  
 Para dá-la a um bandido? (BARROS, s.d. -2, p. 3-4)

Indubitavelmente, ao inserir uma fala nesse tom, o autor reproduzia o cenário de uma sociedade calcada do poder patriarcal rural, em que o dono de terras detinha poder imensurável. Tal poder era estabelecido a partir das extensões de terras a que este detinha e que era proprietário. Essa relação de poder pressupunha “hierarquias rígidas, gradações reconhecidas: em primeiro lugar e acima de tudo, o homem, o fazendeiro, o político local ou provincial” (FALEI, 2004, p. 203), confrontar essas relações estabelecidas pelo poder era o mesmo que desafiar a morte. Ademais, confirma essa relação de poder nas sociedades rurais, em que o poder do senhor de terras era inquestionável e que “tudo se fazia consoante sua vontade, muitas vezes

caprichosa e despótica” (HOLANDA, 1995, p. 80), a atitude do pai da moça, frente a solicitação para casamento do rapaz:

O barão chamou três praças  
Deram-lhe voz de prisão;  
Arrastaram o pobre Alonso  
Como se fosse um cão;  
Ou fosse algum insolente  
Um criminoso, um ladrão. (BARROS, s.d. -2, p. 4)

O diálogo entre pai e filha, após a prisão de Alonso, atinge o clímax da narrativa com a altivez e coragem da moça em defesa de princípios que a levariam a confrontar e desafiar o poder paterno:

Disse Marina: – Meu pai  
Pode me enganar,  
Ainda Alonso morrendo  
Se o atirarem no mar  
Me lançarei ao abismo  
E vou com ele parar. (BARROS, s.d. -2, p. 05)

Além disso, o poder tirânico do patriarca recai também sobre a filha. Confirma que no modelo patriarcal rural, o senhor de terras tinha poder de decidir sobre a vida ou morte de quem estava sob sua tutela, inclusive sua família. E àquela época, como sabemos, o dono de terras tinha ascendência não apenas sobre o judiciário, mas muitas vezes até mesmo sobre o clero. Essa concentração de poder contribuía para que viesse a cometer crimes bárbaros até mesmo contra familiares, como fica expresso na fala da personagem Barão:

Cale-se infeliz maldita!  
Falou irado o barão;  
Se articular mais comigo  
Eu boto-a numa prisão,  
Mato-a embaixo dos ferros  
Lhe acabo a opinião. (BARROS, s.d. -2, p. 5-6)

A opressão paterna, exercida sobre a filha, representa um modelo social construído historicamente e que, nas zonas rurais, sobretudo do Nordeste, representou um modelo arcaico que migrou de Portugal, vindo aqui fincar raízes. Sobre esse

pormenor, a professora Doralice Alves de Queiroz explica que, em Portugal à época das colonizações,

A vida social praticamente não existia, a não ser nos saraus, bailes e valsas para uma minoria privilegiada. O deslocamento do lar para o espaço público era mínimo e as donzelas portuguesas só saíam para irem às igrejas, e de véu sobre o rosto para não serem vistas, e as esposas eram verdadeiras escravas do lar. (QUEIROZ, 2006, p. 35)

Esse modelo social foi transportado, pelo colonizador português para o Brasil. No entanto, os modelos padrões mudam, produzindo valores culturais novos. A personagem Marina, por suas características de mulher letrada e rica representa essa mudança histórica de modelo social.

O Brasil de finais do século XIX já era uma sociedade em vias de desenvolvimento e, “as sociedades pré-industriais não são inteiramente repetitivas, mesmo no campo. As condições da vida mudam e mesmo o padrão da existência feminina não permanece igual” (HOBBSAWM, 1988, p. 175). É o que nos parece ser a representação histórica de Marina.

Em uma sociedade em “trânsito”, como conceituou Freire (1967), os indivíduos são os agentes dessa mudança de padrão. É o que vem a acontecer com Marina, que, já cognitivamente transformada, compreende as questões objetivas como inadequadas e as combate. Já não é a mulher de uma sociedade agrária, em situação de submissão que percebe a opressão como natural.

Ao receber a ameaça de agressão física ela confronta o pai, e seus processos mentais reagem, na construção de uma defesa de seus propósitos, como percebe-se nos versos seguintes:

Pode matar, disse ela:  
Satisfaça esta paixão,  
Que pai me aniquila os dias,  
Mas não minha opinião,  
Só Deus sabe, mais ninguém,  
O que tem no coração.

Se recolheu ao seu quarto  
Deixando o pai no salão  
Estudando qual o meio  
Dela enganar o barão,

E como podia tirar  
O amante da prisão.

Depois de pensar um pouco  
Chamou a criada dela,  
Disse que fosse à cadeia  
E falasse ao sentinela  
Que ela mandava dizer  
Que fosse falar com ela. (BARROS, s.d. -2, p. 6)

Para melhor compreendermos a passagem descrita, é importante lembrar que as ideias de um tempo relacionam-se com a etapa histórica do desenvolvimento da técnica que a humanidade tenha alcançado. É curiosa a percepção do autor sobre esses conceitos. Sua personagem interage com seu tempo ao expressar com convicção e firmeza suas ideias. Além disso, cabe lembrar que Marina verbaliza com convicção que o pai pode até matá-la, porém, suas ideias não serão aniquiladas.

Este é outro indício que nos permite identificar em Marina a manifestação dessa nova mulher, ao qual Hobsbawm investigou e refletiu. Ao analisarmos os seus processos mentais, percebe-se não somente sua insubmissão e revolta de quem é ou está sendo oprimido, mas a elaboração de um pensamento, com estratégias para superá-lo. Ao recolher-se ao quarto ela “estuda”, ela vai pensar, vai planejar estratégias de derrotar o Barão.

Ao sair do quarto, após estudar e elaborar uma estratégia, coloca em prática os planos da fuga de Alonso. Corrompe o carcereiro, comprando-lhe parceria e fidelidade. Depois, quando Alonso é tirado do cárcere, este é conduzido ao jardim. Ela então lhe entrega cem mil contos de réis e lhe dá um passaporte falso, indicando que o amante deve fugir para o Japão, onde negociará e multiplicará a quantia de dinheiro, tornando-se um homem rico.

Marina idealiza e coloca em prática todo um plano, ficando Alonso somente como executor. Ela pensa os mínimos detalhes. Para que seu plano seja exitoso, até mesmo falsas identidades cria:

Aí disse ela a Alonso:  
– Vamos lutar com a sorte,  
Você fuja para o Japão  
Dou-lhe um falso passaporte,  
Com as paixões de meu pai,  
Você vá não se importe.

Quando escrever para mim  
 Para não ser descoberto  
 Bote Januária Mendes  
 Filha de Herculano Alberto,  
 As que eu escrever daqui  
 Vão Ignácio Felisberto.

Você enricando lá  
 Depois que aparecer,  
 Meu pai estará mais brando,  
 Não odeia mais você.  
 Se ilude com o dinheiro  
 Tudo se pode fazer. (BARROS, s.d. -2, p. 8)

Como se observa na passagem descrita, Marina vê no dinheiro a possibilidade única de suas estratégias virem a resultar em reconhecimento, por parte do pai, vindo a concretizar, de fato o seu matrimônio com Alonso. Com o dinheiro, foi possível comprar a ajuda do carcereiro, financiar o aluguel do navio em que fogem, custear a viagem, bem como pôr em prática toda a logística, além de financiar os negócios de Alonso no exterior, transformando-o em próspero capitalista. Nesse contexto, não é demais lembrar que as novas relações advindas do modo de produção em que as pessoas se relacionam por meio de valores de troca suplantaram as relações antigas, em que as pessoas se relacionavam por valores hierárquicos ou de títulos ligados à terra.

Em princípio, importa ver mais de perto o significado do rompimento da filha com o pai, motivado pela negação deste a um casamento com noivo escolhido por ela. Na verdade, a contradição entre Marina e o Barão, em relação à afetividade da moça, é a metáfora da representação da contradição entre um modelo social que fenece e outro que nasce.

A luta de fato, não é de Marina contra o Barão, seu pai. A luta entre ambos configura as contradições entre as velhas estruturas de uma sociedade agrária patriarcal e as estruturas modernas embutidas no ventre da sociedade industrializada que germina no seio do modelo societário-agrário-patriarcal que morre.

Como já discutido, a partir de 1850, a sociedade brasileira passa por grandes transformações, a partir da inserção da lógica capitalista, em substituição paulatina à velha economia agrária. Nesse sentido é que a vida social, antes fixada nas fazendas, passa a ocupar o espaço urbano.

Os grandes proprietários de terras, com suas famílias, migram do campo e fixam residências nos meios urbanos. Os negócios, antes processados nas fazendas e engenhos passam a desenvolver-se nas cidades e o Brasil assiste “a ascensão da burguesia e o surgimento de uma nova mentalidade – burguesa – reorganizadora das vivências familiares e domésticas, do tempo e das atividades femininas; e, por que não, a sensibilidade e a forma de pensar o amor. (D’INCAO, 2004, p. 187)

É essa forma nova de pensar o amor que se manifesta na obra aqui estudada. Outra cena que justifica e confirma essa tese é o surgimento de um pretendente à mão de Marina. Vejamos que, para romper em definitivo as pretensões da filha, o Barão recebe em sua casa um jovem que esbanja riqueza. No salão, ao ver Marina, e sem consultá-la, o jovem pretendente a marido faz a proposta de casamento, pedindo ao pai da moça, a mão da filha deste. O Barão concede, no entanto, Marina, com firmeza, repele:

O barão disse que dava  
 Porem Marina não quis.  
 (...)
   
 Lhe replicou o barão  
 A força há de casar.  
 Esse homem é muito rico  
 Tem bens com que lhe tratar  
 Se não me fizer o gosto  
 A vida te hei de tirar.

– Meu pai, respondeu Marina  
 A morte a mim me faz bem.  
 O homem que casa a força  
 Que sentimento bom tem?  
 Eu sou mulher, mas a força,  
 Não me caso com ninguém. (BARROS, s.d. -2, p. 9-10)

Essa passagem reforça como, no período em que o cordel foi escrito e publicado, a “mentalidade de época” a que refere-se Jacques Le Goff (2003) estava em amplo processo de readaptação às novas condições de vida. Essas mudanças, reafirmamos, são reflexos da ampliação dos números de escolas e também das inovações educacionais das últimas décadas do século XIX. As mulheres brasileiras residentes em centros urbanos de maior porte tinham acesso às informações, tinham conhecimento do que acontecia nas nações mais desenvolvidas e eram leitoras de revista, jornais e livros. Nesse sentido, as mulheres de classe médias, então já letradas, e muitas frequentando as escolas normais, tinham contato com as ideias inovadoras que

circulavam em sociedades mais desenvolvidas. Esses pensamentos terminavam influenciando no comportamento feminino, principalmente as moças que liam jornais, revistas femininas e livros, vindo a influenciar suas formas de pensar e agir. Assim, reafirmando a influência que o contexto exerce sobre a obra de arte, Leandro Gomes de Barros ao construir a personagem de seu romance *A força do amor*, termina por reproduzir a nova mulher que desponta nos setores médios da sociedade brasileira.

Posteriormente, à primeira tentativa de casamento de Marina, na tentativa efetiva de realizar um matrimônio de sua filha dentro dos padrões patriarcais, o Barão articula outro casamento. Desta vez no interior de sua própria família, trazendo um primo desta, por parte de mãe, para ser seu futuro esposo. Certamente as ações do patriarca reproduzem de fato os conflitos entre gerações que havia à época. Esses conflitos refletem e relacionam-se com as mudanças produtivas que vinham, desde 1850, ocorrendo na estrutura produtiva do país.

A sociedade brasileira não vivenciou, em suas estruturas de produção uma ruptura revolucionária clássica. O processo de desenvolvimento do Brasil, desde suas primeiras manifestações desenvolvimentistas até atingir um padrão de sociedade industrializada, levou cerca de cem anos. As primeiras indústrias, ou proto-industriais, em torno da produção cafeeira, surgem por volta de 1850. Já a industrialização, com a implantação de grandes indústrias, como siderúrgicas e montadoras de automóveis vão ocorrer tardiamente, a partir de 1950. Outrossim, as pessoas foram se adaptando às mudanças, mudando seus comportamentos, hábitos e costumes. Nesse processo, as tradições patriarcais, com o desenvolvimento dos novos modelos sociais, terminam indo por terra. A família e seus laços de afetividades transformam-se, os casamentos, as estruturas; enfim, a vida social evoluiu.

No cordel em análise, vemos que o sistema velho representado pelo Barão, com suas arcaicas estruturas de poder, tenta em vão resistir às mudanças. As novas estruturas sociais, da sociedade de produção moderna, representada por Marina, vão enterrando de fato as estruturas antigas, já que, segundo as leis da dialética, para nascer o novo, o velho precisa morrer. Assim, através do conflito entre um pai e uma filha, ele com características patriarcais e ela uma jovem rebelada com as condições tradicionais impostas às mulheres, Leandro Gomes de Barros dá tradução estética a

uma era de transição, encenando através de um enredo romântico a luta de vida e morte entre dois modelos sociais, um antigo e outro novo, presentes em seu tempo.

Inconformado, com a perspectiva de uma interrupção na tradição familiar, caso a filha viesse a se casar com Alonso, um rapaz pobre e sem rastro de sangue ligado a famílias de poder, o Barão arquiteta outro plano. Anuncia o casamento de Marina, como já exposto acima, com um primo desta, por parte de mãe. No entanto, como da vez anterior a moça refuta:

Então Marina aí disse-lhe:  
 – Meu pai, faça o que quiser,  
 Eu só caso com Alonso  
 Dê lá a sorte no que der,  
 Homem nenhum nesse mundo  
 Terá a mim por mulher.

O pai já tinha comprado  
 Um muito rico enxoval,  
 Disse a ela: – Você casa  
 Casa por bem ou por mal,  
 Respondeu ela: – Meu pai  
 Eu preparei um punhal.

Então escreveu ao primo  
 Que não viesse casar,  
 Sob pena de morrer  
 Que era cálculo sem errar  
 Pois mesmo nos pés do padre  
 Ela havia de o matar. (BARROS, s.d. -2, p. 11)

O autor descreve o roteiro da história que criou expondo um amor ameaçado pela tirania de um velho e poderoso senhor. Uma história com provas de uma paixão arrebatadora, com sacrifícios, valentia e sofrimento. O leitor da época, ao ler cada parte do romance, antes de sua publicação em edição completa, de certo emocionava-se, compadecido com a sorte dos enamorados.

A identificação do leitor com uma obra, fala muito sobre a relação dessa obra com o contexto desses leitores. Quando concretiza-se a empatia entre leitor e personagens é devido ao fato de quem ler identificar sua própria vida no texto lido.

Como já esclarecido, *A força do amor* é a força das mudanças que eram operadas nas relações interpessoais, mudando o próprio contexto. A sociedade vivia épocas de vida e morte entre culturas. Uma antiga e outra nova, oriunda da novas



relações de uma sociedade em processo de industrialização, mas incorporando hábitos antigos de uma sociedade agrária, calcada na cultura patriarcal.

Quando Marina ameaça a matar ao primo-noivo e, como de fato o mata, a ele e ao seu irmão no altar, significa, simbolicamente, as estruturas sociais de novo tipo sepultando a sociedade velha calcada na tradição. Nesse contexto, a metáfora da morte no altar está presente em todo o transcurso da narrativa. A sociedade nova triunfa, no entanto, em seu útero permanece viva os resquícios, em forma de costumes da sociedade tradicional.

Esses velhos hábitos tendem a extinção, pelo desuso, quando totalmente inadequados ou a adaptação à situação posta. Destarte, reitera-se que, quando uma forma de organização social sucumbe, não desaparece por completo. Ao contrário, o sistema novo vai “absorvendo, a seu modo, estruturas, valores, práticas e simbologias do outro.” (DOMINGOS NETO, 2010, p. 22). Portanto, metaforicamente, matar representa o novo modelo social engolindo o velho e, em suas entranhas, readaptando suas práticas sociais ao novo modo de vida.

Chega, por fim o dia do casamento de Marina com o primo, sendo assim cumprida a palavra do patriarca. No altar, como prometido por Marina, acontece a cena trágica, que o poeta assim descreve:

Estava o altar preparado  
O bispo e um capelão,  
O presidente da província  
Que era amigo do barão;  
A sala estava repleta  
De homens de posição.

As criadas de Marina  
Vestiram o enxoval,  
Ela disse a uma delas:  
– Mandê que dobre o sinal  
E por debaixo das roupas  
Colocou logo o punhal.

Chegou ao pé do altar  
Mesmo na ocasião  
Que o bispo preparou tudo  
E o noivo estendeu a mão.  
Ela cravou-lhe o punhal  
Em cima do coração.  
(...)  
Foi um irmão do tal noivo

Vingar nela seu irmão  
 Ela disse: – Este punhal  
 É tudo em minha mão  
 Abaixo de Deus é ele  
 Quem me dá a proteção.

Aí cravou-lhe o punhal  
 Ele caiu sem alento,  
 Ela enxugando o punhal  
 Gritou: – Tudo eu arrebento.  
 Até meu pai, se opusesse  
 Morre ou sofre ferimento.

Aí o bispo pegou-a  
 E deu-lhe voz de prisão.  
 “Estou presa”, disse ela  
 Mas não me entrego ao barão  
 Meu pai me fez assassina  
 E fez minha perdição. (BARROS, s.d. -2, p. 12-13)

Registrada a trágica cena no altar, alguns detalhes merecem comentários. O altar é o espaço do sagrado onde é realizado o culto às divindades. No entanto, na cerimônia do casamento, estão próximos ao altar um bispo, um capelão e o presidente da província. Ao invés de santos, homens. Duas autoridades religiosas e uma civil. Essa simbologia representa o poder masculino, a configuração da representação da sociedade patriarcal. Outra curiosidade é que as mulheres citadas na cena são criadas.

Em síntese, na sociedade de homens, as mulheres aparecem sempre em papais ou figurações de subalternidade. Comprova esse fato o que vem a acontecer após o duplo assassinato. Exceto Marina e sua criada, a quem sequer é citado o nome, o restante de personagens e figurantes da cena são homens. Inclusive a prisão de Marina é feita pelo bispo, o que demonstra a autoridade religiosa, até mesmo em atos e ações do mundo civil.

Presa, Marina é acompanhada ao calabouço por sua criada, a quem é entregue uma carta a ser enviada ao Japão, colocando Alonso a par dos acontecimentos.

Alonso, ao receber a carta, idealiza a volta e um plano de como libertar a namorada. No Japão, onde negociava, já tinha acumulado um montante de dois mil contos de réis.

Ao chegar à cidade natal, conversando com um homem descobre que este é carcereiro e o corrompe, para auxiliá-lo no plano de fuga. Explica ao homem que não deve temer, pois irá com ele para o Japão, onde tem mais poder que o próprio Barão.

O carcereiro, Alonso e Marina saem da prisão e, ao serem percebidos, é travada uma luta com soldados. Alonso derrota, apunhalando vários guardas e foge. Alugam um navio e pela madrugada as velas são içadas. O Barão, com uma esquadra inicia, pelos mares, uma feroz perseguição, havendo uma batalha naval em alto mar.

A embarcação em que Alonso e Marina viajavam explode. O casal salva-se, segurados em uma tábua e são vistos por um dos capangas do Barão e avisa ao patriarca. Este que tinha guardado o punhal com que a filha assassinou os dois sobrinhos, embrulha em um pano e envia para os pais dos rapazes, para que estes, caso ele não consiga, assassinem Alonso e Marina.

Com a dramaticidade inerente a uma cena de cólera e vingança, o autor descreve com esses versos, o que aconteceu logo que o Barão tem conhecimento que a dupla escapou:

O barão como uma fera  
Depois de estar informado  
Aí foi ver o punhal  
Que ainda tinha guardado  
Remeteu-o ao pai dos mortos  
Que era o conde seu cunhado.

E mandou pedir ao conde  
Que guardasse por lembrança  
O punhal com todo sangue  
Como papel de uma herança  
Dizendo: – Eu só apareço  
Depois de minha vingança.

Mandava dizer na carta  
Ao Conde de Montalvão  
“Vou perseguir o bandido  
O mato num caldeirão,  
Marina, abro-a pelas costas,  
Arranco-lhe o coração. (BARROS, s.d.-2, p. 25)

Enquanto o Barão navega, embalado pelo desejo da vingança, Alonso e Marina, naufragados, derivam sob uma tábua. Ambos com fome, sede e frio e já sem esperanças, trocam juras de amor. Compactuam, envolto em águas, um casamento que pela sociedade foi repellido. Enquanto vivem esse momento de dor e desespero, Marina escuta uma voz:

Aí Marina sentiu

Uma voz desconhecida  
 Dizer-lhe: – Tua oração  
 Por Deus do céu foi ouvida,  
 Com pouco vem uma onda  
 Que salvará tua vida.

Então perguntou Marina:  
 – Quem és tu que estais falando?  
 – É tua mãe! Respondeu-lhe  
 Estou sempre por ti velando,  
 Há quinze anos que morri  
 Mas vivo te acompanhando.

Aí chegou uma onda  
 Com toda força arrojou-os  
 Com espaço de três horas  
 Sobre uma praia botou-os  
 Alonso pegou Marina  
 Aí a onda deixou-os. (BARROS, s.d. -2, p. 29)

Outra vez ver-se a luta dos contrários. Enquanto o pai, um homem, representando alegoricamente a sociedade tradicional, tenta de todas as formas a que tem alcance, eliminar fisicamente a filha, a mãe, mesmo em outro plano, luta para que Marina sobreviva.

Outra figura de representação alegórica que poderia ser associado ao fantasma seria a mulher, mesmo em situação de desconforto, vem a ocupar o papel de redentora da humanidade.

Marina e Alonso, envolto nas águas bravias do Oceano Pacífico, ou até mesmo do Mar do Japão, quase à morte, são salvos por interferência de uma mulher. O pai da heroína do romance aqui analisado, no transcurso da história não tem seu nome citado. É tratado somente pelo título de barão. A mãe também não é citada, no entanto, não é nomeada por baronesa. Conclui-se que na sociedade patriarcal o nome a prevalecer, inclusive para nomear e identificar o ramo familiar, é sempre o do homem.

A mulher é silenciada até mesmo em sua identidade, sendo identificada pela relação que tem com o masculino, inclusive no sobrenome. É nesse sentido que “a ordem social funciona como uma imensa máquina simbólica que tende a ratificar a dominação masculina sobre a qual se alicerça.” (BOURDIEU, 2019, p. 24)

Após chegarem à praia, o casal é acolhido por um pescador. Nessa ilha mora um capitalista, cliente da empresa de Alonso no Japão. Este os ajuda, fornecendo-lhes dinheiro, roupas, comida e um navio para que possam seguir viagem. Todavia, o

objetivo central almejado em todo romance de amor, que é um final feliz, estava ainda distante de ser concretizado. Quando a embarcação de Alonso e Marina navegavam em mares de águas calmas e o dois deliciavam-se entre promessas de amor, sob o olhar vigilante de nuvens brandas, eis que surge o terrível navio com a bandeira do Barão.

Trava-se, novamente, uma luta feroz, entre pai e filha. É curioso o protagonismo dado pelo poeta-autor à personagem feminina. A descrição da luta é narrada em 27 estrofes e nessas, a personagem mulher sobressai-se por sua bravura, proezas e coragem. É ela quem enfrenta os mais temíveis soldados do pai, como pode ser lido nas estrofes a seguir:

Um tenente-coronel  
Que acompanhava o barão  
Saltou no navio de Alonso  
Com uma espada na mão.  
Marina deu-lhe um tiro  
Morreu e não fez ação.

Investiu mais um major,  
Um sargento e um soldado.  
Marina emparelhou os três  
Com tiro tão acertado  
Que matou dois no momento,  
Outro ficou aleijado.

(...)

Marina disse: – Meu pai  
Deixe de ser orgulhoso.  
Atenda o poder de Deus  
Que é único poderoso  
Lhe peço em nome de Deus  
Não seja tão rigoroso.

– Suma-se infeliz maldita  
Não quero olhá-la um instante.  
Se eu aqui não me afundar  
Mato a ti e a teu amante,  
Mato-te ainda que Deus  
Contra mim se meta adiante. (BARROS, s.d. -2, p. 36-37)

O mar, pelas tintas da poética leandrina, presencia a heroica batalha que turvou de vermelho as águas bravias. Os navios disparam canhões, enquanto os marujos enfrentam-se com suas espadadas cintilantes.

Após o confronto narrado acima, um último e definitivo embate ainda se daria, dessa vez entre Alonso e o Barão.

Por fim, ambos os navios naufragados, as tripulações e soldados abatidos. O Barão, naufragado sobre uma tábua, com um punhal entre os dentes, pragueja contra filha e o genro.

Alonso e Marina, salvos em um bote, navegam a procura de uma praia. No último encontro dos três, o Barão, ferido é resgatado pela filha:

Estava morrendo afogado  
Mas Marina o acudiu.

(...)

Ele, salvando-se disse:  
– Ainda fizeste essa ação?  
Não julgava inda achar isto  
Em teu cruel coração,  
Alonso ainda falou,  
Ele não deu-lhe atenção. (BARROS, s.d. -2, p. 39)

A ação de salvamento, ao leitor menos atento, pode parecer o amor filial gritando ao coração de Marina, fazendo-a se esquecer do rancor e dos atritos com seu genitor. No entanto, um olhar mais aguçado percebe, nessa atitude, um lapso de humanidade que pode aflorar até entre inimigos. Entretanto, nos parece que é mais um dos traços, embutido pelo autor ao construir sua personagem, que nos leva a refletir acerca da mulher enquanto redentora da humanidade.

Os naufragos, após esse enfrentamento, coincidentemente vão chegar aos seus destinos. Marina e Alonso, chegam ao Japão, onde o rapaz tem negócios e vão viver como ricos burgueses.

O Barão volta à sua terra e tão logo chega, descobre que perdeu tudo que tinha para seu credores. Pobre e envergonhado resolve ir embora para um lugar onde ninguém o conheça. Sem saber do destino da filha e do genro, vai morar no Japão e viver como trabalhador de jornada.

A princípio consegue alguns trabalhos, mas depois fica sem conseguir ganhar dinheiro sequer para comer. Doente e arrependido pelo mal que havia feito à filha e ao genro, andava pelas ruas, remoendo a dor do arrependimento.

A dor do remorso dói mais que o frio e a fome. Certa noite, em busca de comida perambula, até que cai e adormece, justamente na calçada da casa da filha. Alonso o reconhece e o acolhe, mas o Barão não reconhece nem Alonso, nem a filha. Tampouco a filha reconhece o pai. O genro o recolhe a um hospital e, depois deste curado o instala em sua casa, até que um dia o segredo é revelado e o três vivem felizes.

O poeta conclui assim, o primeiro volume de seu romance em versos *A força do amor*.

Bote a benção a sua filha  
Fiquemos em união  
Deus destina a sorte ao homem  
Para ver-lhe o coração  
Faz o grande se humilhar  
Ergue o morto e dar-lhe a ação.

O barão ficou com ele,  
Era de Alonso estimado.  
Porem um sobrinho dele  
Que ainda tinha ficado  
Por quem a cabo de anos  
Alonso foi assassinado.

Levemos isso a uma análise  
Então ver-se aonde vai  
A soberba é abatida  
No abismo tudo cai  
Deus é grande e tem poder  
Reduz ao pó qualquer ser  
O poder dele não cai. (BARROS, s.d. -2, p. 47)

Conclui-se, por fim, que a obra aqui analisada reflete o contexto social de um Brasil urbano de começos de século XX. Percebe-se nas ações dramáticas vivenciadas pelas personagens os conflitos sociais inerentes a uma sociedade em mudanças. Nessa perspectiva, a mulher, aqui representada pela personagem Marina, é uma mulher que ousa exercer sua cidadania, vindo a romper preconceitos, a desafiar costumes e hábitos patriarcais.

O retrato de mulher, configurado na personagem é o da mulher oprimida, é o da mulher tolhida em seus direitos básicos. Mas é também o retrato da mulher que recém conquistou espaços na formação escolar, no mercado de trabalho. É o retrato da mulher que, em mudanças cognitivas, quer mudar o mundo e a si, processando a possibilidade de espaços com cidadania ampliada.

Conclui-se, assim, que a mulher simbolizada na figura de Marina é a mulher objetivada no contexto dos primeiros anos da República brasileira. No entanto, essa mulher pode não ser a mulher idealizada pelo poeta. Nesse processo, ao criar seus personagens, conscientemente ou não, o poeta recria o mundo a sua volta, o mundo real em que vive.



## 7 REPRESENTAÇÕES DA MULHER EM JOSÉ CAMELO DE MELO REZENDE

Mantendo o paralelismo em relação à seção anterior, e com vistas a uma melhor compreensão de aspectos da nossa análise do cordel *Romance do pavão misterioso*, abrimos esta seção com uma exposição de dados da vida de José Camelo de Melo Rezende. Nesse processo, enfatizamos as dificuldades de realização plena dessa tarefa em função tanto da escassez de informes sobre o autor quanto das divergências entre os autores acerca de dados sobre a trajetória do bardo paraibano.

Após essas discussões preliminares, passamos a tratar da questão das polêmicas envolvendo a real autoria do folheto *Romance do pavão misterioso*, levando-se em conta que a primeira publicação da obra levou a assinatura de João Melchíades Ferreira, que teria se apropriado do texto de Camelo, de quem era parceiro de cantoria.

Dando fecho a esta seção, o texto tem como foco, em específico, a análise do retrato da figura feminina no referido cordel, estudo que se apoia em abordagens anteriores de outras obras de Camelo Rezende.

### 7.1 José Camelo de Melo Rezende, o Poeta do Brejo Paraibano

Dados biográficos acerca do poeta José Camelo são escassos. Além disso, observam-se muitas informações incorretas nos textos que tratam da vida do autor. O que é mais comum é a reprodução de dados impressos em capas de folhetos, textos que eram geralmente escritos pelos editores dos respectivos livretos.

É importante salientar que, até aos anos 70 do século XX, as editoras de folhetos (e até mesmo os próprios poetas!), não tinham por hábito a publicação, na quarta capa, de dados biográficos dos poetas. Nos folhetos, este espaço era utilizado frequentemente para a publicidade de outra obra a ser lançada, divulgação dos endereços dos agentes e pontos de venda dos folhetos em outras praças e oferta de produção de textos astrológicos (Horóscopo) ou outros serviços gráficos. Informações biográficas em quarta capa de folheto passou a ser uma prática editorial mais usual

pela editora Prelúdio e sua sucessora, a Luzeiro, de São Paulo.

Portanto, as primeiras informações biográficas do poeta José Camelo, contidas nas capas de trás de algumas edições de folhetos, depois reproduzidas em teses, dissertações e ensaios, possivelmente devem ter sido escritas e publicadas entre os anos de 1970 e 1980, principalmente pela Editora Prelúdio e, posteriormente, a Luzeiro, de São Paulo. É compreensível, tanto pela distância temporal, como também pela dificuldade de fontes confiáveis, que essas informações tenham sido propagadas sem o devido rigor da pesquisa científica. Vejamos alguns exemplos dessas afirmativas que, quando confrontadas com fontes documentais, fruto de um trabalho sério, árduo e cansativo, não se sustentam.

A primeira é sobre a data do seu nascimento, que, conforme documento de batismo expedido pela paróquia de Pilõezinhos, deu-se no dia 13 de abril, e não em 22 do mesmo mês, como é largamente difundido. A segunda informação questionável é a de que Camelo teria sido um péssimo improvisador, o que o teria levado a escrever romances rimados para cantá-los aos finais das cantorias. Outra informação equivocada é a de que, tendo o autor ferido alguém em uma confusão em que se envolveu, teria fugido para o Rio Grande do Norte para não ser preso. Em função disso, seu parceiro de cantorias Romano Elias, na ausência de Camelo, teria repassado ao cantador João Melchíades Ferreira uma cópia do poema sobre o pavão misterioso, tendo este publicado o texto em folheto. A quarta informação contraditória é a de que, deprimido pela falta de reconhecimento de sua autoria sobre a obra do pavão, Camelo teria queimado toda sua obra ainda inédita.

No entanto, contrapondo-se a essas informações largamente difundidas, o pesquisador João Paulo Ribeiro<sup>29</sup>, em entrevista concedida no dia 21 de janeiro de 2022 ao autor deste trabalho através do aplicativo WhatsApp (Cf. RIBEIRO, 2022), informou que o poeta José Camelo foi um excelente poeta repentista e improvisador, conforme ratificam, segundo o pesquisador, documentos e depoimentos de pessoas que tiveram contato com o poeta. Algumas de suas fontes foram Rosa, filha caçula do

---

<sup>29</sup> José Paulo Ribeiro tem dedicado sua vida à coleta de informações sobre a vida de poetas do entorno da região em que vive. Conversa com pessoas, resgatando as memórias, visita cartórios e igrejas à procura de documentos oficiais, reúne fotografias (muitas delas tiradas por ele mesmo) e coleciona

poeta Rezende, Dona Lela, neta do poeta, Dona Francisquinha e Eliezer, parentes próximos do vate de Pilõezinhos. Segundo testemunham essas e outras fontes, como nos informa José Paulo, José Camelo era excelente violeiro, como testemunharam “várias pessoas que ouviram Zé Camelo cantar e disseram que ele não era fraco. Um ótimo repentista” (Cf. RIBEIRO, 2022) <sup>30</sup>

Segundo José Paulo Ribeiro, que mantém em Guarabira um grande acervo de documentos e obras raras do poeta, José Camelo nunca exerceu qualquer outra profissão, a não ser a de cantar e escrever versos. Compartilha dessa mesma convicção Aroldo Camelo, ao afirmar que “meu tio nunca foi xilógrafo, nem carpinteiro. A única coisa que tio Zé Camelo foi de verdade foi repentista, violeiro e poeta de bancada.” (Cf. CAMELO, 2022)

Assim, aplicados pesquisadores da poesia popular, como é o caso do já citado José Paulo Ribeiro, nos permitem chegar aos seguintes dados confiáveis acerca do autor em foco nesta seção do trabalho: José Camelo de Melo Rezende nasceu em 13 de abril de 1885<sup>31</sup>, no Sítio Pedro Vieira, pertencente a Pilõezinhos, então distrito da cidade paraibana de Guarabira. Era filho de João Camelo de Melo Rezende e Maria Alves da Conceição. Casou-se com Lydia Correia de Azevedo (1889-1966) em 27 de setembro de 1909, na igreja matriz de Guarabira, tendo como testemunhas, segundo registrado no livro de casamentos da paróquia desta cidade, Manoel Cassiano de

---

folhetos raros, muitos deles exemplares únicos, a exemplo de *Uma questão no céu*, possivelmente o primeiro folheto publicado por José Camelo de Melo Rezende, em 1921.

<sup>30</sup> Essa informação foi reforçada por Aroldo Camelo, sobrinho de Camelo Rezende, em diálogo com o autor desta pesquisa, no dia 21 de fevereiro de 2022. Aroldo Camelo, que tinha 11 anos de idade quando o tio faleceu, conheceu bem o parente famoso, de quem morava próximo.

<sup>31</sup> Todos os autores que já biografaram José Camelo de Melo Rezende indicam o dia 20 de abril de 1885 como sendo o dia de seu nascimento. No entanto, essa data está em desacordo com o registro de seu batizado. Conforme cópia de seu batistério, cedida ao pesquisador José Paulo Ribeiro pela paróquia de Pilõezinhos-PB, no dia 04 de julho de 2009, Camelo Rezende nasceu no dia 13 de abril de 1885. A certidão de batistério de José Camelo de Melo Rezende consta no livro de batizados, fls. 462 v, sob o número 457, nos seguintes termos: “Aos vinte e dois de abril de mil oitocentos e oitenta e cinco, o Cônego João Batista Pereira de Melo, solenemente batizou na capela de Pilõezinhos a José, branco, com dez dias, filho legítimo de João Camelo de Melo Rezende e Maria Alves da Conceição. Padrinhos: Claudino José dos Santos Bezerra e D. Maria Gonçalves de Freitas, para constar fiz esse assentamento. Vigário Walfredo dos Santos Soares Vidal.” Como constatado, a data do batismo é dia 22 de abril e indica que o nascimento ocorrera dez dias antes. Esse espaço temporal confirma o costume do catolicismo antigo de o batismo ocorrer exatamente após o décimo dia no nascimento da criança. Vale destacar também que a contagem dos dez dias começava no dia do batismo, nesse caso, o dia 22, e ia retrocedendo, até chegar ao décimo dia. Daí porque o dia do nascimento ser dia 13, e não 12 de abril de 1885.

Meireles e Cândido Pereira Martins. O casamento civil só veio a ocorrer sete anos após o religioso, no dia três de janeiro de 1917. Na ocasião do registro de casamento, declararam ao juiz de direito da comarca de Guarabira, o Dr. Pedro Bandeira Cavalcante, que já tinham um casal de filhos, a saber, uma menina de nome Alzira, nascida em 16 de fevereiro de 1915, e um menino de nome José, nascido em 15 de novembro de 1916. Após esse período, tiveram ainda quatro filhos: Maria de Lourdes, Lindalva, Sebastião e Rosa.

Rosa, ao receber a visita de José Paulo, declarou que o pai vivia mais tempo viajando, fazendo cantoria, do que em casa. Nas primeiras décadas do século XX, o Nordeste, principalmente o estado da Paraíba, era um celeiro de grandes cantadores. No entanto, devido aos poucos recursos tecnológicos, não deixaram sua arte registrada. Hoje sabemos quem foi José Camelo de Melo Rezende devido ao fato de que ele, como poeta, tinha múltiplas habilidades, entre elas cantar e escrever romances.

Sabemos que a cantoria nordestina é uma das expressões de canto popular das mais complexas. A cada ritmo, uma entonação de voz, uma construção melódica diferente, com estrofes indo de seis a dez versos. Versos de cinco, de sete, de dez e até de onze sílabas. Entre toadas, canções, galopes, mourões, desafios e uma infinidade de variáveis, chegando aos nossos dias com cerca de 80 formas diferentes de ser cantada. Algumas modalidades, como a parcela e a gemedeira, são pouco usuais atualmente. As canções ganharam vida própria, tornando-se um outro cantar, tendo cantadores especialistas em canções, a exemplo de Eliseu Ventania (1924-1998), do Rio Grande do Norte.

Entre as modalidades da cantoria que desapareceram (ou ganhou vida própria), está o romance, chamado pelas populações sertanejas de “rumance”. Sabe-se que, ao término de toda cantoria, um dos cantadores cantava um romance. As longas histórias rimadas, de amor e bravura, cantadas ao final dos embates poéticos, eram o ponto alto das cantorias. José Camelo, segundo os que o ouviram cantar, tinha uma voz grave, o que dava uma boa entonação para as histórias. Somado a esse predicativo, possuía uma boa escrita: como se observa em seus romances, narrava bem, respeitando a oração, contando a história sem deixar um fato narrado que não tivesse conexão com

outro, e apresentando rima e métrica perfeitas.

Consta que José Camelo, ainda no início de sua carreira, não imprimia suas histórias rimadas: escrevia-as e as decorava para cantar, guardando cada cópia escrita em um caderno. No tocante ao *O pavão misterioso*, composto por 40 páginas, a decisão de não imprimi-lo se deveu provavelmente ao custo elevado em função da extensão do texto, uma vez que, em 1921, dois antes da composição do citado folheto, Camelo havia publicado *Uma questão no céu*, bem mais curto e, portanto, com publicação mais barata. Dessa forma, o *Pavão* ficou sendo transmitido ao público apenas através do canto, até João Martins de Athayde vir a editar a obra por volta de 1935, ou seja, cerca de doze anos após a criação da obra.

José Camelo, como já esclarecido, foi um poeta diferenciado de seus pares. Ao ler suas histórias, percebe-se certa erudição, além de uma métrica perfeita e um oração ímpar. Suas estratégias de contar histórias prende a atenção do ouvinte e do leitor. Todos os detalhes narrados tem vinculação e justificativa dentro do contexto de sua ficção. No cordel, essa técnica denominada de oração, ou seja, saber contar uma trama com meio, começo e fim requer determinadas habilidades, obtidas por meio da leitura.

Determinados termos gramaticais não eram usuais no âmbito da literatura popular, como ainda não são, seja cantoria, seja no cordel. Alude-se a que seja usual uma linguagem mais popular no cordel, entre outras questões, devido ao cordel ser literatura popular e ao sistema educacional brasileiro ter excluído grandes contingentes populacionais do acesso de níveis superiores e mesmo da educação básica. Dessa forma, como os poetas populares são, geralmente, oriundos das classes economicamente subalternas, teriam mais familiaridade com a fala do povo. Entretanto, José Camelo, mesmo sendo um poeta oriundo das classes populares, como quase todos os poetas de cordel de seu tempo, destoa dessa tese e grafa, em sua poesia, termos incomuns no cordel, como os que se vê nos versos a seguir:

Levantai-vos Castro Alves  
Do túmulo onde dormis,  
Vinde já neste momento  
Com vossa lira feliz,  
Permutar as "Vozes da África"  
Pela do vosso país.

E vós, também liberdade  
 Quede vossos defensores,  
 Aonde estão da República  
 Os antigos precursores,  
 Que não ouvem da pobreza!  
 Os gritos de seus clamores! (REZENDE, s.d.-1, p. 17)

Esse é um poema, cujo título é *A sujeição dos brejos da Parayba do Norte*, publicado no folheto em que o poema principal é a *Peleja de Chica Pacalu com o Cego Victorino*. É um dos poucos poemas em que o poeta trata um problema social de forma clara, direta e sem subterfúgios ficcionais. É um verdadeiro tratado sociológico do brejo paraibano, através do qual denuncia a utilização do campo para as vastas plantações de cana-de-açúcar, em detrimento das culturas de subsistência. Em seu poema-denúncia, defende a causa dos pequenos camponeses que plantam para seu próprio sustento.

Rezende inicia seu canto citando Castro Alves, o que leva a crer que tenha lido o poeta do romantismo brasileiro e cita, com um chamamento, a principal obra do poeta baiano. Também termos como “levantai-vos”, “dormis”, “vinde”, “vós” e “quede” vem a demonstrar seu conhecimento da língua culta. Do mesmo modo, ilustra também a assertiva acima a estrofe anterior ao acróstico do poema *Uma questão no céu*, escrito em 15 de novembro de 1921, pelo poeta, em Pilõezinhos:

Leitor vos peço desculpa  
 Da minha publicidade,  
 E se pensardes que eu falo  
 Com pouca sinceridade,  
 Ide perguntar no céu  
 Que sabereis da verdade. (REZENDE, 1921, p.16)

Nesse folheto, é narrada a morte de um devoto de São José e sua chegada ao Céu. Em vida, por ser muito valente e arruaceiro, não é permitida, por São Pedro, sua permanência na mansão celestial. Desse fato decorre um grande debate, com São José fazendo a defesa de seu afilhado, Maria intercedendo e, por último, Jesus pondo fim ao embate, com permissão da entrada do valente ao Céu.

Na estrofe anterior à citada acima, o autor compara São José a Nilo Peçanha, explicando que quem se meter com o santo “expõe-se a três condições/Ou corre, ou

morre ou apanha.” (REZENDE, 1921, p. 16). Importa destacar termos como “vos”, “pensardes”, “ide” e “sabereis” na estrofe citada, como também “expõe-se”, do verbo expor, escrito corretamente na antepenúltima estrofe do referido poema. Além de termos tão incomuns à poesia e à linguagem popular, como por exemplo “pensardes”, soma-se a esse aspecto o seu pensamento concatenado com o contexto social do período, ao citar as três condições a que o governo Nilo Peçanha tratava a seus opositores. Segundo seus versos, o que era comum aos governos oligárquicos da Primeira República, restavam aos opositores, principalmente jornalistas e outros intelectuais, a fuga, a prisão com castigos físicos e, algumas vezes, a morte por jagunços.

Seus poemas trazem histórias bem contadas, métrica ajustada e o bom uso da língua, com aplicação correta de regras gramaticais. Essas características fazem com que José Camelo de Melo Rezende viesse a tornar-se um clássico da chamada literatura de cordel. Nesse contexto, cabe questionar: o que teria contribuído para a formação intelectual do poeta Rezende? Quais fatores foram fundamentais para fazer de Camelo um poeta criativo, conhecedor de temas universais que interferem no cotidiano, colocando no centro de suas narrativas questões que destacam dramas humanos?

Rezende foi de uma incrível fertilidade poética. Começou a publicar suas obras em início da década de 1920. De uma inteligência apurada, rimava com perfeição, tendo uma métrica exata. Foi autor de longas narrativas poéticas, distinguindo-se dos poetas de sua época pela habilidade narrativa, a elaboração de versos com métricas perfeitas e o bom trata da língua portuguesa.

Foi essa modalidade que deu notoriedade ao poeta, transformando suas criações em verdadeiros sucessos populares. O *Romance do pavão misterioso* foi o destaque. Ocorre que José Camelo teve problemas com a justiça, passando um tempo desaparecido. Nesse interim, o cantador repentista João Melchíades Ferreira da Silva escreve e publica uma versão da obra de Zé Camelo, colocando-se como autor. Até ao final de sua vida o poeta tentou recuperar a autoria de sua obra, citando o ocorrido em obras que escrevia e mesmo, publicando com custos próprios uma edição de seu texto original, porém, sem obter o devido reconhecimento.

As histórias rimadas de Rezende, mesmo com trama sendo desenvolvida em tempos e espaços diversos, obedecem a um mesmo esquema narrativo. A temática é sempre o amor, muitas vezes impossibilitados de um enlace feliz, ou por vilania de um pretendente rico ou mesmo do pai da donzela, devido a questões econômicas e sociais. É o caso de *O romance do pavão misterioso*. Neste romance de aventura, um jovem capitalista do ramo de tecidos constrói um aeroplano para efetivar o rapto de uma condessa que vive encarcerada na torre de um castelo na Grécia. Vê-se neste embate as contradições entre o passado arcaico agrário e o modernismo industrial. Uma disputa entre o velho e o novo. O velho sendo representado pelo conde grego, onde vê-se aí as estruturas agrárias com moldes patriarcais, e o novo representado pelo jovem capitalista, que encarna o desbravamento e a exploração do mundo, na perspectiva de novos mercados e o uso da ciência, como marca do industrialismo.

Em outras histórias, o poeta mantém essa estrutura narrativa, destacando nas relações afetivas as contradições das relações sociais entre as classes. Serve como exemplo *Coco Verde e Melancia* e *História de Pedrinho e Julinha*, romances ambientados em áreas rurais, que bem representam um ciclo econômico do gado na região Nordeste.

De maneira idêntica, esse roteiro romanesco é desenvolvido pelo poeta em histórias com temáticas medievais. Nessas histórias, a contradição nos relacionamentos é também econômica, inviabilizando a união, causando dor e sofrimento nos amantes. O vilão nem sempre é o pai, no caso um rei ou um nobre como duques ou condes. Muitas vezes, como já acentuado, pode ser um pretendente ignorado pela moça.

É o que acontece no romance *A princesa Adalgisa e o pintor Aroldo de Vilanez*. Esse é um clássico romance que segue o mesmo modelo já adotado por este poeta em outras obras. Uma mulher rica, geralmente nobre ou capitalista e um rapaz pobre, porém honesto e valente. O amor dos dois é impedido ou por vilania dos pais ou por ódio de terceiros, nesse caso um pretendente. Nesse romance a princesa é sequestrada e levada a outro país para ser casada com o filho de um monarca africano. O pintor, que tem a simpatia do rei e é inimigo de um nobre ambicioso (o mesmo que tramou o sequestro da moça) descobre o plano e desfaz a trama, saindo como herói e ganhando o coração da moça e o consentimento do rei para casamento.



Na história, não há protagonismo da personagem feminina. A moça, filha do rei, é raptada ainda criança por um rei de outra nação para que, ao crescer, se case com seu filho. Em toda a trama, não é dado destaque a vida da moça no exílio, suas angústias, seus sofrimentos. O autor descreve o rapto e o percurso do pintor, que se enamora da prima da princesa raptada, permanece com estima do rei e, temendo ser perseguido pelo vilão que auxiliou ao rapto, muda de nome e de país, indo viver exatamente no país em que a princesinha está morando.

Importante também é destacar o modelo social dos casamentos por encomendas, comuns em períodos assemelhados ao medieval e presentes na cultura de sociedades agrárias, como a brasileira. Até inícios das primeiras décadas do século XX, no Brasil, essa era uma prática costumeira entre as famílias tradicionais. Passou o tempo e a sociedade, regida esta pelas mudanças históricas e adquirindo novos padrões comportamentais nos relacionamentos até ocorrer as mudanças. No entanto, as antigas práticas ficaram, ainda por muito tempo, enraizadas e latentes na vida social. Tanto é que, ficando para trás as práticas patriarcais, suplantadas pela modernidade, os casamentos ainda continuam a acontecer entre membros da mesma classe social. As histórias de cordel, principalmente os romances, como os escritos por José Camelo de Melo Rezende, espelharam (e continuam espelhando) essa realidade em um período de rupturas.

O roteiro narrativo proposto pelo poeta obedece à estratificação de uma harmonia, representado pelas normas das relações sociais. A isso, se segue uma desarmonia, representada pelo elemento novo, que propõe novos parâmetros nas relações. As mudanças de normas e padrões sociais, nas tramas romanescas de Rezende, ocorrem não por rupturas, mas por readequação das personagens aos novos padrões que a sociedade vai impondo. Dessa forma, as rupturas com o velho acontecem não pela suplantação de padrões antigos, mas pela adequação do velho ao novo, instaurando novamente a harmonia social.

Parece-nos que o poeta popular, em suas leituras de mundo, absorve a dialética e concebe para suas narrativas poéticas as lutas dos contrários tão presentes nos contextos sociais. É a partir dessa perspectiva, tendo como instrumento a análise crítica dos discursos com vistas à interpretação do que é dito, sempre buscando

compreender nas entrelinhas o que não é dito, que buscamos compreender o contexto sociocultural e as relações de poder da época de escritura dos textos poéticos.

Para compreender o processo de construção do conhecimento, faz-se necessário entender a relação do sujeito com a cultura, a interação do sujeito epistemológico com seu entorno e seu contexto. Não há registros, nem documentais, tampouco na memória de pessoas mais antigas dos arredores de Guarabira que relataram fatos da vida do poeta, que indiquem algum indício que o menino José tenha frequentado uma escola.

No entanto, importa destacar o papel que sua mãe teve em sua formação. Segundo depoimentos colhidos por pelo pesquisador José Paulo Ribeiro junto a pessoas mais antigas da família do poeta e confirmada, em entrevista ao pesquisador deste estudo, por Aroldo Camelo, a matriarca Maria Alves da Conceição, conhecida por Dona Marica, foi a coluna basilar na educação formal do poeta.

Ao entrevistarmos o pesquisador José Paulo Ribeiro, ele nos declarou ter escutado de Dona Lela, neta de José Camelo, que o avô sempre foi poeta, nunca teve outra ocupação. Dona Lela, com sua tia Rosa, filha caçula de José Camelo, falecida em 2009, e Dona Lydia, a esposa do poeta e falecida em 1966, foram as pessoas que cuidaram do poeta até o seu falecimento, em 1964. Essas pessoas informaram que ouviam muito falar que a mãe do poeta foi quem o alfabetizou e o inseriu no mundo da leitura.

Segundo ainda depoimentos dessas fontes, ao nosso entrevistado, o poeta nunca foi apto ao trabalho pesado, preferindo a vida de cantoria e vendas de seus folhetos. Dona Lela afirma que a mãe do poeta costumava dizer que o filho José não tinha nascido para “trabalho de mão grossa”. Com essa adjetivação, referia-se aos trabalhos disponíveis à época como agricultura, carpintaria, pedreiro e outros trabalhos braçais.

Os pais do poeta tiveram sete filhos, sendo seis homens e uma mulher. Eram Agripino, José, Virgínio, Joana, Pedro, Antônio e Severino. Dessa prole, a memória de Aroldo Camelo e seus dois irmãos guardaram algumas informações, repassadas por seu pai Antônio Camelo.

Pedro Camelo era carpinteiro. Virgínio foi para o Acre, trabalhar na extração de

látex, matéria-prima da borracha e morreu por lá, ainda moço, de febre amarela. Conta-se que Virgínio era um grande poeta, ainda melhor que José. Escrevia composições musicais que transformava em canções e toadas. Aroldo relata que sua tia Joana tinha uma voz muito bonita e cantava as canções atribuídas ao irmão que havia morrido na região Norte. Sobre Severino, não lembra de nenhuma informação. Já Agripino, o primeiro filho de Maria Alves e João Camelo, transformou-se em uma pessoa de posses, mas morreu com pouco mais de trinta anos de uma dor no estômago.

João Camelo de Melo Rezende, o pai do poeta, faleceu em 1898, quando José Camelo tinha somente treze anos de idade. Com a morte do pai, Dona Maroca e os filhos passaram a viver de uma pequena plantação de legumes. Todos tinham que acordar cedo para ir ao trabalho, e José, por não conseguir acordar às cinco da matina, chegava ao roçado um pouco mais tarde. Agripino, o irmão mais velho, ao ver todos os irmãos no roçado e José dormindo, reclamava. A mãe, a professora Dona Maria, dizia que deixassem o José dormir, pois ele havia ficado até tarde da noite lendo ou tocando viola. Além de que, o filho José “não nascera pra trabalho de mão grossa”.

Em relação à sua posição na sociedade do brejo paraibano, segundo ainda as informações prestadas pelo pesquisador José Paulo, Dona Marica, a mãe do poeta Rezende, era oriunda de uma família tradicional, vindo a estudar em colégio freiras. De formação erudita, profunda conhecedora da gramática, era uma grande leitora e foi, segundo consta na memória da comunidade, a primeira professora de crianças de Pilõezinhos. Assim, teria sido ela a responsável pelo processo de alfabetização dos filhos. Em relação a José, por perceber o interesse do menino por livros, em especial por poesia, dedicou a este especial atenção, indicando-lhe livros, dando-lhe instrumentos musicais e o livrando do trabalho na lavoura.

Importa destacar, sobre esta questão, a entrevista que a mim foi concedida, no dia 21 de fevereiro de 2022, por Aroldo Camelo (Cf. CAMELO, 2022). Segundo Aroldo Camelo nos informou, sua avó e mãe do poeta José Camelo, muito novinha foi para Recife e lá estudou no colégio das irmãs Carmelitas. Segundo ele soube pelo pai e pelo próprio tio, ela veio a estudar as disciplinas do curso Normal, sem, contudo, obter a titularidade de professora, já que interrompeu os estudos para casar.

O entrevistado não soube informar, com precisão, a data em que sua avó permaneceu naquela escola. No entanto, após alguns anos de estudo em Recife, voltou para a região de Guarabira, por volta de 1880, vindo a se casar com João Camelo de Melo Rezende.

Consta também, pelo depoimento dos dois entrevistados, que ela era uma mulher além de seu tempo. Era leitora de obras da literatura, vindo a influenciar o filho, fazendo com que este viesse a se tornar também um leitor. De fato, pela análise de sua obra, é comprovado que o poeta leu Castro Alves e romances eruditos considerados como literatura canônica.

Aroldo Camelo nos revelou um fato que considero relevante para compreender o processo de formação do poeta e as bases que o levaram a construir as suas narrativas poéticas: o informante, que é filho de Antônio, um dos irmãos do poeta José Camelo de Melo Rezende, morou, quando criança, em uma fazenda de outro tio, no sítio Cachoeiras, cidade do interior paraibano.

Aroldo cresceu ouvindo histórias sobre o tio poeta. É desse período que sua memória resgata a lembrança de uma biblioteca em casa, com muitos livros, herança de sua “Vó Marica”, a qual, lembrou, lia muito, gostava de contar histórias, tocava rabeca, violão e fazia versos. Essa biblioteca era composta por cerca de cem livros, todos com capa dura e com aparência de velhos, a maioria vindo de Portugal. Segundo lembra, entre os diversos volumes, havia livros em português e também em francês, contendo títulos de autores à época já consagrados, entre eles Victor Hugo, Baudelaire e Alexandre Dumas. Também informou ter lembrança de um dicionário vindo de Portugal, de título *Lelo Popular*.

Pelo exposto, percebe-se que Dona Marica, a professora de Pilõezinhos, foi uma grande leitora, vindo a contribuir com a formação do poeta José Camelo de Melo Rezende. Suas leituras e a presença de livros em casa fizeram deste não somente um consumidor de narrativas romanescas, mas levou-o a recriar com riqueza de detalhes os cenários de suas narrativas. Essa foi a faceta que o fez um grande romancista do cordel, diferenciando-se dos demais poetas populares de seu tempo. O seu contato com os livros, junto ao aprendizado formal obtido com a mãe, permitiu-lhe usar com correção em suas narrativas poéticas as regras gramaticais, a rima e, principalmente, a

métrica.

A verve poética de José Camelo de Melo Rezende foi resultante da inter-relação do sujeito com o meio, com a cultura, já que sua mãe tocava instrumentos, cantava e fazia versos, segundo a memória familiar a nós transmitida pelo seu neto, Aroldo Camelo. As atividades de ensino da avó do entrevistado eram restritas aos filhos e a mais algumas crianças das proximidades, já que o marido não permitia que ensinasse profissionalmente. Somente após a morte do esposo, Dona Marica veio a montar uma escola em sua própria casa, passando a alfabetizar as crianças da comunidade.

Segundo a memória familiar, Dona Marica havia estudado em Recife, em uma escola Carmelita, tendo deixado a instituição com o curso normal inconcluso, em 1880, para se casar, em Guarabira, com João Camelo de Melo Rezende. A propósito, tanto José Paulo Ribeiro como Aroldo Camelo confirmam essa informação, tendo Aroldo especificado como sendo um centro educacional dos irmãos Carmelo, ou, como dito, “uma escola carmelita”.

Importa esclarecer que, à época, devido a perseguições do Império contra os carmelitas que ocorriam desde 1850, os frades viviam em situação de extrema penúria, não conseguindo manter, assim, o funcionamento de quaisquer das escolas ligadas à ordem, que havia vivenciado épocas de extrema opulência até a primeira metade do século XVIII. No entanto, a partir de 1759, com a chegada de Marquês de Pombal, a política de secularização da educação e a expulsão dos jesuítas do Brasil, as ordens religiosas que controlavam mosteiros, conventos e escolas passaram a viver financeiramente sufocadas, vindo, paulatinamente, a se tornar inviabilizadas. Até que, em 1855, o Império proibiu a ordem carmelita de receber noviços a abrir novos estabelecimentos de formação.

Consta que ficou estabelecido em lei a obrigatoriedade de, anualmente, a ordem ser obrigada a fornecer ao bispado e ao governo um relatório sobre suas atividades, seus bens e até a quantidade de frades em atividade.

A pesquisadora Maria das Graças Aires de Araújo, em sua tese de doutoramento (2007), constatou que o levantamento realizado em 02 de abril de 1883, por exigência do bispado, nos quatros conventos da ordem existiam somente seis

missionários vivendo situação extrema de esgotamento. A pesquisadora explica que

Carmo do Recife era constantemente chamado pelo governo imperial para declarar os seus rendimentos, e até mesmo, disponibilizar alguns edifícios para usufruto do Estado. Foi o caso, por exemplo, da solicitação, feita pelo governo provincial, referente ao uso das dependências do Convento do Recife para estabelecer a academia jurídica da cidade. Nessa perspectiva, o próprio Presidente da Província foi visitar o Carmo do Recife, buscando avaliar a estrutura do prédio e tentar convencer os religiosos da importância de tal empreendimento. (ARAÚJO, 2007, p. 127)

Essa tentativa de ocupação do edifício do convento do Carmo de Recife para funcionamento da Faculdade de Direito ocorreu em 1865 e, desse período até o final da gestão imperial, a ordem foi desaparecendo, quase chegando à extinção.

Sobre o declínio dessa ordem, a historiadora Maria das Graças Aires de Araújo esclarece que, para deliberar sobre o usufruto do edifício do Carmo de Recife pela igreja, requisitado pelo bispado, os frades reuniram-se em primeiro de dezembro de 1882. Nessa ocasião, o arcebispo Dom José Pereira da Silva proferiu “que o esfacelamento das antigas ordens religiosas era uma realidade a qual os carmelitas não podiam esquecer” (ARAÚJO, 2007, p. 126), deixando claro, com essa fala, o estado de desestruturação das ordens religiosas nesse período. Nesse contexto, em 1889, com a Proclamação da República, a situação das ordens começou a se modificar, vindo estas a reaver seus bens, a receber noviços e a colocar em funcionamento escolas para moças e rapazes leigos.

De fato, a primeira escola carmelita, em Recife para moças foi fundada em 1920. Foi o Colégio Nossa Senhora do Carmo, dedicada à educação de moças e que funcionou também no Bairro Boa Vista. Essa escola foi vendida em 1943 para a ordem das Irmãs Beneditinas e, definitivamente, segundo artigo de opinião veiculado no jornal *Diário de Pernambuco*, edição de 13 de novembro de 2020, assinado pelo jornalista João Alberto Martins Sobral, a referida instituição de ensino encerrou definitivamente as suas atividades no ano de 2012. (Cf. SOBRAL, 2020)

Certamente, pelo exposto, a mãe do poeta de Pilõezinhos não pode ter estudado o curso normal em uma escola carmelita de Recife. Certamente pode ter ela estudado na Escola Normal Oficial de Pernambuco, instituição destinada à formação de

professores e fundada em 13 de maio de 1864, na Escola Normal da Sociedade Propagadora ou ainda em um internato religioso, mantido por padres estrangeiros, em que eram confinadas as moças filhas da mais alta sociedade pernambucana, com o objetivo de prepará-las para o matrimônio.

Importa dizer que, inicialmente, a Escola Normal Oficial de Pernambuco era uma escola exclusiva para rapazes. Todavia, com a feminização do magistério, passou também a agregar moças, com objetivo de prepará-las para o exercício docente. Outra possibilidade é o de a mãe do Camelo Rezende ter estudado na Escola Normal da Sociedade Propagadora, instituição escolar mista, fundada em 31 de junho de 1872. Essa escola tinha como função formar professoras e professores, rapazes e moças oriundos da classe trabalhadora. Funcionava no período noturno, nas dependências da Escola Normal Oficial de Pernambuco.

Em Recife, havia também alguns internatos religiosos destinados ao confinamento de moças oriundas das classes ricas. Esses internatos eram dirigidos por religiosos, geralmente padres ou freiras. As famílias pagavam anuidades caríssimas e, nessas instituições, eram internadas as filhas de grandes proprietários de terras, donos de engenho, com o objetivo de educá-las para o casamento, tornando-as “boas” esposas e mães de famílias. Fato é que a jovem Maria Alves da Conceição foi enviada pelos pais para estudar em Recife e, em determinado período, estudou disciplinas do curso normal, o que lhe permitiu acumular conhecimentos para educar e alfabetizar os filhos, entre eles, um que se tornaria poeta.

A obra de José Camelo é testemunha do desprendimento desta mulher que compreendeu a necessidade de construção de conhecimentos formais. A biblioteca que manteve em sua casa, com livros vindos de Portugal, nos dá indícios que o jovem José Camelo de Melo Rezende, pela estrutura de seus argumentos narrativos, foi um assíduo consumidor dos livros colocados à sua disposição pela zelosa genitora.

Grande parte da obras de Camelo, por ele ter sido um poeta que exerceu a oralidade, cantando seus romances e outros poemas menores em cantorias, perdeu-se. Há uma versão, negada por sua filha Rosa, que ele teria queimado obras inéditas.

Ao que se tem conhecimento, seu poema mais antigo publicado é *Uma questão no céu*. Trata-se de um folheto muito raro. É, possivelmente, exemplar único,

pertencendo ao acervo particular do pesquisador José Paulo Ribeiro, de Guarabira-PB. O exemplar não tem capa e contém 16 páginas, publicado pelo próprio poeta em 15 de novembro de 1921, sendo indicado como local de publicação “Pilõezinhos de Guarabira”.



**Fig. 9.** Reprodução da primeira e da última página do folheto *Uma questão no céu*.  
**Fonte:** Arquivo do pesquisador José Paulo Ribeiro.

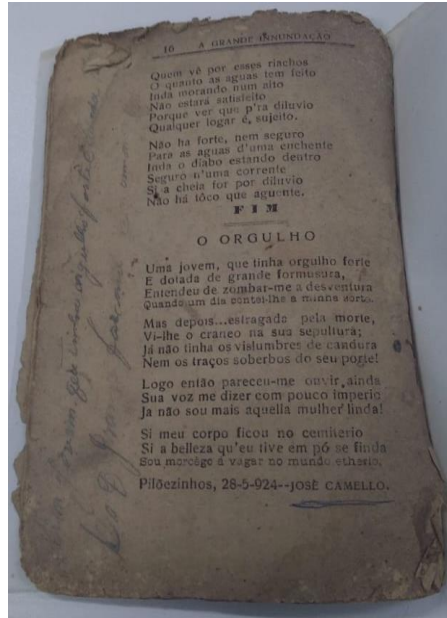
Sabe-se que o poeta era um exímio sonetista. Seu sobrinho Moacir Camelo, já falecido e que também foi poeta, detinha em sua memória cerca de cinquenta sonetos de autoria do tio. Seu irmão Aroldo, a propósito, está realizando um trabalho de recuperação desses textos para futuro registro em publicação única.

Dispomos de uma fotografia de um desses sonetos, publicado na última página do cordel *A grande inundação*, publicado em 28 de maio de 1924. É também um folheto raro, que não consta em nenhum outro arquivo. A preservação desse material é resultante do longo trabalho de buscas, na região de Guarabira, junto às pessoas mais antigas, realizadas pelo pesquisador acima citado. A obra, cabe destacar, descreve a inundação da cidade do poeta com as fortes chuvas que elevaram as águas do rio.

A leitura do soneto *O orgulho* nos mostra grande influência do Naturalismo, movimento estético que ocorreu no Brasil a partir de 1881, com a publicação de *O mulato*, de Aluísio Azevedo, e se estendeu até 1893, quando teve início o Simbolismo com a publicação da obra *Missal*, de Cruz e Souza. O traço naturalista, cuja marca era



a objetividade e a impessoalidade, é mais um indício de que o poeta lia e sofria a influência da literatura que estava sendo produzida à época no Brasil.



**Fig. 10.** Página 28 do folheto *A grande Inundação*, trazendo o soneto “O orgulho”.  
**Fonte:** Arquivo do pesquisador José Paulo Ribeiro.

Frequentemente, no que diz respeito ao conjunto de sua obra, escreve-se e comenta-se em círculos de poetas, estudiosos e apreciadores de cordel que o poeta José Camello de Melo Rezende, pouco antes de sua morte, havia queimado cerca de cinquenta títulos inéditos, escritos em cadernos. Tal ato seria fruto de um desgosto profundo devido à usurpação da autoria de *O romance do pavão misterioso*, sua obra mais famosa, pelo cantador de viola João Melchíades Ferreira. Comenta-se que ele chegou a reescrever e publicar sua versão original do famoso romance, com quarenta páginas, e que, na introdução, discorreu sobre a adulteração a que sua obra sofreu. No entanto, a versão editada por Melchíades, mais enxuta, caiu no gosto popular, fazendo-lhe cair em profunda depressão.

Há duas versões para esse episódio. A primeira relatada pelo pesquisador José Paulo Ribeiro, coletada a partir de conversas e entrevistas que fez com a neta do poeta, Dona Lela e com Rosa, a filha caçula de José Camello. A segunda versão é a relatada por Aroldo Camello.

José Paulo Ribeiro relatou a este pesquisador que, em conversa com Rosa, a filha mais nova do poeta, esta afirmara que fora ela que queimara as obras inéditas do pai. O entrevistador relatou que “na inocência de Rosa, ela disse que queimou um monte de papel que havia no bauzinho”. Segundo relatou a filha caçula do poeta, após o falecimento do pai, realizando uma limpeza, achou um baú cheio de papel velho. Era ali, segundo ela, que o pai guardava seus escritos. Veio então a pôr no fogo o “bauzinho velho e feio”, segundo palavras dela. No meio dos escritos do poeta, havia, inclusive os documentos de um neto, filho de Sebastião, um dos filhos de José Camelo de Melo Rezende.

Já Aroldo Camelo narrou que, segundo relatos de familiares, havia um grande saco de couro, assemelhado a um matulão, em que o poeta guardava seus escritos. Como ele vivia de escrever e vender as histórias que criava para editores, entre os quais João Martins de Athayde, Joaquim Batista de Sena e Manoel Camilo dos Santos, escrevia sempre além do solicitado. Por isso, quando os editores chegavam para comprar histórias, José Camelo tinha sempre algumas já prontas. Esse saco de couro, contou Aroldo ao autor desta pesquisa, teria ficado esquecido a um canto após o falecimento de José Camelo, como lhe informaram as tias do entrevistado. Dessa forma, após vigorosa chuva, perceberam que uma goteira pingava sobre o saco. Ao abri-lo, descobriram os cadernos úmidos, com folhas pregadas umas às outras e com as letras dos escritos borradas. Como, à época, o poeta usava caneta à tinta recarregável ou caneta tinteiro, a tinta estava, com a umidade, borrada, impossibilitando a leitura. Diante desse quadro, tomaram a resolução de juntar tudo e queimar.

Certamente, diante de duas versões, ambas presumivelmente tendo como fonte informações passadas por familiares, não há como discernir com clareza aquela que tenha maior proximidade com o fato verdadeiramente acontecido. No entanto, é necessário considerar que, como se trata de uma informação construída a partir da memória, pode haver em certo momento, a interferência do tempo, vindo a intercalar fatos, possibilitando a que a um mesmo fenômeno possa haver versões diferentes.

À época do falecimento do poeta, segundo informou sua neta, ele era cuidado por ela, Rosa, e por Dona Lydia. Há ainda três filhas não citadas, a saber, Lindalva, Lourdes e Alzira (que faleceu com cem anos, em 2015). Essas três ultimamente

citadas, mesmo não estando diretamente envolvidas com os cuidados ao pai, possivelmente contribuíram com a construção dessas narrativas.

Na memória do núcleo familiar, portanto, há duas versões contrapostas à versão amplamente difundida, a de que o poeta, por motivos emocionais, tivesse queimado sua obra. Todavia, não se pretende aqui confrontar tais versões, mas levantar dados que possam ser analisadas em futuras pesquisas. Por enquanto, importa-nos retirar dessas versões aspectos que contribuam para entendermos melhor a trajetória do bardo do brejo paraibano.

Polêmicas à parte, não é demais ressaltar que *O romance do pavão misterioso* é, sem dúvida, o maior clássico da nossa poesia popular narrativa, a literatura de cordel, ou simplesmente cordel, nomenclatura mais usual em nossos dias. É incontestável a grandeza desse clássico, mas segue como alvo de discussão a verdadeira autoria da obra. Em nossa concepção, opinião balizada em indícios que recolhemos nessa e em outras pesquisas, a autoria é, de fato, de José Camelo de Melo Rezende.

A celeuma levantada em torno de sua autoria tem como ponto zero a longa ausência de seu autor de sua região, em certo hiato temporal. Durante seu longo distanciamento dos palcos das cantorias, segundo se conta, o poeta Elias Romano teria passado uma cópia escrita ao também cantador João Melchíades Ferreira que publicou.

Surgiram várias versões para explicar a ausência do poeta, sendo a mais famosa a que ele teria tido envolvimento em uma briga, ferido uma pessoa e para evitar a prisão teria se evadido e passado um tempo escondido no estado do Rio Grande do Norte.

O poeta, na realidade, esteve envolvido com a justiça, mas não por crime de agressão física. Segundo consta, sem que ele soubesse, passou por suas mãos, resultante de uma venda de folhetos, umas cédulas falsas, ocasionando sua prisão por porte de dinheiro falso.

José Camelo de Melo Rezende relata todo o episódio em um folheto, que publicou como título *Prisão e soltura do poeta Zé Camelo*. Infelizmente, esse folheto não sobreviveu ao tempo para que pudéssemos, com sua leitura, entender melhor essa questão.

Segundo nos relatou o pesquisador José Paulo Ribeiro, que guarda em seus arquivos partes do aludido folheto, a prisão do poeta ocorreu por volta de 1927 ou 1928, na cidade de Rio Tinto. Segundo seu relato, o poeta havia escrito um poema em que versava sobre a fábrica Tecidos Rio Tinto. Em uma noite, na referida cidade, em uma cantoria, o poeta teve contato com um negociante de folhetos que dizia ser de Recife. O dito negociante comprou do poeta uma grande quantidade de folhetos para revenda e pagou-lhe com as já referidas cédulas falsas. De volta a Pilõezinhos, cidade em que nasceu e morava, o poeta teria repassado parte do dinheiro da venda dos folhetos para algumas pessoas, como empréstimo a juros, na tentativa de lucrar e duplicar seu dinheiro. Uma dessas pessoas a quem o poeta repassou, a título de empréstimo, era um policial. Este, desconfiado que as cédulas fossem falsas, denunciou José Camelo de Melo Rezende. Preso, ele foi conduzido à capital, onde foi julgado, tendo seu processo sido conduzido pelo Juiz Federal na Paraíba, Caldas Brandão, que hoje é nome de cidade daquele estado.

Segundo depoimento de um parente do poeta, feito ao pesquisador José Paulo Ribeiro, na prisão José Camelo teria solicitado lápis e caderno e escreveu uma carta endereçada a José Américo, então Governador da Paraíba, solicitando sua soltura. O governador, por ser escritor, tinha apreço pelo mundo das artes e, ao ler a carta do poeta, usou de sua influência, concedendo a liberdade a José Camelo.

Já Aroldo Camelo, funcionário aposentado do Banco Central, hoje residente em Brasília, tem outra versão. Sua narrativa confirma a questão envolvendo cédulas falsificadas; no entanto, discorda que o tio tivesse usado o dinheiro para comprar mercadorias para revenda ou emprestado dinheiro. Segundo sua versão, o poeta realmente esteve com a posse dessas cédulas sem valor e, ao chegar em casa, as repassou uma parte à Dona Lydia para que esta pagasse dívidas e fizesse compras.

José Camelo de Melo Rezende, como já esclarecido, em vida não teve nenhuma outra profissão, sendo unicamente poeta. Vivia de poesia, seja cantando, seja vendendo folhetos em feira ou vendendo direito de publicação das histórias que criava para editores de folhetos. A venda de folhetos e o dinheiro apurado em cantorias não era suficiente para sustentar uma família. Diante das dificuldades, já que a família era numerosa e o dinheiro fruto de cantorias e vendas de folhetos não supria as

necessidades, a família migrou para a região de Rio Tinto, em busca de trabalho.

Em 1917, havia sido instalado na região onde hoje é a cidade de Rio Tinto um empreendimento fabril, do ramo têxtil, pertencente a uma família de descendência sueca, os Lundgren. A fábrica começou a funcionar em 1924, atraindo uma grande quantidade de famílias, vindas de quase todo o Nordeste, à procura de trabalho. A família de José Camelo foi uma dessas a migrar para a região fabril. Sobre isso, Rosa, a filha mais nova de Camelo e que foi operária têxtil na fábrica, disse que a família chegou em Rio Tinto por volta de 1944. Essa informação é contestada por Aroldo Camelo, que sustenta que o poeta teria chegado a Rio Tinto por volta de 1937.

Vários filhos e filhas do poeta chegaram a ser funcionários na empresa, entre eles, Alzira e Rosa. Alzira faleceu às vésperas de completar cem anos, em 2015. Rosa, ainda lúcida, foi fonte de importantes informações acerca do poeta e sua vida. Quando Rosa foi entrevistada por José Paulo Ribeiro, morava em sua casa em Rio Tinto, a mesma casa em que ocorreu o falecimento de José Camelo de Melo Rezende, em 1964. Ela relatou que, na referida fábrica de tecidos, veio a sofrer um grave acidente de trabalho, quando um fuso de fiar saltou da máquina veio a atingir seu rosto, resultando na perda completa da audição de um dos ouvidos. Há relatos que seu pai teria realizado a negociação com a empresa a respeito do pagamento dos direitos indenizatórios da filha. Consta que essa negociação resultou em a fábrica ceder a casa em que eles moravam, na Vila dos Operários, como forma de pagamento dos direitos trabalhistas inclusive a indenização referente ao acidente.

O escritor Antônio Luiz da Silva, filho natural de Rio Tinto, escreveu a obra *Rio Tinto, meu recanto paraibano*, na qual narra uma visita que fez à residência da família do poeta, no dia 27 de julho de 2012. Nessa visita, Alzira Azevedo Rezende, então com 97 anos de idade e com dificuldades na fala, declarou o seguinte sobre o pai: “Ele era um excelente cantador e poeta. Ficava tocando sua viola e cantando os versos que fazia tão bem, as vezes em casa e pela cidade.” (SILVA, 2019, p. 401)



**Fig. 11.** Uma das frentes da fábrica de tecidos Rio Tinto na primeira metade da década de 1960. **Fonte:** Arquivo de Antônio Luiz da Silva

José Camelo de Melo Rezende faleceu no dia 28 de outubro de 1964, na casa número 1329 da Rua Aristides Lobo. Essa era a residência de Rosa, sua filha caçula, na Vila dos Operários, em Rio Tinto.

Dias antes de morrer, escreveu a seguinte sextilha para ser inscrita em seu túmulo:

Peço a todos meus amigos  
 Que depois de minha morte  
 Escrevam sobre meu túmulo  
 Numa lousa muito forte  
 José Camelo de Melo  
 Cantou mas não teve sorte. (REZENDE, *Apud.* SILVA, 2019, p. 403)

O túmulo do poeta, no cemitério de Rio Tinto, segundo informou José Paulo Ribeiro, na última vez que o visitou, não tinha uma campa à altura do merecimento do poeta.

Assim, seus últimos versos, não foram escritos em sua cova, como era seu desejo, devido ao fato de não haver lousa ou lápide.

## 7.2. O Romance do Pavão Misterioso e sua Polêmica Autoria

O *pavão misterioso*, em seu voar no céu noturno, levando um apaixonado e destemido rapaz, já encantou centenas de milhares de leitores/ouvintes no Nordeste. É o maior clássico da poesia popular. Tanto é verdade que, além do folheto de cordel, ocupou outros espaços, em outras linguagens artísticas. Chegou ao cinema, ao teatro, etc. No terreno musical, ganhou uma bela composição na voz de Ednardo Sousa. Na TV, a novela *Saramandaia*, da Rede Globo de Televisão, foi inspirada na temática explorada nos versos do cordel. Nos quadrinhos, cabe dar destaque ao cordel ilustrado publicado pela editora Prelúdio, de São Paulo, em 1958, no qual cada estrofe do romance ganhou uma ilustração. Além disso, a obra foi e continua sendo tema de estudo nos meios acadêmicos, sendo analisada em artigos, dissertações e teses.

Uma das questões que ainda nutre especulações e prende a atenção de pesquisadores diz respeito à sua verdadeira autoria, sendo atribuída ao poeta aqui analisado e também ao poeta cantador João Melchíades Ferreira da Silva.

José Camelo de Melo Rezende, poeta guarabirense<sup>32</sup>, escreveu o romance em versos, ao qual colocou o título de *A história de Evangelista e Creusa ou o pavão misterioso*, no início da década de 1920. O poeta de Pilõezinhos, sendo cantador de viola, escrevia suas histórias para cantá-las nas cantorias e, na maioria das vezes, não as publicava, mantendo-as somente retidas na memória para cantá-las ao término das festas de viola<sup>33</sup>.

Como há folhetos do poeta com data de publicação em 1921, pode ser que ele

---

<sup>32</sup> José Camelo de Melo Rezende nasceu em Pedro Vieira, um sítio nas proximidades de Pilõezinhos, então distrito da cidade de Guarabira. Pilõezinhos emancipou-se e, atualmente, é um dos municípios do brejo paraibano, localizando-se a quatro quilômetros de Guarabira.

<sup>33</sup> Na obra *100 cordéis históricos segundo a Academia Brasileira de Literatura de Cordel* (SILVA, 2008, p. 201), é informado que Camelo Rezende não escrevia suas composições, guardando-as na memória para cantá-la onde se apresentasse. Essa afirmação, no entanto, não apresenta sustentação histórica, pois alguns indivíduos que o conheceram afirmam que o poeta escrevia seus enredos poéticos em cadernos e os decorava, para serem posteriormente cantados para o público. Além disso, desde o começo da década de 20 do século passado, ele já tinha começado a levar seus trabalhos às tipografias. O pesquisador José Paulo Ribeiro tem em seu acervo alguns folhetos raros de autoria do poeta José Camelo de Melo Rezende escritos e publicados no início da década de 1920. O pesquisador nos forneceu cópia em PDF de dois exemplares desses folhetos raros, a saber: *Uma questão no céu*, publicado em Pilõezinhos de Guarabira, no dia 15 de novembro de 1921, e *A grande inundação*, editado em Pilõezinhos em 28 de maio de 1924. Em 1921, data da sua primeira obra publicada, o poeta já contava 37 anos de vida.

viesses a publicar folhetos de até 16 páginas devido ao custo com as tipografias ser menor. Já os romances, devido à maior quantidade de páginas e, conseqüentemente, ao maior custo de impressão, não os mandasse para a reprodução em tipografias retendo seus enredos somente na memória. O fato é que reproduzia e perpetuava no brejo paraibano a prática milenar do fazer poético, afinal “a rima do cordel é feita para o ouvido e a memória, não para os olhos. Ela é antes de tudo mnemônica e comunicativa. O folheto é apenas o suporte material. (Cf. KUNZ, 2006, p. 216)

Não há a indicação de uma data que seja confiável para a criação de *O romance do pavão misterioso*. O que se sabe é que José Camelo de Melo Rezende cantava essa história, sendo essa uma de suas narrativas mais apreciadas pelo público ouvinte.

O historiador Antônio Helonis Borges Brandão, em seu ensaio *Trajetórias de um clássico*, informa que

Talvez o primeiro registro a respeito da obra, sob o ponto de vista de um comentador, seja o do escritor, pesquisador e um dos maiores estudiosos dos folhetos de seu tempo, Manoel Cavalcanti Proença (1942), que nos relata, no livro *Ribeiras do S. Francisco*, ter conhecimento do poema, já editado em brochura e circulando entre os ribeirinhos, por ocasião de uma das suas viagens pelas barrancas do Rio São Francisco (a primeira delas ainda em 1924). (BRANDÃO, 2021, p. 77).

Relata ainda Brandão que Manoel Cavalcante Proença faz uma síntese do enredo do romance do pavão que circulava entre as populações ribeirinhas e cita a obra como de autor desconhecido.

Por sua vez, a versão reescrita por João Melchíades Ferreira da Silva é do final da década de 1920, possivelmente entre 1927 e/ou 1928, período em que, por problemas com a justiça, José Camelo foi cerceado de sua liberdade. Acredita-se também que a primeira versão impressa de *O pavão*, feita por Melchíades Ferreira tenha sido por volta de 1930, muito embora não exista mais cópia dessa impressão como prova material dessa veracidade.

Importa expressar que, nas primeiras décadas do século XX, não era dada tanta importância a autoria dos romances de cordel. Era comum a prática de ir ao prelo edições sem créditos de autoria ou até mesmo um autor assinar a obra de outro,



passando-se como criador do texto. Parece-nos ter sido esse o caso de João Melchíades Ferreira e mesmo de Romano Elias, com o título do folheto em foco.

O pesquisador José Paulo Ribeiro, em entrevista a este autor, informou que, na cidade de Areias, foi informado por uma nora do cantador Romano Elias, parceiro de José Camelo em cantorias, sobre a existência de uma edição de *O Pavão misterioso* com a assinatura de autoria de seu sogro, o cantador Romano. Ela relatou ainda haver na quarta capa do referido folheto uma foto de Romano Elias com uma viola. Essa versão confirma uma prática muito comum à época em que os cantadores cantavam o romance e o vendiam na forma impressa, sendo que os próprios vendedores o imprimiam, não levando em consideração os créditos autorais. É o que parece ter acontecido com a versão do romance do *Pavão*, reescrita por João Melchíades.

É patente que a versão que hoje conhecemos não é a original, escrita por Rezende. Melchíades, ao imprimir sua versão da narrativa, reduziu de quarenta para trinta e duas páginas o texto original, vindo a incluir algumas estrofes suas ao mesmo tempo em que excluía várias outras escritas por Camelo. Nesse processo, acredita-se que noventa por cento da versão que conhecemos é produto da mente criativa de José Camelo de Melo Rezende. Todavia, não há como deixar de lembrar que a versão editada por Melchíades Ferreira popularizou-se, a ponto de o público dar preferência ao plágio, em detrimento do texto original.

Posteriormente, ao resolver seus problemas com a justiça e retomar sua liberdade, José Camelo retomou à prática de vendas de folhetos e às cantorias. Sua área de atuação é no interior da Paraíba e Rio Grande do Norte e mesmo sertões de Pernambuco. No entanto, ao ter seu reencontro com o público, o bardo deparou-se com sua principal obra fazendo um estrondoso sucesso, mas com créditos autorais sendo dados a João Melchíades Ferreira, um de seus ex-parceiros de cantoria. Em razão disso, Camelo, com recursos próprios, editou às pressas sua versão de *A história de Evangelista e Creusa ou o pavão misterioso*, a qual, antes do início propriamente da narrativa, apresenta as seguintes estrofes, esclarecendo ao leitor/ouvinte usurpação, com conseqüente adulteração que sofreu a sua obra:

Quem quiser ficar ciente  
Da história do Pavão  
Leia agora este romance

Com calma e muita atenção  
 E verá que essa história  
 – É minha, e de outro não!

Há muitos anos versei  
 Esta história, e muitos dias,  
 Fiz uso d'ela sozinho  
 Em diversas cantorias  
 Depois dei a cópia dela  
 Ao cantor Romano Elias.

O cantor Romano Elias  
 Mostrou-a a um camarada,  
 A João Melchíades Ferreira  
 E este fez-me a cilada  
 De publicá-la, porém,  
 Está toda adulterada.

E como muitas pessoas  
 Enganadas têm comprado  
 A diversos vendelhões  
 O romance plagiado  
 Resolvi levá-lo ao prelo  
 Para causar mais agrado.

Portanto, eu vou começar  
 A história verdadeira  
 Na estrofe imediata,  
 E no fim ninguém não queira  
 Dizer que ela é produção  
 De João Melchíades Ferreira.

Na Turquia, há muitos anos,  
 Um velho capitalista  
 Morreu deixando dois filhos:  
 Batista e Evangelista  
 Mas todos dois eram João,  
 Sendo o mais velho Batista. (REZENDE, *apud* VIANA, 2019 – comunicação  
 escrita via FACEBOOK)

As estrofes acima nos foram repassadas pelo poeta, xilógrafo e pesquisador Arievaldo Viana (1967-2020), em 2019. À época, ele estava diagramando uma capa do folheto para uma edição que iríamos comercializar na Bienal Internacional do Livro do Ceará. Ao conversarmos sobre essa polêmica da autoria do texto em questão, ele nos afirmou ter em seu arquivos uma cópia do texto original escrito por Camelo, a qual gentilmente me cedeu através do Facebook no dia 17 de julho de 2019:

Eu tenho acesso ao texto de José Camelo, porém tem dois fatores que impedem a divulgação nesse momento: 1. A pessoa que me forneceu o texto de JOSÉ CAMELO não teve autorização da fonte onde pesco (sic) fotografou o

original; 2. Pretendo usar na biografia de JOÃO MELCHÍADES que estou concluindo; Pela minha avaliação, os textos são bem diferentes e o de JOSÉ CAMELO tem um final surpreendente. EDMUNDO pede O PAVÃO DE VOLTA e o destrói, para que ninguém mais faça uso dele. (VIANA, 2019 – comunicação escrita via FACEBOOK).

Em outras obras, José Camelo de Melo Rezende faz referência à usurpação de sua obra por Melchíades. No folheto *O valor da mulher*, por exemplo, cita a importância de o poeta escrever ou cantar seus próprios versos. O aludido folheto é uma cantoria solo, em casa de um doutor. O poeta tece loas glorificando a mulher e, ao final, é recompensado com uma vultosa quantia em dinheiro. Em agradecimento, ele canta:

Eu lhe disse: senhora eu agradeço  
 Esta oferta que quis fazer a mim  
 Pois me julgo um versista muito ruim  
 Que ganhar elogios não mereço  
 Pois das regras do verso não conheço  
 Pelo qual verso com perturbação  
 E se canto é devido à precisão  
*Mas contudo jurei ao meu bom Deus*  
*De cantar toda a vida versos meus*  
*Pois quem canta o alheio é um ladrão*<sup>34</sup> (REZENDE, 1952, p. 8).

Outra obra em que o poeta de Pilõezinhos de Guarabira vem a citar a obra em foco, destacando-a como sendo de sua autoria e denunciando a usurpação da mesma por Melchíades é *A história de Aprígio Coutinho e Neuza*, como se vê nos versos a seguir:

Ó santa musa Apolônia  
 Protegei-me como deusa  
 Para eu cantar em versos  
 Aprígio Coutinho e Neuza  
 Pois hoje não quero mais  
 João Evangelista e Creuza.

João Evangelista e Creuza  
 Foi uma história que eu fiz  
 Para cantá-la nos salões  
 E com ela fui feliz  
 Mas hoje ela está velha,  
 Assim muita gente diz.

---

<sup>34</sup> Grifo nosso.

Portanto eu irei agora  
 Mostrar outra história nova  
 Que foi versada por mim  
 E a mim ninguém reprova<sup>35</sup>  
 Pois só se finda meu estro  
 Depois que eu baixar a cova (REZENDE, s.d.-2, p. 1).

Como se vê, ao ressaltar que a obra teria sido versada por ele e que ninguém o reprova, o autor do folheto deixa claro no terceiro e no quarto versos a referência ao episódio da usurpação de autoria no romance do pavão.

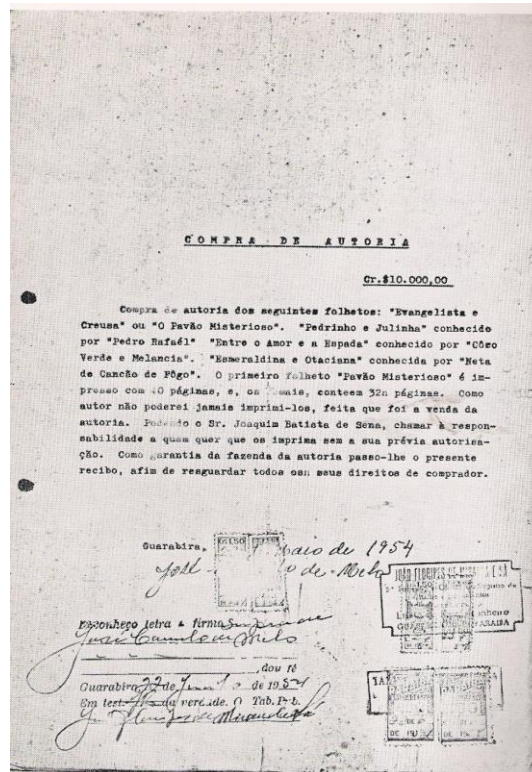
Existe também uma prova documental que ratifica ser de Camelo a verdadeira autoria da *História do pavão misterioso*: é o recibo de compra e venda de algumas obras suas, incluindo o *Pavão misterioso*, ao poeta e editor Joaquim Batista de Sena. O pesquisador José Paulo Ribeiro tem uma cópia do citado recibo em seu acervo, em Guarabira. O documento é redigido nos seguintes termos:

Compra de autoria dos seguintes folhetos: “*Evangelista e Creusa*” ou o *Pavão Misterioso*”. “*Pedrinho e Julinha*” conhecido por “Pedro Rafael”. “*Entre o Amor e a Espada*” conhecido por Coco Verde e Melancia”. “*Esmeraldina e Otaciana*” conhecida como Neta de Cancão de Fogo”. O primeiro folheto “*Pavão Misterioso*” é impresso com 40 páginas, e, os demais, contêm 32 páginas. Como autor não poderei jamais imprimi-los, feita que foi a venda da autoria. Podendo o Sr. Joaquim Batista de Sena, chamar à responsabilidade a quem quer que os imprima sem a sua prévia autorização. Como garantia da fazenda da autoria passo-lhe o presente recibo, afim de resguardar todos os seus direitos de comprador. (REZENDE, José Camelo. Mimeo. Cópia do documento cedida por José Paulo Ribeiro).

Depois de concluída a negociação, em que o poeta e editor Joaquim Batista de Sena, por um valor de Cr\$ 10.000,00 (dez mil cruzeiros), passa a ter a titularidade de “editor proprietário” das obras citadas, foi registrado o recibo no dia 22 de maio de 1954 no cartório de Guarabira (Cf. ilustração do documento selado pelo cartório a seguir).

---

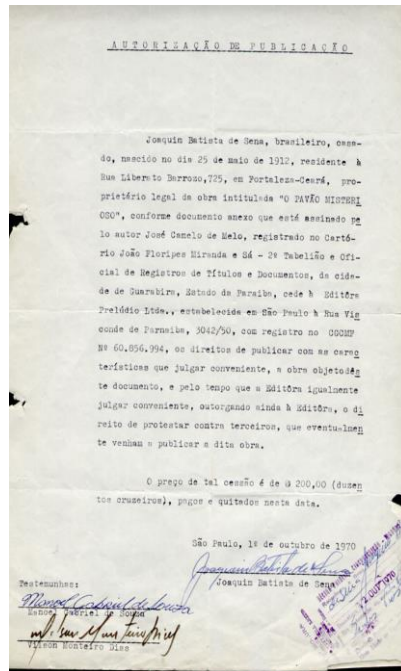
<sup>35</sup> Grifo nosso.



**Fig. 12.** Cópia do contrato de compra e venda de direitos de publicação do *Pavão misterioso* datado em 22 de junho de 1954. (Através dele, José Camelo de Melo Rezende passa os direitos autorais dessa e de outras obras para ao poeta e editor Joaquim Batista de Sena. Documento registrado no Cartório João Floripes Miranda e Sá – 2º Tabelião e Oficial de Registro de Títulos e Documentos de Guarabira.)

**Fonte:** Arquivo do pesquisador José Paulo Ribeiro.

Por todas as evidências elencadas, consideramos que *O romance do pavão misterioso* é, sem dúvidas, uma criação de José Camelo de Melo Rezende. Consideramos ainda que, como bem afirmou o poeta, a cópia de Melchíades traz marcas que deixam claro que trechos foram acrescentados pelo usurpador, tendo em vista que apresentam problemas relacionados com a métrica e palavras erroneamente escritas, a exemplo de, “alumino” ao invés de “alumínio”, deturpação feita com o fim de rimar o termo com “pequenino” e com “destino”. Tais desvios, cabe destacar, jamais seriam cometidos por Camelo, um autor extremamente hábil e conhecedor da língua portuguesa, estando em um nível bem acima da média em relação aos seus colegas de pinho e/ou escrivaninha.



**Fig. 13.** Contrato de venda de direitos de publicação de *O pavão misterioso* (Firmado entre o poeta e editor Joaquim Batista de Sena e a Editora Prelúdio, repassa a esta o direito de publicação. Documento com data de 1º de outubro de 1970.)

**Fonte:** Arquivo do pesquisador José Paulo Ribeiro.

A edição aqui analisada é a versão impressa mais antiga ainda existente, que é a que foi impressa por João Martins de Athayde em Recife na década de 1940. Nela, na parte de baixo da capa, estão grafados o local de publicação (Recife – Pernambuco) e o preço (C\$ 3,00). Essas referências fornecem indícios importantes acerca do editor e da data da publicação: como o cruzeiro veio a ser adotado como padrão monetário do Brasil em 1942 e como, nessa época, o editor de folhetos em Recife era João Martins de Athayde, podemos supor que se trata de uma edição de Athayde realizada entre 1942 e 1949. Essa última data (1949), a propósito, corresponde ao ano em que Athayde saiu do ramo de edição de folhetos, vendendo todo o seu acervo para José Bernardo da Silva, radicado em Juazeiro do Norte, no estado do Ceará.



**Fig. 14.** Capa de *O pavão misterioso* impressa por Martins de Athayde nos anos 1940.  
**Fonte:** Fundação Casa de Rui Barbosa (Cf. <http://docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=CordelFCRB53750>)

### 7.3 A Representação da Mulher no *Romance do Pavão Misterioso*

Semelhantemente ao seu conterrâneo Leandro Gomes de Barros, Camelo Rezende também utilizou sua poesia para dar expressão ao novo modelo de mulher que surgia com a mudança de costumes advindas da industrialização. Emblemático disso é o já citado cordel *O valor da mulher*, no qual uma perspectiva positiva sobre a figura feminina já se evidencia no título da obra, embora seja necessário ler o texto para comprovar essa evidência.

O exemplar ao qual tivemos acesso foi impresso em Juazeiro do Norte pela tipografia São Francisco, de propriedade de José Bernardo da Silva, com o folheto trazendo a data de 20 de agosto de 1952. A gravura da capa retrata o ambiente de uma cantoria de viola, com um único poeta e o público. Não consta o nome do autor; somente a indicação de ser José Martins de Athayde o “editor proprietário”. Na primeira página do folheto, porém, é o nome de José Bernardo da Silva que se registra como sendo o editor proprietário.



**Fig. 15.** Capa e primeira página do cordel *O valor da mulher* editado por José Bernardo em 1952

**Fonte:** Fundação Casa de Rui Barbosa  
(Cf. <http://docvirt.com/docreader.net/CordelFCRB/54189>)

Já na parte inicial da narrativa, composta por uma sequência de seis estrofes de seis versos, o poeta expressa sua intenção de cantar em louvor à proprietária da residência em que ocorre uma cantoria. Ele expressa que louvará a mulher, o que é apoiado pelo “doutor”, assim denominado o proprietário da casa. A seguir, já com a cantoria em andamento, o poeta canta em heptassílabos de dez pés<sup>36</sup>. Essa parte, um conjunto de trinta e seis estrofes, totalizando 360 versos, constitui a espinha dorsal do poema. Nessas estrofes, o poeta canta em louvor à mulher, elogiando sua beleza, sua simplicidade e as qualidades a que caracterizam como mulher ideal de acordo, claro, com o pensamento de época. Nesse processo, afirma que

Sem mulher, todo homem nesta terra  
Detestava os prazeres desse mundo  
(...)  
Sem mulher não havia riso e festa,  
Se a mulher é a prenda mais bonita. (REZENDE, 1952, p. 2).

Segundo sua lógica, portanto, a mulher seria a fonte dos prazeres masculinos. Com essa assertiva, o poeta reafirma a compreensão das sociedades patriarcais, que vê a mulher apenas como um ser criado para a satisfação do homem. Tanto é que esta

<sup>36</sup> Modalidade de estrofe feita de improviso muito usual em cantorias. É uma modalidade de estrofe de extrema dificuldade de construção poética. Nela, os cantadores cantam estrofes de dez versos, cada verso contendo dez sílabas poéticas. As rimas seguem o seguinte esquema: ABBAACCDDC.



é descrita como prenda, ou seja, como um presente, um mimo (destinado ao homem). É a partir dessa compreensão, aliás, que ganha justificção a percepção de mulher como “dona” de casa, como o bardo afirma nestes versos:

Bastará para haver grande harmonia  
Cada casa ter dentro uma mulher  
Pois não casa nenhuma com mister  
Se faltar-lhe a mulher para a alegria. (REZENDE, 1952, p. 2).

De fato, nas sociedades agrárias, em que predominaram as relações patriarcais, a mulher cumpria unicamente a função procriadora e criadora de crianças, sendo seu papel, portanto, restrito aos limites da casa e da família. Como afirma Bourdieu (2019, p. 24), na divisão social do trabalho em sociedades de tipo agrárias, há uma oposição cognitiva entre as posições ocupadas por homens e as funções desenvolvidas pelas mulheres: aos homens, os espaços públicos, sejam na administração dos negócios, na política e mesmo no exercício das profissões; já para as mulheres, restava, quando muito, o restrito espaço da administração doméstica.

Na região Nordeste, como ocorre em todas as sociedades divididas em classes, há disparidades materiais entre as pessoas. Nessa perspectiva, a mulher trabalhadora, seja nas áreas rurais, seja nas zonas urbanas, tem níveis de vida diferenciados dos homens, como se observa no poema aqui analisado.

O poeta José Camelo cantava em casa de um doutor, logo, uma pessoa ligada às elites econômicas, ou, no mínimo, um elemento de classe média alta. Dessa forma, a esposa do proprietário, mulher a quem se dirige, é uma mulher ligada às esferas sociais de poder. Mesmo assim, essa mulher é socialmente inferior ao homem, desempenhando a função de mãe e esposa. O poeta chama a atenção para a violência doméstica contra mulheres, àquela época bem mais latente de que hoje:

É de acordo que o homem trate bem  
Da mulher que viver-lhe em companhia  
Para dar a beleza e a primazia  
Que a mulher bem decente sempre tem

(...)

Deverá ser tratada com cautela  
Para assim não perder sua beleza. (REZENDE, 1952, p. 3).

Até 1988, quando houve a aprovação em nosso país da Constituição em vigor e, conseqüentemente, foi aprimorado o Código Civil Brasileiro, nossa legislação considerava a relação da mulher fora do casamento como sendo um crime. Enquanto isso, em períodos anteriores, os crimes de homens contra mulheres, incluindo os feminicídios, invariavelmente eram “perdoados” pela justiça ou eram punidos de forma branda, haja vista serem considerados “crimes de honra”. Portanto, em última instância, a legislação reflete o que de concreto acontece na sociedade. Nesse sentido, o pensamento social de períodos pretéritos em relação ao sexo feminino idealizava como mulheres perfeitas aquelas que eram recatadas e do lar.

O poema aqui comentado é reflexo desse pensamento social. Assim, em diversos trechos do poema, a mulher é comparada a uma divindade, a uma santa, a anjos e até mesmo à Virgem Maria. É nesse sentido que o poeta, ao cantar em elogio à mulher do doutor, imagina e canta a mulher idealizada em seu contexto histórico, comparando-a com a mãe de Jesus, o modelo de pureza mais perfeito na concepção popular, como se vê no seguinte trecho: “desde pois que Jesus Cristo se fez, filho duma mulher sagrada e pura.” (REZENDE, 1952, p. 4)

Confirmando essa concepção de pureza em relação à mulher, e ainda trazendo o tema de combate à violência contra as mulheres, o poeta a vincula mais uma vez à imagem sagrada e bíblica da pureza incutida no imaginário popular. Essa ideia pode ser conferida no seguinte trecho:

Honra o homem, a mulher estando ao lado,  
 Já, portanto, a mulher é um tesouro  
 Pois quem mata o valor de todo o ouro,  
 A mulher, com seu riso apaixonado,  
 Se a mulher é um ente delicado  
 Ninguém deve causa-lhe um só desgosto  
 Pois o homem só viverá composto  
 Se tiver a mulher em companhia  
 Já que Deus, para Adão com alegria  
 Criou Eva e deu-lhe com muito gosto (REZENDE, 1952, p. 4)

Nessas estrofes, José Camelo de Melo Rezende, pela voz do poeta de uma cantoria fictícia, vincula a mulher à imagem de pureza das divindades do catolicismo. Nessa perspectiva, a mulher é retratada como bela, pura, paciente e dócil, atributos que atendiam ao compromisso de servir e alegrar marido. É nesse sentido da

idealização de uma mulher perfeita, na concepção de mulher de uma sociedade agrária patriarcal, que a mulher é vinculada ao sagrado.

Inda mesmo uma esposa estando irada  
 Contra os atos perjuros do esposo  
 Mas possui sempre um coração bondoso  
 Que chorando se torna comportada  
 Já porque a mulher é ponderada  
 É dotada de grande paciência  
 Já por isso tem toda competência,  
 Para ser estimada e bem querida  
 Já porque a mulher se fez na vida  
 Obra prima das mãos da providência. (REZENDE, 1952, p. 4).

Nesse mesmo ritmo decassilábico, o bardo paraibano descreve uma mulher ideal em evolução etária:

Se a mulher é divina em toda idade  
 Em criança a mulher é quase santa  
 Quando moça possui beleza tanta  
 Que se crer ser irmã da divindade. (REZENDE, 1952, p. 7)

Dessa forma, entre elogios e comparações divinais, o poeta José Camelo de Melo Rezende, em uma cantoria fictícia, ou não, louva a mulher concreta de seu tempo. Essa mulher a quem o poeta trata como “obra prima das mãos da providência” (REZENDE, 1952, p. 4), era uma mulher que, de fato, existia na sociedade rural nordestina. Era, portanto, a mulher concreta do entorno do poeta. Era ainda produto da forma de pensar e agir de um período, de uma sociedade agrária marcada e dominada pelo patriarcado, mesmo que já em transformação.

Outro folheto importante do autor para refletirmos sobre como ele deu representação às figuras femininas é *A peleja de Chica Pacalu com o cego Victorino*, o qual é, possivelmente, umas das primeiras publicações do poeta.

Trata-se de um folheto com dezesseis páginas, trazendo um poema adicional: *A sujeição dos brejos da Parahyba do Norte*. A capa é ainda cega, isto é, sem gravura, trazendo unicamente o nome do autor, os títulos dos poemas, o preço de venda, o nome da editora (Livraria e Tipografia Lima) e o local de impressão (Guarabira). Esse

fato, somado à presença de termos arcaicos (“sciente”, “commigo”, “ella”, etc.), deixa claro que se trata de um folheto do início da década de 1910.



**Fig. 16.** Capa cega do cordel *A peleja de Chica Pacalu com o cego Victorino*.

**Fonte:** Fundação Casa de Rui Barbosa

(Cf. <http://docvirt.com/docreader.net/CordelFCRB/54026>)

Como indica o título, trata-se de uma cantoria de viola em que um deficiente visual<sup>37</sup> e uma mulher duelam com as rimas populares. É uma cantoria que não segue o esquema tradicional, com saudações em sextilhas e o cantar em diversas modalidades. O cego e Chica Pacalu já começam dialogando e testando-se através de versos rimados. Cantam em setilhas, inicialmente em redondilha maior e, depois, em decassílabos.

A cantoria começa fria, com a cantadora provocando seu oponente, e o cego se defendendo, como se vê nas estrofes a seguir:

Tenho feito outros cantores  
Que se dão a outra estima  
Pegarem suas violas,

<sup>37</sup> Os cegos, cabe informar, foram personagens reais do mundo da poesia improvisada. A exclusão social e o preconceito a estas pessoas os faziam desenvolver a habilidade e a sensibilidade do tato, tornando-os célebres cantadores, a exemplo de Cego Aderaldo, Cego Oliveira e outros bardos sem visão ocular. No tocante ao cordel, convém lembrar que em Portugal, no século XVIII, esse tipo de literatura era chamada de “literatura de cegos”, tendo em vista que, por decreto do rei João V (1689-1750), somente os cegos podiam comerciar o gênero. A Ilha da Madeira, em Portugal, foi o berço do cego Balthazar Dias, tido como uma das maiores expressões da poesia popular no século XVI.

Pô-las de costas para cima,  
 Eu tenho gosto e não nego  
 Se fizer hoje este cego  
 Perder também sua rima. (REZENDE, s.d.-1, p. 3).

O cego Victorino, ao contrário do que é comum nos desafios, não responde ao ataque com outro: simplesmente se defende, utilizando, para tanto, argumentos que o qualificam como repentista, como percebe-se na estrofe posterior:

Eu acho muito custoso  
 A maré se incendiar  
 Gato se atolar em pedra  
 Peixe na água se afogar  
 Gago falar em tribuna  
 E eu deixar de rimar (REZENDE, s.d.-1, p. 3).

Até a página cinco, Chica Pacalu ataca, e o cego, respeitosamente, a responde. Nesse ritmo, antes de mudarem de modalidade poética, o cego a adverte:

Dona Chica Pacalu  
 Pode vir quando quiser,  
 Venha lá com seu trabalho  
 Como bem lhe convier;  
 Porém me trate com jeitos  
 Senão também não respeito  
 Seus direitos de mulher (REZENDE, s.d.-1, 4-5).

É interessante a resposta do cego, nos dois últimos versos: o cantador a adverte que, caso esta não o respeite, ele não mais respeitará “seus direitos de mulher”. Percebe-se, com isso, que o poeta mostra indícios que, de alguma forma, havia uma espécie de código de ética no tocante ao relacionamento com as mulheres, um tipo de consenso social no tocante às formas de tratar o sexo feminino.

O desafio, cabe lembrar, é a modalidade que o público mais aprecia em uma cantoria. É um duelo em que os cantadores se desafiam na dificuldade das rimas, na rapidez de construção poética, atacando-se com vistas a alcançarem a vitória na peleja. Os ataques, muitas vezes com teor humilhante, obriga o oponente a responder à altura. No entanto, no desafio aqui apresentado, não ocorreu esse tipo de embate, tendo em vista que a rara resposta áspera do Cego Victorino se dá quando cantam setilhas em decassílabos. Em uma oportunidade, o cego bate nas cordas da viola e canta:

Quando eu travo uma luta com mulher  
 Quem quiser venha ver ela apanhar  
 Pois jurei que a mulher eu não merendo  
 E pretendo fazer esta chorar;  
 Porque eu, só sacio o meu desejo  
 Quando vejo uma velha estrebuchar (REZENDE, s.d.-1, p. 7).

A cantadora, ao invés de uma resposta de combate a esse ataque, simplesmente responde, elogiando o cego e encerrando a peleja, como pode ser comprovado na estrofe a seguir:

Senhor Cego Victorino  
 Agora fiquei ciente  
 Que já não posso vencê-lo  
 Pois é forte no repente.  
 Portanto o senhor descanse  
 Enquanto eu canto um romance  
 A pedido dessa gente (REZENDE, s.d.-1, p. 8).

O presente folheto, portanto, não configura um desafio que segue a tradição das cantorias de violas. Claro que o poeta poderia ter optado em não criar um embate que desqualificasse a mulher. No entanto, pelo contexto de época, essa opção nos parece pouco provável.

A despeito das reflexões que esses dois cordéis nos franqueiam a respeito da representação da mulher nos cordéis do autor, importa ressaltar que o cordel de Camelo Rezende que melhor nos permite analisar essa questão é *O romance do pavão misterioso*, obra escrita ente 1927 e 1930, período em que, por questões judiciais, o autor se achava ausente da região da Zona da Mata, do brejo paraibano e de regiões adjacentes, por onde vendia folhetos e cantava seus versos. Enquanto produção oral, o referido poema se propagou pelos mais distantes rincões do Nordeste, chegando até mesmo à região Norte

Da mesma forma que se estabeleceu uma polêmica em torno da sua autoria, tendo alguns editores publicado a obra como tendo sido escrita por João Melchíades Ferreira, enquanto outros corretamente a atribuíram a José Camelo de Melo Rezende, seu título aparece também com grafias variadas. Em algumas edições, é suprimida a palavra “história” e acrescentada a palavra “romance”. Em outras, como na que é aqui analisada, o título é registrado tão somente como *O pavão misterioso*.

A obra original, de acordo com o que consta no recibo de compra e venda passado por Rezende ao poeta Joaquim Batista de Sena e registrado em cartório de Guarabira, traz como título *História de Evangelista e Creusa ou o pavão misterioso*. Já em edições subsequentes, a partir da década de 1940, esse título vai sofrendo alterações, sendo a principal a supressão dos nomes dos protagonistas, ficando o foco do título na figura do pavão. É o caso da edição analisada nesta dissertação, cujo título é simplesmente *O pavão misterioso*. Já na edição pertencente ao arquivo Raymond Cantel, da França, sem data de publicação, consta como título *Romance do pavão misterioso*. A referida edição traz na capa uma xilogravura assinada por Stenio Diniz, o que dá o indício de que se trata de uma edição da tipografia São Francisco, de José Bernardo da Silva, avô do xilógrafo.

A edição aqui analisada, como informei no tópico anterior, é uma edição da Casa Publicadora de João Martins de Athayde, em Recife, com impressão, possivelmente feita entre os anos de 1943 e 1949. Têm trinta e duas páginas, contando com cento e quarenta e uma estrofes de seis versos.

A sextilha é um tipo de estrofe composto de seis versos, também chamados de pés ou linhas. Por sua simplicidade, já que exige o uso de rima somente em três dos seis versos, é a modalidade de estrofe mais usual pelos poetas populares, ao escreverem histórias longas, como romances ou épicos. Joseph Luyten (2007, p. 55) informa que 80% dos cordéis brasileiros são produzidos com esse tipo de estrofe.

Essa modalidade de estrofe é composta de versos livres ou brancos e também de versos que rimam, ou seja, com similaridade sonora em suas sílabas finais. Os versos livres são os ímpares, ou seja, a rima só está presente nos versos pares. Dessa forma, a sextilha apresenta o esquema rimático ABCBDB, em que as letras A, C e D representam os versos que não rimam, ou seja, os ímpares. Já a letra B representa os versos que rimam, ou seja, os pares: segundo, quarto e sexto versos. O esquema de rima da estrofe de seis linhas pode também ser representado por XAXAXA, em que a letra X representa os versos que não rimam, e a letra A representa os versos que têm sonoridade idêntica na sua última sílaba tônica, como se vê a seguir:

Logo no segundo dia  
 Creuza saiu à janela,  
 Os fotógrafos se vexaram

Tirando o retrato dela,  
Quando completou a hora  
Desapareceu a donzela (REZENDE, s.d.-3, p. 5).

A estrofe acima descreve a primeira aparição pública da condessa Creuza, presenciada por João Batista, irmão de Evangelista. Os versos ímpares concluem-se com palavras terminadas em *ia*, *aram* e *ora*, que têm sonoridades diferenciadas. Já os versos pares têm suas terminações em *ela*: *janela*, *dela* e *donzela*, rimando entre si, conferindo, assim, uma maior musicalidade ao poema.

Quanto à medida do verso, ou métrica, *O pavão misterioso*, como a grande maioria das narrativas em cordel, trata-se de um poema construído com a redondilha maior, assim chamado o metro formado por sete sílabas poéticas, sempre lembrando que, ao se escandir um verso, conclui-se a contagem das sílabas poéticas na última sílaba tônica.

Analisando a estética da capa, percebe-se que, nessa edição, não consta o nome do autor, tampouco data de publicação. A gravura é um desenho de um pavão com a cauda fechada, em posição própria para que a ave possa andar. O desenho é assemelhado a bico de pena, não tendo gravura ao fundo que represente o ambiente em que a ave se encontra, tendo somente uns traços fortes sob seus pés, simbolizando o chão. A gravura está desenhada na horizontal, ficando na parte de baixo a grafia das palavras Recife e Pernambuco e do valor do folheto (C\$ 3.00), informações que nos permitem identificar o editor, a época e o local da edição: João Martins de Athayde, entre os anos 1942 e 1949, em Recife, capital de Pernambuco.

Não há uma data específica para situar a escrita do enredo de *O romance do pavão misterioso*. No entanto, Arievaldo Viana, em *A maior polêmica do cordel*, texto publicado em 22 de fevereiro de 2012 em seu *blog Acorda Cordel* (Cf. VIANA, *on-line*, 2012), afirma que, em conversa que manteve com o folclorista Ribamar Lopes, soube que o texto seria de 1923. Outros pesquisadores, porém, indicam outras datas, fazendo com que não haja consenso acerca da questão. O que sabemos é que, pela primeira vez, uma edição veio a ser publicada “em 32 páginas em algum momento da década de 1920” (BRANDÃO, 2021, p. 77), mais especificamente entre 1927 ou 1928, por João Melchíades Ferreira da Silva. Outra polêmica diz respeito à informação de que o poeta José Camelo de Melo Rezende teria escrito a história em um caderno, como era sua



prática, e decorado para cantar em cantorias na primeira metade da década de 1920.

O romance *do pavão misterioso* é a história de amor e conquista de Evangelista. Creusa, a protagonista que figura no título nomeado por José Camelo, não aparece como personagem central dessa trama amorosa, sendo somente o objeto que motiva a cobiça do protagonista masculino em sua aventura na Grécia. Na Turquia, narra o poeta, existia um rico capitalista, proprietário de uma fábrica de tecidos e outros negócios. Ele tinha dois filhos, João Batista e Evangelista. Com a morte do pai, os dois irmãos tomam o controle das empresas. Os negócios iam bem até que um dos irmãos, João Batista, em seu desejo de conhecer o mundo, deixa o irmão na administração dos negócios e embarca em um paquete<sup>38</sup> para o Japão. Na despedida, Evangelista pede a João Batista que lhe traga um presente, algo inusitado e valioso e que seja de utilidade a um rapaz solteiro. O autor informa que após seis meses de estada no Japão, João Batista embarca em um navio que vai para a Grécia. No país helênico, onde passou alguns meses sem que nada de significativo viesse a acontecer, viu, nas vésperas da partida, algo que lhe impactou por demais: ali, como afirma o texto poético, habitava um potentado. Esse soberano, que em suas mãos concentrava o poder local, tinha uma filha única, de beleza imensurável. A moça recebia educação diretamente do pai, não tendo nenhuma interação social com outras pessoas, vivendo reclusa em um quarto do palacete que habitava. O pai, descrito como um mandatário autoritário, não permitia que sua “condessinha” tivesse com outra pessoa além dele e da ama. O autor cita que qualquer serviçal masculino do palácio que visse a donzela seria sumariamente decapitado. No entanto, uma vez por ano, no espaço de uma hora, a jovem condessa se exibia à janela para os súditos, sendo este um grande acontecimento.

João Batista, advertido por um grego que deveria adiar a partida com o fim de ver a suprema beleza da filha do conde, resolve permanecer no país estrangeiro. Então, no dia aprazado, foi à praça, aguardar o momento da aparição pública da jovem donzela. Ao chegar defronte ao sobrado do conde, encontrou uma multidão.

Às dez horas, quando a condessa apareceu à janela, houve uma grande comoção por parte dos súditos, com pessoas querendo se aproximar e fotógrafos

---

<sup>38</sup> Assim era denominado o navio que transportava correspondências, passageiros e mercadorias, percorrendo longos percursos através do oceano.

procurando um melhor ângulo para fotografá-la. Concluído o espaço de uma hora, como já pontuado, ela desapareceu novamente no interior da casa. Nesse interim, João Batista, encantado com a beleza da moça, lembrou-se do presente que prometera ao irmão. Então, comprou de um retratista, por um preço avultado, uma fotografia da moça.

Ao retornar à Turquia, entregou ao irmão o retrato, fazendo com que Evangelista ficasse de imediato apaixonado pela jovem. Por essa razão, propôs ao irmão que fosse feita prontamente a partilha da riqueza que herdaram para que ele pudesse viajar o mais brevemente possível para a Grécia, onde pretendia pedir a condessa em casamento. A moça do retrato, dessa forma, tem um papel fundamental para o desenvolvimento do enredo, servindo de suporte para a descrição literária de o retrato de mulher à época da escrita da história.

A narrativa é essencialmente urbana e moderna. A fotografia, como suporte de uma mensagem, carrega imagens e permite que se retrate fatos e fenômenos sociais. Por outro lado, a moça retratada, que mobiliza afetividade, representa também uma condição semelhante à das mulheres nordestinas, as quais, já nas primeiras décadas, permaneciam ainda sob a vigilância social, tendo como cárcere a casa, e como carcereiros os costumes e a família.

O irmão João Batista, ao ver a reação do irmão Evangelista, arrepende-se de ter trazido um retrato de mulher como presente e lembrança de viagem. Tenta, então, convencer o irmão a não partir, no que não é ouvido, pois Evangelista logo parte. Ao chegar à Grécia, hospeda-se em um hotel barato para camuflar sua posição de capitalista. Espera por oito meses o dia em que se exibiria à janela a condessinha Creuza. Ao ver a moça, fica deprimido por não poder tocá-la. Vai então para o hotel, imaginando uma forma de chegar até o quarto da moça. No outro dia, andando pela rua, encontra um jornalista, e este o informa haver na rua dos operários um engenheiro fecundo, o Doutor Edmundo. Evangelista foi até a Vila dos operários, local onde morava e trabalhava o tal cientista, com quem negocia a construção de um artefato que pudesse lhe transportar até o telhado do palacete da reclusa donzela. Algum tempo depois, o invento foi lhe apresentado: um aeroplano desmontável em formato de pavão. Foi com ele que o protagonista do cordel visitou a condessa em períodos noturnos, terminando por raptá-la, levando-a para a Turquia, onde terminam por se casar.

Importa destacar, brevemente, o contexto social e as transformações econômicas que estavam ocorrendo em meados da segunda para a terceira década do século XX, particularmente após 1917, nas proximidades da região em que o poeta nasceu e vivia.

José Camelo, conforme já esclarecido, nasceu no ano de 1885. Em 1917, quando o poeta contava com trinta e dois anos de idade, período em que já percorria vilas e cidades cantando e vendendo folhetos, viu chegar um grande empreendimento empresarial à região vizinha à sua.

O citado projeto de industrialização veio a transformar o bioma, a economia e, conseqüentemente, a vida das pessoas de toda a região da zona da mata e do Brejo paraibano. A ação industrializante, que veio a ser uma fábrica de tecidos, instalou-se próximo a um rio de águas avermelhadas, onde havia um velho engenho de fogo morto, denominado de Engenho da Preguiça. Exatamente onde ele estava, foi erigido o palacete dos Lundgren <sup>39</sup>.

Nessas terras, compradas pelos irmãos Arthur e Frederico João Lundgren, foi construída a fábrica chamada Tecidos Rio Tinto, distante cinquenta e dois quilômetros de Guarabira, cidade a qual pertencia Pilõezinhos, cidade em que o poeta nasceu e morou por quase toda a vida.

Importa aqui expor, de forma breve, o cenário do período, os fatos e pessoas envolvidas nesse processo de transformação da Região da Mata, onde se localizava o antigo Engenho da Preguiça, local onde foi implantado a fábrica de tecidos.

---

<sup>39</sup> O sobrado localiza-se hoje em uma reserva indígena. Consta que essa edificação foi construída ainda nos anos 1920, a partir do prédio do antigo engenho. Houve uma reforma em 1935, que o deixou como é hoje.



**Fig. 17.** Palacete dos Lundgren

**Fonte:** Site Trilha dos Potiguaras

(Cf. <http://trilhasdospotiguaras.pb.gov.br/pt-br/destinos-e-trilhas/rio-tinto/casarao-dos-lundgren/>)

O empreendimento começou a ser construído em 1917 pelos irmãos Lundgren, empresários pernambucanos, filhos do sueco Herman Theodor Lundgren e da dinamarquesa Elizabeth Stolzemwald. Frederico João Lundgren, um dos dois irmãos, foi quem denominou de Rio Tinto o rio de águas vermelhas que cortava a propriedade.

À medida que iam sendo erguidas as edificações, incluindo galpões, refeitórios e duas mil e quinhentas casas para moradia dos operários, os Lundgren adquiriram novas terras. Compravam outras fazendas e pequenas propriedades. Todavia, também se apossaram de terras indígenas, expulsando das terras ancestrais os nativos potiguaras mediante a ação violenta dos jagunços que serviam aos irmãos. Passaram então a levantar edificações e a construir estradas, barragens, ferrovias. Também foram preparando as terras para plantios que servissem para a alimentação dos operários. Ademais, exportavam da Europa modernas máquinas de tecelagem e traziam trabalhadores especializados, com destaque para a grande quantidade de técnicos alemães para a fabricação de peças e manutenção do maquinários.

Do Japão, vieram famílias inteiras para trabalhar no cultivo da terra, com o objetivo de produção de legumes, frutas e verduras para suprir a alimentação do operariado. Os Lundgren tinham agenciadores que se espalharam pelos sertões de Alagoas, Sergipe, Paraíba e Rio Grande do Norte, tendo como objetivo o recrutamento de famílias de camponeses para transformar em mão de obra operária para a fábrica de tecidos.

As ações empreendedoras dos Lundgren em nosso país teve início em 1855, quando Hermam Theodor Lundgren imigrou para o Brasil. Inicialmente, desembarcou no Rio de Janeiro. Depois, passou por Salvador, até finalmente se fixar em Recife. No porto da capital pernambucana, trabalhou como intérprete, uma vez que falava várias línguas, entre elas, o alemão e o inglês. No período da guerra do Paraguai, percebeu que o Brasil tinha deficiência na fabricação de armas e munições; construiu, então, uma fábrica de pólvora, a Pernambuco Powder Factory, que veio a ser a primeira do gênero no Brasil. Por esse tempo, começou a negociar com a exportação de cera de carnaúba, peles e sal, além de estabelecer negócios na Inglaterra, em cuja capital manteve um escritório.

Quinze anos após seu desembarque, em 1870, naturalizou-se brasileiro. Seis anos depois, casou-se com Ana Elizabeth Stolzenwald, imigrante como ele, com quem viveu até morrer, aos 72 anos. Sobre sua morte, Eltern Campina Vale informa que Herman Theodor Lundgren

Veio a falecer em 1907 e seus negócios foram distribuídos entre seus filhos, especificamente, Arthur e Frederico João Lundgren. Em 1908, foi fundada a Casas Pernambucanas, onde seria vendida a produção, inicialmente, da tecelagem Paulista e, depois de 1924, de Rio Tinto. Em 1910, já contava com filiais em todo o Brasil (VALE, 2018, p. 48).

Com a morte do patriarca, em 1907, em Recife, dois de seus filhos, João Frederico Lundgren e Arthur Lundgren assumiram o controle das empresas, especialmente a fábrica de tecidos já existente em Paulista, à época, distrito de Olinda. Dez anos depois, começaram a construção daquela que seria o maior projeto fabril do grupo, a Tecidos Rio Tinto, no estado da Paraíba.

O contexto socioeconômico nessa região paraibana a partir de 1917 guarda certa similaridade com o que se observa na narrativa do *Romance do Pavão Misterioso*. Uma dessas coincidências é a cena em que o poeta descreve a abordagem de Evangelista, feita pelos soldados do Conde. A guarda que o detém não obedece a ordens de uma autoridade estatal, representada por um delegado, mas sim a de um conde tirano, um poderoso potentado. Da mesma forma, na região em que funcionava a fábrica Rio Tinto Tecidos havia uma milícia privada, sob as ordens de João Lundgren. Essa milícia, entre outras funções, vigiava o comportamento dos habitantes e prendiam

peças a que julgavam está indo contra a ordem estabelecida pela vontade soberana do capital. Era o poder privado ocupando o lugar do Estado. Confirma esse fato a atitude do governo de João Pessoa, que eliminou a isenção de impostos e desarmou a milícia particular do potentado de Rio Tinto, como confirma a citação a seguir:

João Pessoa achava-se de há muito insistindo junto a presidência do Estado pela revogação de isenções fiscais concedidas a esse grupo agroindustrial. Ao assumir o Governo, Pessoa não só restabeleceu a cobrança de impostos da companhia de tecidos como desarmou os vigias de sua milícia particular e, além de demitir o Juiz da Comarca, removeu de Mamanguape o Promotor Rui Alverga, aparcerado com os Lundgren (MELLO, *apud*. VALE, 2018, p. 49).

Em 1924, toda a infraestrutura da Fábrica Tecidos Rio Tinto, como também a própria cidade, com sua Vila Operária, estava totalmente construída, como explica Vale:

Fez-se um porto para o movimento dos barcos que saíam de Pernambuco com materiais e produtos, a estrada que ligava à vizinha Mamanguape, oficina de fundição, serraria, usina elétrica, almoxarifado, farmácia e médico. As casas da vila operária são estruturadas em sala de visita, um quarto, sala de jantar e cozinha e há também as maiores casas, que são moradias de técnicos e chefes de seções. Todos estes prédios, estavam em setembro de 1924 em avançado estado de conclusão. (VALE, 2018, p. 62).

Uma dessas casas maiores, na qual moravam os técnicos, também guarda uma similaridade com o que se observa na narrativa do poema, pois se assemelha bastante àquela em que morava o Dr. Edmundo, o inventor de *O romance do pavão misterioso*. Importa destacar, de passagem, que a vila operária em que se encontravam os trabalhadores do Lundgren não veio a ser a primeira desse tipo a ser construída em projetos fabris no Nordeste Brasileiro: no final do século XIX, o cearense Delmiro Gouveia já havia construído uma dessas vilas no sertão alagoano para a moradia das famílias operárias de sua fábrica de linhas.

A construção desse empreendimento fabril em terras paraibanas a partir de 1917 foi de extrema complexidade para a época. Confirma isso o seguinte comentário de Eltern Campina Vale, apoiado em informações obtidas no jornal *Diário de Pernambuco*, edição do dia 30 dez. 1924:

A estrutura da cidade-fábrica, na inauguração, a partir das notícias dos jornais: seção de fiação com 20 mil fusos; a seção de tecelagem possui 1.200 teares com 20 dínamos elétricos; oficina de fundição, onde se fabrica peças de bronze, ferro e cobre; usina elétrica; olaria; produção diária de 10 a 20 mil metros de tecidos; há produção na agricultura para consumo interno nas feiras; a vila operária contará com mais de 2 mil casas e uma população total de 6 mil pessoas; Farmácia; 3 escolas para homens e 6 para o feminino, instalados em duas escolas. (VALE, 2018, p. 62)

Como se pode perceber, o ambiente industrial, a partir de 1917, nessa região paraibana termina por influenciar costumes e mudanças de hábitos na população local. A engenharia, o maquinário, o uso de energia elétrica, a presença de técnicos alemães e suas oficinas de fabricação de peças de metal e todo o aparato para a fabricação de tecidos vem a fortalecer a hipótese desse contexto ter influenciado o enredo poético de *O pavão misterioso*.

Destacamos, assim, aqui mais uma coincidência da ficção com a realidade do contexto de época: o conde da Grécia, pai da condessa Creuza, é um potentado, um temido mandatário não público com guarda pessoal e poder de polícia. Da mesma forma, o Coronel Frederico João Lundgren, como era chamado, mantinha uma milícia, denominada de vigias, e controlava a vida civil da cidade-fábrica, com poderes de polícia. Exerciam o controle pela força, sendo detentores de poder dentro e fora da produção. O pesquisador Eltern Campina Vale (2018, p. 68), em seu estudo, esclarece que a violência praticada por vigias de policiamento foi parte integrante do cotidiano da vila operária ao longo dos anos. A disciplina imposta pela fábrica era executada pelos vigias. Nesse sentido, para uma análise mais acurada de *O pavão misterioso*, é necessário compreender e refletir sobre o contexto do entorno dessa região paraibana e averiguar se essas transformações vieram a influenciar a narrativa poética, inserindo como a mulher era retratada na região naquele período.

Como já elencado neste trabalho, os autores de textos ficcionais absorvem, mesmo que não tenham consciência disso, elementos da realidade concreta de seu contexto e estas realidades acabam por interferir em suas narrativas. Um dos autores que fundamentam e alicerçam a presente análise é o filósofo húngaro George Lukács que, em seus estudos sobre a estética da obra artística, chega a concluir que toda obra de arte reflete o contexto e representa um drama humano. Outra autora que também

comunga com essa ideia é Francinete Fernandes de Sousa: em sua tese de doutoramento *A mulher negra mapeada: trajeto do imaginário popular no folheto de cordel*, ela acentua que o cordel “pode ser (...) ‘moldado’ em determinadas condições históricas e sociais – no nosso caso, as condições do Nordeste brasileiro na virada entre os Séculos XIX e XX.” (SOUSA, 2009, p. 22)

José Camelo de Melo Rezende escreveu uma obra futurista, descrevendo em seus enredos avanços técnicos inovadores para a época. No entanto, a pesquisa fornece os indícios necessários que nos levam a supor que a realidade objetiva o fez retratar em sua obra as mudanças que a economia operava na região. O poeta tinha uma mente imaginativa, e “os avanços técnicos, para um cérebro ativo (...), são simples instrumentos de uma ação futura; e o verdadeiro sábio, o verdadeiro artista tem o conceito qualitativo da cultura humana.” (SIMÕES, 1970, p. 54-55). Dessa forma, o escritor, ao produzir uma obra de ficção, consciente ou mesmo inconsciente, é impactado pelos dramas humanos reais, vindo assim a retratar em sua obra os aspectos históricos sociais de seu entorno. Nesse processo, a narrativa literária é sempre a narrativa dos dramas humanos concretos, como se pode ver na seguinte passagem do cordel em análise, que diz respeito a uma das vezes que o rapaz consegue chegar ao quarto da donzela:

Evangelista chegou  
 Às duas da madrugada  
 Assentou o seu pavão  
 Sem que fizesse zoadá  
 Desceu pela mesma trilha  
 Da corda dependurada.

Creuza estava deitada  
 Dormindo o sono inocente,  
 Seus cabelos como um véu  
 Que enfeitavam puramente  
 Como um anjo terreal  
 Que tem lábios sorridente (REZENDE, s.d.-3, p. 18).

Como se observa no trecho citado, o poeta, ao fazer a descrição da cena em que o rapaz chega ao quarto da donzela, descreve o ambiente como um espaço inviolável, puro, angelical e delicado. Da mesma forma, o sono da moça é descrito como sendo “inocente”, pois a concepção da época sobre a mulher é que essa, para



ser digna de se casar, precisaria ter determinadas qualidades de pureza. Confirma isso a afirmação de que seus cabelos eram como um véu, vindo a ser comparada, assim, a Maria, a mãe de Cristo, que a tradição católica define como uma mulher pura e sem pecado. Assim, em nosso julgamento, Rezende, ao sugerir essa associação, não estava descrevendo um tipo de mulher que idealizava, mas reproduzindo o pensamento social do período e a mulher concreta da sociedade de seu entorno.

O escritor, seja ele erudito ou popular, narra as relações sociais de seu tempo. O texto vem a se tornar atrativo à medida que o leitor sente os dramas das relações humanas representadas nas personagens. Ou seja, os ficcionistas “se esforçam por descrever de modo mais completo, mais plástico e mais pitoresco possível, as particularidades da vida, logrando excepcional perfeição artística no seu trabalho.” (LUKÁCS, 1965, p. 68). Parece-nos ter sido essa vinculação com a realidade objetiva que fez com que *O pavão misterioso* viesse e se tornar uma obra com milhões de cópias vendidas, impressa por diversos editores e adaptada para as mais diversas linguagens, como cinema, teatro, HQ e telenovela. A esse propósito, convém lembrar que o autor inicia sua narrativa informando que

Residia na Turquia  
Um viúvo capitalista  
Pai de dois filhos solteiros  
O mais velho João Batista  
Então o filho mais novo  
Se chamava Evangelista.

O velho turco era dono  
Duma fábrica de tecidos  
Com largas propriedades  
Dinheiro e bens possuídos  
Deu de herança a seus filhos  
Por que eram bem unidos (REZENDE, s.d.-3, p.1).

Por analogia com a objetividade concreta, a ficção abstrai nas personagens narradas vínculos com pessoas reais do entorno da vida do poeta. É o caso do viúvo capitalista turco, pai de dois filhos solteiros que vivenciam a aventura imaginada por José Camelo. Nesse período, entre Pernambuco e Paraíba, os populares conheciam a pessoa real de Herman Theodor Lundgren, sueco de nascimento, radicado brasileiro e que morreu em 1907. O grande capitalista, com vastos negócios em Pernambuco e

também na Inglaterra, deixou a seus filhos, entre outros bens, uma fábrica de tecidos.

O empreendedor teve vários filhos, entre os quais as duas filhas Anita Lundgren e Ana Louise Lundgren, as quais não aparecem como gestoras dos negócios da família e são pouco citadas em biografias e trabalhos de pesquisas. Há a informação, não comprovada, de que uma das filhas do velho Herman, portanto, irmã de Arthur e de Frederico João Lundgren, veio a morar até meados de 1940 no sobrado da família, construído a dois quilômetros de Rio Tinto.

Após o falecimento do patriarca, quem assumiu o controle administrativo e que vieram, em 1917, estabelecer a Fábrica Rio Tinto na Paraíba, foram os filhos Arthur Herman Lundgren e Frederico João Lundgren, que ficaram, respectivamente, conhecidos como Comendador Arthur Lundgren e Coronel João Lundgren. Outrossim, cabe salientar que o apagamento na memória coletiva das duas filhas Ana e Anita foi justificado pelo pensamento social da época, em que o serviço doméstico era destinado às mulheres, enquanto os negócios ficavam a cargo dos homens.

O Brasil, em especial o Nordeste brasileiro, teve um processo de desenvolvimento retardatário, perdurando por longo tempo as arcaicas relações sociais e as estruturas culturais da sociedade agrária patriarcal. Nesse sentido, nem mesmo o desenvolvimento econômico resultante da industrialização veio a mudar o padrão de vida das mulheres. Nem mesmo a mulher burguesa, que era o caso das filhas de Herman Lundgren, vieram a galgar os espaços sociais, atingindo o padrão que Hobsbawm (1988) caracterizou como sendo o da *nova mulher* na Europa pré-industrial.

Como pontuou Bourdieu, na sociedade agrária patriarcal, se opunham “o lugar de assembleia ou de mercado, reservados aos homens, e a casa, reservada às mulheres.” (BOURDIEU, 2019, p. 24). Na mesma linha de pensamento do autor, Doralice Alves de Queiroz, em sua Dissertação de Mestrado *Mulheres cordelistas: percepção do universo feminino na literatura de cordel*, acentua que, ao longo da história, “as mulheres sofreram um processo de silenciamento e de exclusão, sendo sempre o homem que veio a ocupar tanto o lugar de sujeito que fala, como o que ocupa as posições na sociedade.” (QUEIROZ, 2006, p. 106-107)

Outro aspecto importante a destacar, já no início da narrativa do romance de cordel aqui examinado, é o adjetivo pátrio “turco”, usado para designar o viúvo

capitalista, pai de João Evangelista e João Batista, os irmãos da história do pavão. Para melhor entender a importância da utilização desse vocábulo, importa esclarecer que, entre 1880 e 1920, chegaram ao Brasil, e mais notadamente ao Nordeste, cerca de 70 mil pessoas vindas de países árabes como Síria e Líbano. Essas pessoas, geralmente cristãos libaneses que fugiam das perseguições do governo turco-otomano, usavam passaportes turcos para ter a saída facilitada de seus países de origem.

Em 1992, o renomado escritor baiano Jorge Amado publicou *A descoberta do Brasil pelos turcos*, livro em que narra a chegada dos “turcos” à Bahia. Tendo como foco a saga de Jamil e Raduan, o autor conta que

O navio no qual embarcaram o moço Jamil Bichara e o douto Raduan Murad aportou na Bahia de Todos os Santos em outubro de 1903, quatrocentos e onze anos após a epopeia das caravelas de Colombo. Nem por isso o desembarque deixava de ser descoberta e conquista, pois as terras do sul do estado da Bahia, onde se estabeleceram a pelejar, eram naquele então cobertas de mata virgem, apenas se iniciava o plantio de roças, a construção de casas. Coronéis e jagunços em armas se matavam na disputa da terra, a melhor do mundo para a agricultura do cacau. Vindos de distintas plagas, sertanejos, sergipanos, judeus, turcos — dizia-se turcos, eram árabes, sírios e libaneses —, todos eles brasileiros (AMADO, 2008, p. 22).

Amado esclarece que o adjetivo pátrio “turco”, no Nordeste, é usual, servindo para indicar pessoas de origem síria, libanesa ou até mesmo turca. Esses imigrantes dedicaram-se ao comércio ambulante, no interior nordestino, transportando mercadorias em lombo de animais. Essas pessoas, seminômades, dedicadas ao comércio ambulante, com o tempo acumularam riquezas, vindo a se estabelecerem nas cidades, com armarinhos e lojas, alguns transformando-se em grandes burgueses. Por essas características comerciais do povo ao qual se referia, o termo turco foi generalizado pela população do sertão nordestino, passando a designar pessoas estrangeiras, capitalistas ou detentoras de fortunas. Dessa forma, compreende-se que José Camelo de Melo Rezende, ao idealizar uma personagem capitalista, determinando sua nacionalidade como turca, pode ter sofrido duas influências: a de utilizar a um sentido generalizado, atribuindo a designação a qualquer estrangeiro, independentemente de sua nacionalidade; ou estender a nomenclatura também a alemães, japoneses ou italianos, que passaram a se instalar na região da mata paraibana por ocasião da implantação da fábrica tecidos da família Lundgren.

Inaugurada em 1924, a fábrica Rio Tinto passou a ser operada por técnicos especializados que vieram da Suécia, da Itália e, principalmente, da Alemanha. Com essa presença maciça de estrangeiros na região, o impulso da modernidade industrial iluminista chegava tardiamente ao interior paraibano, vindo a modificar a vida da pessoas e o bioma. Camponeses brejeiros e plantadores de cana-de-açúcar, produto destinado à produção de aguardente, passaram a conviver com modernos maquinários, eletricidade e, principalmente, ideias inovadoras. Esse novo contexto veio a impactar tanto a vida como a delimitação de novos espaços, com a inserção de práticas sociais diferenciadas das antigas e comunitárias e, principalmente, do pensamento de época. É esse sentido que valida a pertinência de influências de fatores contextuais na construção fabulária dos enredos da literatura, em especial, obras populares como *O pavão misterioso*.

Ao iniciar a narrativa, o poeta estabelece a base estrutural da história, qual seja, um rico e viúvo capitalista e dois filhos solteiros. É a partir dessas três personagens que os fatos vão acontecer, sucedendo um desenrolar de fatos em que os personagens masculinos protagonizam o ápice dos acontecimentos. A única personagem mulher surge na metade da história, mesmo assim, em um papel secundário e passivo: Creuza está presa em um palacete, sob a vigilância paterna, sendo exposta publicamente uma vez por ano e aparentemente contra sua vontade. Depois, é libertada por um homem, não vindo a ocorrer nenhum protagonismo feminino nessa fuga espetacular.

Portanto, os três homens turcos são o tripé que dá sustentação à sequência de acontecimentos da história do pavão. O rico capitalista turco, com sua morte, permite aos filhos, com a posse das propriedades, se aventurarem em viagens. Um deles, com sua fortuna, vem a investir na produção de um maquinismo novo, o qual permitirá não somente o rapto da donzela enclausurada, mas também a possibilidade de novos investimentos. É nesse cenário de aventura fantástica e de amor que o poeta descreve um retrato que em tudo se assemelha ao da mulher nordestina dos anos 1920.

É evidente que o poeta, em seu romance, não retrata a mulher que idealiza, mas a mulher concreta e objetivada em seu contexto social: a mulher concreta, idealizada e construída historicamente segundo as tradições patriarcais de uma sociedade regida por uma economia agrária, a qual estava sofrendo as primeiras

rupturas de seus padrões comportamentais e morais. Essa ruptura, no entanto, não apontava para um padrão semelhante ao da mulher europeia do período da industrialização dos países centrais do Velo Mundo ao qual se referiu Hobsbawm em *A era dos impérios* (1988).

Creuza é descrita como filha de um representante da nobreza. Sua libertação ocorre por obra de um jovem capitalista. No entanto, a ruptura de dois modelos sociais aí presentes não vem a apontar para as mudanças de padrões em relação às mulheres. Assim, ao contrário de a *Nova mulher* europeia e burguesa, que surge com a revolução industrial, a mulher nordestina, em especial, a paraibana do período em que foi escrito *O pavão misterioso*, continua vivendo sob o peso do patriarcado. Ela, tal como a condessinha Creuza, que sai da tutela do pai para a tutela do esposo, deixa um padrão de vida patriarcal agrário para um padrão de vida industrial, no qual o homem detém o poder econômico, político e cultural. Esse novo padrão econômico não significa um papel diferenciado para a mulher na sociedade industrial nordestina. Portanto, Evangelista e Creuza representam, em um mesmo espaço e tempo, modelos sociais em disputa, a saber, a sociedade de economia agrária patriarcal e a moderna produção industrial. Esse conflito, ao longo do tempo, vai provocar mudanças. No entanto, somente algumas décadas à frente é que essas transformações vêm a ganhar destaque, como, por exemplo, a inserção da mulher no mercado de trabalho, a formação escolar feminina e hábitos culturais novos.

Bourdieu (2019, p. 24) considera que, na sociedade moderna, “é a divisão sexual do trabalho, distribuição bastante estrita das atividades atribuídas a cada um dos sexos, de seu local, seu momento, seus instrumentos”, que vai definir e permitir a opressão de um gênero sobre o outro. Nesse contexto, a sociedade, ao mudar a sua base econômica de economia agrária, passando de um modelo marcado por uma forte cultura patriarcal para uma moderna sociedade industrial, não perde, de imediato, sua mentalidade e seus hábitos culturais, que reservam à mulher um espaço de submissão.

A sociedade brasileira, em especial a nordestina, sofreu profundas alterações em sua base econômica, como foi o caso das alterações promovidas pela industrialização ocorrida na região de Zona da Mata paraibana, no início do século XX. Dessa forma, “é a concordância entre as estruturas objetivas e as estruturas cognitivas,

entre a conformação social do ser e as formas de conhecer” (BOURDIEU, 2019, p. 23) que ausenta a mulher de atividades fora do ambiente doméstico, restando a esta as tarefas do lar, vindo a reproduzir as velhas relações entre homem e mulher da estrutura social anterior.

É o que percebe-se ao analisar as estruturas sociais da região Nordeste até os anos 1950, as quais o poeta José Camelo reproduz ao retratar a mulher, especialmente em sua obra *História de Evangelista e Creuza ou o pavão misterioso*, cujo enredo, como sabemos, relata a existência de uma bela moça, filha da realeza, aprisionada pelo pai em um quarto do palacete em que habitam, conforme o relato de um cidadão grego a Evangelista:

Mora aqui nessa cidade  
Um conde muito valente.  
Mais soberbo de que Nero  
Pai de uma filha somente.  
É a moça mais bonita  
Que há no tempo presente.

E a moça que lhe falo  
Filha do tal potentado  
O pai tem ela escondida  
Em um quarto do sobrado  
Chama-se Creuza e criou-se  
Sem nunca ter passeado.

De ano em ano esta moça  
Bota a cabeça de fora,  
Para o povo adorá-la  
No espaço de uma hora.  
Para ser vista outra vez  
Tem um ano de demora (REZENDE, s.d.-3, p. 4).

A exemplo das considerações de Holanda (1995), quando reflete sobre a formação social do Brasil, tendo preponderância a estratificação de uma sociedade, vemos que o conde, o pai de Creuza, detém o poder econômico, político, etc. Por essa razão, é descrito no poema como sendo um potentado, ou seja, alguém que detém o poder. O referido potentado esconde a filha, não lhe permitindo sair ou até mesmo ter contato nem mesmo com os serviços masculinos.

Outro fator passível de análise e comparação do contexto social do romance em versos e o do Nordeste brasileiro de início do século XX é o fato de sua exposição anual ao público, para a admiração: similarmente ao ato em que o conde apresenta a

condessa em uma janela do palacete e tal fato se torna um evento festivo, dão-se no Nordeste tradicionais ritos celebrativos de passagem, sendo exemplo as festas de quinze anos das meninas.

Os ritos são celebrações praticadas no seio das comunidades humanas. Entre estes, há os ritos de iniciação ou de passagem, que marcavam (em alguns casos, ainda marcam) a mudança de *status* social de um membro da comunidade, podendo ser de caráter social, comunitário ou religioso. Desde as comunidades primitivas, se observam tais ritos de iniciação ou de passagem para moças e rapazes, celebrado a entrada destes no mundo adulto. Em tempos pretéritos, havia em ambos os casos a marca do sangue. No caso dos rapazes, estes eram admitidos como adultos pela comunidade no momento em que matavam sua primeira caça, passando o sangue a simbolizar alimento, ou seja, algo significativo e importante para a sobrevivência do grupo. Já no caso das meninas, o principal rito de passagem ou de iniciação remete à primeira menstruação. A menina, ao menstruar, era apresentada aos membros masculinos do grupo como já estando pronta para a procriação, portanto para o casamento. Portanto, o sangue representa também nesse caso a sobrevivência da comunidade, tendo em vista remeter à procriação.

Essa tradição milenar da humanidade, com as transformações sociais decorrentes do desenvolvimento e do avanço das relações humanas, veio a ser transformada em evento social, como se observa nos aniversários de quinze anos das moças, ainda tão comuns em nossos dias.

Dessa forma, a exposição pública de Creuza pelo pai na *História do pavão misterioso* remete à tradição dos ritos de iniciação em que as comunidades promoviam festas para anunciar que suas meninas estavam aptas a procriar e, conseqüentemente, prontas para se casarem. Sustenta essa hipótese o fato de que, anualmente, era promovida essa festa, atraindo para o lugar rapazes da realeza e até mesmo plebeus para admirar a beleza de Creuza, a condessinha por quem se Evangelista apaixonou.

A grandiosidade da festividade e os propósitos do Conde ficam expressos nos versos que se seguem:

Os hotéis já se achavam  
Repletos de passageiros.

Passeavam pela praça  
 Os grupos de cavalheiros.  
 Haviam muitos fidalgos  
 Chegados dos estrangeiros (REZENDE, s.d.-3, p. 10).

Como vemos em versos anteriores aos acima transcritos, o cidadão grego expõe a Evangelista as razões da festividade, expressando que o Conde punirá com pena capital quem vier a propor casamento à sua filha. No entanto, a proibição ao casamento da donzela pode ter como propósito evitar um casamento indesejado da filha com um rapaz de posição social inferior.

Nas sociedades patriarcais, cabe lembrar, os casamentos serviam como fator de união econômica e política entre famílias ou patriarcados. No caso do Brasil, em especial, do Nordeste, as famílias economicamente superiores isolavam suas filhas para que estas não tivessem contatos sociais, principalmente com rapazes de situação social inferior, para evitar namoros e casamentos não aconselháveis. Dessa forma, as festas em que essas moças eram apresentadas à sociedade, como as festas de quinze anos, se transformavam em verdadeiros eventos sociais, atraindo os rapazes de famílias abastardas. Nessa perspectiva, defendemos que o conjunto de seis versos acima explicitam a intencionalidade a que destinava-se a aparição pública da moça do cordel aqui examinado.

Em nossa avaliação, a exposição anual, com regras duras e intransponíveis, teria como fito despertar a cobiça de pares da realeza detentores de posses e de virtudes, incluindo a coragem. Essas qualidades qualificariam, por um processo de exclusão, aqueles pretendentes não enquadrados nos valores vigentes no seio de uma sociedade regida por uma ética de nobreza.

Tais argumentos poéticos, inseridos em uma narrativa popular, tendem a representar, analogicamente, os valores sociais e éticos de uma sociedade de economia agrária. Nessa perspectiva, em sociedades baseadas na exploração econômica da terra, tal como a que se desenvolveu nas áreas rurais nordestinas até inícios do século XX, *mutatis mutandis* permanecem, devido aos impactos do desenvolvimento industrial, práticas culturais arcaicas herdadas do modo de vida anterior.

Destarte, nesse tipo de sociedade, as famílias tendem a tolher as liberdades de



suas filhas, educando-as com rigidez para se tornarem “boas” esposas. Deriva daí o isolamento social das meninas das práticas culturais da comunidade, o que explica, por exemplo, o hábito de, no passado, as meninas serem excluídas do processo integral e completo de educação formal. A propósito, em relação à formação escolar das meninas, importa destacar que havia, desde a lei educacional de 1827, escolas somente para meninos e escolas apenas para meninas. Nas escolas para moças, o currículo era diferenciado do currículo da escola para rapazes. Essa separação do espaço educacional ocorria devido ao pensamento hegemônico, que qualificava as mulheres como intelectualmente inferiores. Concretizava-se, dessa forma, a assertiva de Pierre Bourdieu em relação à divisão dos espaços nas sociedades patriarcais, o que era responsável pela ocupação do mercado e dos locais de assembleias pelos homens, enquanto cabia às mulheres ocupar apenas os espaços da casa. É nesse sentido que, na sociedade patriarcal brasileira, desde a mais tenra infância, os homens eram preparados para serem governantes, médicos, engenheiros, advogados ou padres, ao passo que as mulheres eram preparadas para serem esposas e, conseqüentemente, para cuidar da casa e da família<sup>40</sup>. Nessa perspectiva, reiteramos que o enredo de *O pavão misterioso* evidencia a interferência do contexto nordestino em que viveu o poeta sobre o contexto socioeconômico e cultural da narrativa poética que ora analisamos.

Por certo, o poeta José Camelo de Melo Rezende não teve a intenção pensada de reconstruir em sua narrativa uma representação das contradições sociais do período histórico que vivia. No entanto, ao poetizar uma ficção futurista e visionária, acabou por retratar as contradições de seu contexto, ou, melhor dizendo, os dramas humanos de sua época, construindo personagens com os caracteres históricos de seu período. Em resumo: *O pavão misterioso* insere em sua trama diversos elementos do contexto de uma Paraíba rural, embora já em mudança em decorrência da estruturação de um parque fabril têxtil. Ratifica, por exemplo, essa projeção sobre a figura de Creuza da imagem própria da mulher que vivia no contexto paraibano à época de produção do cordel em foco a seguinte passagem do cordel:

---

<sup>40</sup> Autores que escrevem sobre a História da Educação Brasileira, a exemplo de Dermeval Saviani, autor de *História das ideias pedagógicas no Brasil* (2013), explicam que o acesso às escolas no Brasil era limitado. As crianças negras, por exemplo, eram proibidas por lei de frequentar escolas. Acreditamos que a população pobre, mesmo branca, também era excluída do processo formal de aprendizagem.

Às duas horas da tarde  
 Creuza saiu à janela,  
 Mostrando sua beleza  
 Entre o Conde e a mãe dela.  
 Todos tiraram o chapéu  
 Em continência à donzela (REZENDE, s.d.-3, p. 10).

Esses versos da sextilha expõem a centralidade em torno do pai, figura de poder em uma sociedade patriarcal, haja vista que a mãe de Creuza aparece de forma breve somente três vezes na narrativa. A primeira é a passagem citada, em que é descrita sua aparição à janela junto com o esposo e a filha; a segunda ocorre nas últimas estrofes do poema, quando Creuza recebe uma carta em que é comunicado o falecimento do pai; a terceira é o trecho em que a senhora entrega a gestão do reino da Grécia ao genro Evangelista.

Ademais, cabe lembrar que, apesar de Creuza ter papel importante no enredo, a narrativa é desenvolvida em torno de acontecimentos decorrentes das ações de personagens homens: inicialmente, a do turco capitalista, pai dos irmãos João Batista e João Evangelista, em um plano de tempo passado; no outro extremo, narrado no tempo presente da narrativa, a ação do cientista Edmundo constrói um aeroplano. A propósito, a ação deste último personagem, construtor do aeroplano, nos faz refletir sobre as perspectivas educacionais para as mulheres em nossa sociedade.

No contexto educacional brasileiro, como já discutido aqui, aos rapazes era proporcionada uma educação formal, que poderia ser direcionada para a formação profissional, para a formação intelectual e para a compreensão dos problemas humanos. Já para as meninas, a escola veio a constar na legislação brasileira somente a partir de 1827, mesmo assim, sendo restrita às filhas da elite econômica. No entanto, mesmo com o corte de classe econômica, nessas Escolas de Primeiras Letras, as meninas eram preparadas exclusivamente para serem boas esposas e boas mães. Aprendiam somente as quatro operações matemáticas, além da leitura, escrita, música, economia doméstica, etiqueta e as práticas da religiosidade católica. Enquanto isso, aos meninos, a escola se destinava a prepará-los para o exercício de funções de gestão pública e privada, incluindo Direito, Medicina, Engenharia, Sacerdócio e Comércio.

Com o desenvolvimento na base econômica e a conseqüente forma de produção de bens necessários à vida, a sociedade brasileira foi paulatinamente, mudando também no plano da educação, sendo instaurados novos padrões para as escolas. Assim, apesar do atraso no processo educacional, importantes mudanças foram acontecendo a partir da primeira lei educacional brasileira, a Reforma Couto Ferraz, de 1854. Essa reforma, entre outras mudanças, estabeleceu a inspeção nos estabelecimentos de ensino públicos e privados, as normas para a carreira de professor e um currículo escolar.

Merece destaque também, nesse período, a intensificação de implantação de Escolas Normais. A iniciativa de fundação e funcionamento de escolas normais, mesmo com debilidades, demonstrou a necessidade de ampliação da formação escolar. Daí a necessidade da formação de um quadro profissional de professores. A Escola Normal, inicialmente, era totalmente masculina, vindo, posteriormente, a ser implantada a feminização da educação, o que levou essa modalidade de formação a se tornar mista.

Em 1879, ocorreu a Reforma Leôncio de Carvalho, que estabeleceu como livre o ensino primário e secundário na Corte, ou seja, no município do Rio de Janeiro, e em outras províncias, possibilitando a criação de ensino superior em todo o país. Foi uma reforma de cunho liberal que estabeleceu a democracia, limitando o poder imperial.

Outra importante mudança educacional nesse período foi oportunizada pelo debate, feito principalmente por Rui Barbosa, sobre a necessidade do *ensino intuitivo* ou lição das coisas. Esse método considerava importante o processo de ensino a partir do manuseio de objetos presentes no contexto das crianças.

Por fim, nas últimas décadas do século XIX, deu-se a criação dos grupos escolares, que reuniam em um só espaço várias escolas (salas de aulas), o que deu origem às nossas escolas atuais.

Em contraste com todo esse processo de mudança, a situação das mulheres na sociedade agrária nordestina, até por volta da década de 1930, pouco havia se modificado, uma vez que permanecia fora da escola a maioria das meninas, principalmente as das classes populares. Nesse contexto, por volta de 1923, suposto período em que ocorreu a escrita de *O pavão misterioso*, as meninas, principalmente no

interior nordestino, eram ainda educadas única e exclusivamente para o casamento. Assim, é compreensível que o poeta retrate a mulher como a condessa enclausurada e profissões como jornalista e cientista seja exercida, unicamente por homens.

Na prática, o enredo de *O pavão misterioso* tem unicamente a donzela Creuza como personagem feminina. Todavia, mesmo constando no título original da obra, figura da trama com passividade: o autor, ao descrever o contexto do entorno da vida da moça, descreve o pai, caracterizando-o como valente e soberbo. Descreve ainda os soldados da patrulha, mas não sente necessidade de descrever ou conseguir um espaço para a condessa, mãe de Creuza. Dessa forma, a mãe da jovem, que tão pouco e tão rapidamente aparece, não tendo nome, posição e nenhum protagonismo, assume uma função apenas figurativa. Ademais, mesmo a donzela, inicialmente prisioneira do pai, continua tendo um papel de subalternidade e pouco ou quase nenhum protagonismo após ir morar com Evangelista, aparecendo somente no momento da festa, ocasião em que é apresentada à sociedade e na cena em que recebe a carta em que é avisada que pode voltar à Grécia, pois seu pai falecera, passando a gestão do reino a Evangelista. Tal episódio, aliás, é bastante significativo, pois vem a confirmar que, nas sociedades agrário-patriarcais, cabe aos homens gerir a vida fora de casa. Confirma-se, assim, o papel destinados a cada gênero de que trata Bourdieu (2019).

Evangelista, ao visualizar Creuza à janela por ocasião de sua aparição anual, fica atraído por sua beleza e, pensativo em como chegar até ela, vai para seu hotel. No outro dia tem notícia da existência de um grande artista, o cientista Edmundo, que mora na rua dos operários.

No outro dia saiu  
Passeando Evangelista  
Encontrou-se na cidade  
Com um rapaz jornalista  
Perguntou se não havia,  
Nesta praça algum artista.

Respondeu-lhe o jornalista  
–Tem o Doutor Edmundo,  
Na rua dos operários  
É engenheiro fecundo  
Para inventar maquinismo  
É engenheiro profundo.

Evangelista entrou

Na casa do engenheiro;  
Falando em língua grega  
Negando ser estrangeiro  
Lhe propôs um bom negócio,  
Oferecendo dinheiro (REZENDE, s.d.-3, p. 11).

É curioso esse detalhe acerca de o endereço do cientista ser justamente na rua dos operários. Pois operários, trabalhadores fabris, operadores de maquinários e transformadores de matéria-prima em mercadorias compõem uma categoria moderna surgida a partir da ruptura do modo de produção feudal e seu conseqüente sucessor, a forma capitalista de produção.

A revolução burguesa, é possível a partir das concepções iluministas, que passam a entender o mundo pela ótica da ciência. Nesse sentido, no romance aqui estudado, a rua dos operários vem a significar o local ou espaço em que se fabrica, em que se cria algo, especialmente maquinários.

Em Rio Tinto, por analogia à rua dos operários, na qual mora o cientista que cria o aeroplano-pavão, havia também uma rua dos operários na cidade-fábrica construída pelos irmãos João Frederico e Arthur Lundgren. Como explicado, a cidade-fábrica, que se localizava a cinquenta e dois quilômetros de Guarabira, cidade em que nasceu o poeta José Camelo, começou a ser construída em 1917 e foi inaugurada em 1924.

Em sua inauguração, conforme notícias do jornal *Diário de Pernambuco*, edição de 30 de dezembro de 1924, à fábrica, por ter uma estrutura complexa, era futurista para a região e para o período. Em sua complexidade estrutural, constavam doze mil fusos; mil e duzentos teares com vinte dínamos elétricos; uma usina para geração de energia; oficina de fundição, onde se fabricavam peças de cobre, bronze e ferro para repor as peças das máquinas que viessem a apresentar defeitos; e a vila operária, com duas mil casas. Na vila, havia as casas dos operários e suas famílias e casas maiores, onde moravam os técnicos alemães e suecos, além de chefes e gerentes. Além disso, cabe lembrar que todos os filhos e filhas do poeta José Camelo de Melo Rezende, a partir da década de 1940, vieram a trabalhar na Fábrica Tecidos Rio Tinto. O poeta habitou em uma dessas residências da vila operária, uma casa pertencente à sua filha Rosa, onde, aliás, veio a falecer, em 1964.

Em suma, o contexto em que o poeta circulava, por ocasião de suas viagens para fazer cantorias e vender folhetos pode ter vindo a interferir fortemente na criação de sua mais importante ficção. Confirma essa hipótese os quarenta e seis versos em que o cientista Edmundo entrega a Evangelista o pavão pronto para ser usado:

O grande artista Edmundo  
Desenhou nova invenção,  
Fazendo um aeroplano  
De pequena dimensão  
Fabricado de alumínio  
Com importante armação.

Movido a motor elétrico  
Depósito de gasolina,  
Com locomoção macia  
Que não fazia buzina  
A obra mais importante  
Que fez em sua oficina.

Tinha cauda como leque  
As asas como um pavão  
Pescoço, cabeça e bico,  
Lavanca<sup>41</sup>, chave e botão,  
Voava igual ao vento  
Para qualquer direção.

Quando Edmundo findou  
Disse para Evangelista:  
– A sua obra está feita  
Ficou com bonita vista  
O senhor tem que saber  
Que Edmundo é artista.

Eu fiz um aeroplano  
Da forma de um pavão,  
Que se arma e se desarma  
Comprimindo em um botão  
E carrega doze arroubas<sup>42</sup>  
Três léguas acima do chão.

Foram experimentar  
Se tinha jeito o pavão,  
Abriram a lavanca e a chave  
Carregaram no botão  
O monstro girou suspenso  
Maneiro como um balão.

---

<sup>41</sup> Na edição aqui analisada, está escrito “lavanca”. No entanto, em edição de finais da década de 1970, sob a direção das filhas de José Bernardo da Silva, está escrita de forma correta. Um exemplar da referida edição de 1970 acha-se depositado no Arquivo da Fundação Raymond Cantel, na França, sob o nº 142.

<sup>42</sup> Medida de massa, usual para pesar algodão, boi e outros produtos.

O pavão de asa aberta<sup>43</sup>  
 Partiu com velocidade.  
 Cortando pelo espaço  
 Muito acima da cidade  
 Como era a meia-noite  
 Voltaram<sup>44</sup> a sua vontade (REZENDE, s.d.-3, p. 13-14)

Como é percebido no trecho citado, todos os motivos futuristas presentes nos cenários da real fábrica de tecidos Rio Tinto se manifestam na engenhosa invenção do Dr. Edmundo: eletricidade, chaves, botões, alavancas, estruturas metálicas e o próprio voo do aeroplano, antigo sonho da humanidade.

Refletindo ainda acerca do futurismo industrial, com inovações tecnológicas presente ao texto, para a compreensão da complexidade narrativa do poeta, vale destacar mais duas estrofes:

Edmundo ainda deu-lhe  
 Mais uma serra azougada,  
 Que serrava caibro e ripa  
 E não fazia zoadá  
 Tinha os dentes de navalha  
 E gume bem afiada.

Deu um lenço enigmático,  
 Que quando Creuza gritava  
 Chamando pelo pai dela  
 Então o moço passava  
 Ele no nariz da moça  
 Com isso ela desmaiava (REZENDE, s.d.-3, p. 15).

Portanto, a inserção de instrumentos tecnológicos na narrativa vinculam o drama narrado a um contexto urbano industrial. Esse fato, entre outros, revela a influência do entorno do poeta na ambientação de *O pavão misterioso*. Nessa perspectiva, o herói que vai libertar a donzela das masmorras físicas, mas também culturais, de um pai opressor não mais usa espada como instrumento de defesa e ataque, nem cavalo ou magia para a sua locomoção, como era próprio nas narrativas poéticas dos folhetos de cavalaria. A partir de então, os instrumentos que o ajudam no rapto é um aeroplano, são serras elétricas e são lenços embebidos em composições

---

<sup>43</sup> Na edição dos anos 70 citada há pouco, a expressão está no plural: "Asas abertas".

<sup>44</sup> Na edição de 1970, citada nas notas anteriores, o verbo na terceira pessoa do plural é "voaram".

químicas, o que vem a confirmar que “a concepção do mundo própria do escritor não é, no fundo, outra coisa, que não a síntese elevada a certo grau de abstração da soma das suas experiências concretas.” (LUKÁCS, 1965, p. 80)

Antes de tudo, faz-se necessário esclarecer que o poeta e seu entorno, à época da escrita do romance aqui em estudo, vivenciavam um momento de profundas transformações econômicas. A zona da mata paraibana e seu entorno, indo até as zonas de brejo, foram significativamente afetadas com a implantação do polo têxtil, capitaneado pelos irmãos Lundgren a partir de 1917.

Tal como ali se viu, zonas com características agrárias passaram, com o progresso econômico e a conseqüente modernização dos costumes, a ter características novas, comuns às zonas urbanas. No entanto, mesmo com a industrialização e a conseqüente mudança de cultura dos habitantes, as condições culturais das mulheres permaneceram por muito tempo vinculadas ao modo de vida anterior. Sobre essa questão, Hobsbawm explica que

As sociedades pré-industriais não são inteiramente repetitivas, mesmo no campo. As condições da vida mudam e mesmo o padrão da existência feminina não permanece igual, através das gerações, conquanto dificilmente se possa esperar transformações extraordinárias no decorrer de um período de cinquenta anos, exceto as resultantes de catástrofes climáticas ou políticas, ou do impacto do mundo industrial. No caso da maioria das mulheres das zonas rurais exteriores às zonas "desenvolvidas" do mundo, esse impacto era ainda pouco importante. (HOBSBAWM, 1988, p. 175).

Assim, compreendemos que, mesmo com a implantação de um polo industrial, daí acarretando a construção de toda a infraestrutura, como estradas de ferro, construção de escolas, clubes de recreio, circulação de jornais e cinemas, as populações mantêm ainda por longo período as tradições típicas das zonas rurais. Dessa forma, as condições de vida das mulheres do interior do Nordeste, assim como as que foram analisadas pelo historiador inglês, mesmo com o desenvolvimento industrial, só veio a mudar muito lentamente. Sobre isso, reitera Hobsbawm (1988, p. 173) que a “maioria das mulheres do mundo (...) ou mesmo na maioria das sociedades agrícolas, não havia ainda nenhuma mudança”. Assim, no interior paraibano, mesmo com a industrialização, a mulher permaneceu ainda em uma condição social e familiar semelhante à da mulher da sociedade de economia agrária.



O poeta José Camelo de Melo Rezende retrata esse padrão de mulher já no primeiro contato do personagem homem com a personagem mulher de seu romance poético: ao pousar o seu aeroplano em forma de pavão no telhado do sobrado do conde, o rapaz entra furtivamente no quarto da donzela, onde ocorre a seguinte cena:

Evangelista em silêncio  
Cinco telhas arredou,  
Um buraco de dois palmos  
Caibros e ripas serrou  
E pendurando uma corda  
Por ela se escorregou.

Chegou no quarto de Creuza  
Onde dormia a donzela  
Debaixo de um cortinado  
Feito de seda amarela,  
E ele para acordá-la  
Pôs a mão na testa dela.

A donzela estremeceu  
Acordou no mesmo instante  
E viu um rapaz estranho,  
De rosto muito elegante,  
Que sorria para ela  
Com um olhar fascinante.

Então Creuza deu um grito:  
– Papai! Um desconhecido!  
Entrou aqui no meu quarto  
Sujeito muito atrevido  
Venha depressa papai  
Pode ser algum bandido.

O rapaz lhe disse: – Moça  
Entre nós não há perigo,  
Estou pronta a defendê-la  
Como verdadeiro amigo,  
Venho saber da senhora  
Se quer casar-se comigo (REZENDE, s.d.-3, p. 16).

Para entendermos melhor o contexto dessa passagem do texto, cabe lembrar que, nos contos e novelas populares da tradição oral, os heróis, em luta para libertar moças e donzelas, enfrentavam dragões, gênios, monstros e, muitas vezes, lutavam contra feitiços. As donzelas das histórias populares geralmente herdadas da cultura ibérica aparecem aprisionadas em castelos e palácios medievais ou isoladas em espaços de encantamento. Creuza, ao contrário, está aprisionada pelo pai, um ser

humano de carne e osso, e seu calabouço é um sobrado, construção tipicamente urbana. O autor, ao relatar que o avião veio a pousar no telhado do sobrado e que o herói teve que serrar ripas e caibros para entrar no quarto da jovem, certamente tem como referência de estética arquitetônica as construções urbanas de seu contexto, e não os palácios medievais dos contos de fada e das histórias de Trancoso.

A visita noturna de Evangelista a Creuza se repete outras três vezes, sendo que, na última delas, ocorrida meses depois, se dá o rapto da princesa. Ao longo dessas incursões, o poeta descreve magistralmente o voo do pavão misterioso de asas iluminadas pelo céu da Grécia, mostrando tanto o cenário físico quanto cultural do lugar.

Ao incluir em sua narrativa a cena de um rapto, o vate paraibano reproduz uma prática cultural que de fato ocorria na sociedade rural nordestina. Como informam os pesquisadores, o rapto ou roubo de moça foi, por muito tempo, uma prática comum na sociedade agrária brasileira, em especial, na nordestina. Os pais protegiam suas filhas, algumas vezes trancafiadas, por questões morais que tinham como pano de fundo questões econômicas. Assim, quando um rapaz ia raptar uma moça, havia todo um planejamento, que incluía a escolha cuidadosa de colaboradores, selecionados entre familiares, amigos e pessoas de reputação e respeito na comunidade. O rapaz tirava a moça da casa paterna e a entregava aos cuidados dos cúmplices, indo vê-la somente no dia do casamento, sendo isso uma forma de garantia pública da virgindade da moça.

Nas sociedades patriarcais, como sabemos, os pais eram soberanos e garantidores da manutenção da tradição. As filhas, sob as chaves da tirania paterna, eram guardadas, literalmente, para os casamentos com pares que garantissem a continuidade da linhagem, geralmente avaliados pela posição social e poder econômico similar ou superior ao da família da jovem. Dessa forma, havia, nas comunidades agrárias,

[um] mecanismo tradicional e complexo destinado a manter, em relação à própria geração, um equilíbrio entre as pessoas e os meios de produção dos quais elas dependiam, por meio do controle da idade do casamento e da escolha dos parceiros, da dimensão da família e da herança (HOBSBAWM, 1988, p. 176).

Esse mecanismo ao que se refere Erick Hobsbawm, configurava-se pela separação dos corpos, pois separar os corpos consistia em isolar a jovem moça donzela do contato social. Tal isolamento poderia ir de uma vida vigiada até mesmo ao uso da prisão da jovem, como ocorre com Creuza, a heroína no folheto, como descreve um grego para João Batista, no começo da narrativa:

E a moça que lhe falo  
 Filha do tal potentado,  
 O pai tem ela escondida  
 Em um quarto do sobrado  
 Chama-se Creuza e criou-se  
 Sem nunca ter passeado (REZENDE, s.d.-3, p. 4).

A vilania da sociedade patriarcal visava impedir que as mulheres viessem a ter uma vida livre. Havia motivos diversos para a justificativa dessa prática cultural. Entendemos que a estrutura econômica da sociedade fosse a razão de fundo dessas práticas. No entanto, além da questão econômica, havia também fatores de fundo religioso e moral. A esse respeito, Maria Ângela D'incão considera que

A vigilância, como se sabe, sempre foi a garantia do sistema de casamento por aliança política e econômica. O atenuamento dela, quando interpretado simplesmente como libertação da mulher, pode nos levar a conclusões confusas ou pouco esclarecedoras a respeito da própria vigilância e da família que a praticava e conseqüentemente da família que deixou de praticá-la. O costume da vigilância e do controle exercido sobre as mulheres e o seu posterior afrouxamento no decorrer do século XIX, com a ascensão dos valores burgueses, estavam condicionados ao sistema de casamento por interesse (D'INCAO, 2004, 197).

A prática cultural acima descrita, embora comum entre os camponeses empobrecidos do Nordeste, vinha a ganhar grandes proporções quando ocorrido no seio de uma família de muitas posses, principalmente de terras, resultando em brigas de famílias, com confrontos violentos entre seus membros. Nessa perspectiva, o rapto ou a sedução, como os parentes julgavam à época, trazia contrariedades para a família e cabia ao poder patriarcal, caso não houvesse o casamento, resolver o problema de forma violenta, incluindo a morte do sedutor. (Cf. FALEI, 2004, p. 223)

O poeta paraibano, inicialmente cantando e depois escrevendo, criou a maior ficção da poesia popular nordestina a partir de um rapto de uma moça. O pavão, com

asas coloridas e um voo luminoso, levou em seu bojo Creuza e Evangelista, cruzando os céus imaginários da Grécia, indo aportar no Nordeste. Do folheto de cordel, a história foi para o cinema, teatro, televisão, música e quadrinhos.

O que tem atraído milhões de leitores e ouvintes a essa obra? George Lukács explica que uma obra de arte só tem sentido, só é atrativa, quando insere em seu contexto um drama humano inerente à comunidade que o circunda. A nosso ver, portanto, o poeta José Camelo de Melo Rezende, ao cantar *A história de Evangelista e Creuza ou o pavão misterioso*, inconscientemente inseriu em seu canto a situação dramática das mulheres de seu tempo.

A narrativa, entre a primeira e a quarta visita de Evangelista ao quarto de Creuza, ocasião em que fogem, é o ponto crucial de vitalidade romanesca da personagem feminina. Ela vivencia um drama interno, um conflito entre as antigas acomodações de estruturas mentais e as novas estruturas cognitivas em processo de reconfiguração. Essa mudança, que vem a ocorrer nas estruturas mentais da donzela, possibilita-lhe processar conhecimentos que a libertam da opressão das velhas estruturas sociais.

Esse momento conflitivo da personagem é marcado pelo choque entre a obediência e o acomodamento aos hábitos impostos pelo patriarcado e a esperança de uma vida diferente, em que a liberdade de interação social seja possível. Bourdieu (2019) reflete sobre essas questões, pontuando que todo o processo de aprendizagem passa pela destruição de estruturas mentais já acomodadas e a construção de novas bases de convivência. As velhas estruturas da mente seriam o que já está acomodado no pensamento, ou seja, os costumes e as tradições. Já as novas estruturas, em que no futuro vai permitir a existências de uma mulher com cidadania, como, por exemplo, com o direito ao voto, seriam os conhecimentos novos, suplantando os antigos. Em síntese, as velhas estruturas relacionam-se ao que já se sabe, e as estruturas novas ao que se aprende.

Dessa forma, podemos mensurar o conflito entre velhas e novas estruturas mentais, relacionando o momento em que Creuza torna-se aliada do pai, com objetivo de prender o rapaz, e o momento em que rompe esse pacto. Para obter a parceria da filha, o Conde aparentemente não faz uso de métodos enérgicos que a mantenha

prisioneira. A narrativa não cita correntes prendendo-as ou guardas vigiando seus aposentos. A prisão é quase que voluntária, sendo exercida pela prática do poder simbólico. O enclausuramento, nesse caso, é exercido pelo poder da tradição moral, ética ou religiosa, tornando a própria enclausurada vigilante de si mesma. Nos procedimentos de Creuza, assim, confirma-se a tese de que “o poder simbólico não pode se exercer sem a colaboração dos que lhe são subordinados e que só se subordinam a ele porque o *constroem* como poder.” (BOURDIEU, 2019, p. 72). Já as novas estruturas, que são internalizadas e solidificadas com o processo de aprendizagem e tomada de consciência, resultam na ruptura de padrões, o que no texto é representado pela fuga no pavão e pelo casamento entre Creuza e Evangelista na Turquia.

Esse atrito cognitivo transparece com maior clareza após a terceira visita do rapaz ao quarto de Creuza. Essa contradição, como explicado, é a luta cognitiva entre as concepções da tradição em que foi formada e as concepções de possibilidades inovadoras que possam advir da ruptura de padrão. Como explica Bourdieu,

Quando os dominados aplicam aquilo que os dominam, esquemas que são produtos de dominação, ou, em outros termos, quando seus pensamentos e suas percepções estão estruturados em conformidade com as estruturas mesmas da relação da dominação que lhe é imposta, seus atos de *conhecimentos* são, inevitavelmente, atos de *reconhecimento*, de submissão. Porém, por mais exata que seja a correspondência entre as realidades, ou os processos do mundo natural, e os princípios de visão e de divisão que lhe são aplicados, há sempre lugar para uma *luta cognitiva* a propósito do sentido das coisas do mundo e particularmente das realidades sexuais (BOURDIEU, 2019, p. 30).

Dessa forma, nos parece que essa luta cognitiva é sempre, ou quase sempre, tendente a acompanhar a evolução do processo histórico. Sobretudo quando se analisa a situação da mulher, no período de transição de uma sociedade de economia agrária para uma sociedade em processo de industrialização. É o que ocorreu, como já destacado, no interior paraibano nos anos iniciais do século XX. Assim, Creuza figurativiza a mulher sem direitos, sem cidadania e em total papel de submissão de uma sociedade agrária patriarcal. Todavia, a personagem também é retratada em seu momento de transição para uma novo padrão de vida, simbolizando a sociedade pré-industrial ou em processo de industrialização.

A mulher nordestina desse período, mesmo trabalhando na fábrica ou simplesmente se casando para cuidar do marido, da casa e da educação dos filhos, permanecia em papel de meia cidadania e com poucos direitos. No primeiro caso, é o que se observa em relação a Rosa e Alzira, filhas de Camelo Rezende, as quais se tornaram operárias da fábrica de tecidos. No segundo caso, cabe citar a mãe do poeta, que se casou e viveu para educar os filhos. Essas e outras mulheres foram inseridas em um mundo em processo de mudanças; no entanto, por longo período, permaneceram ainda vinculadas às tradições de uma sociedade agrária patriarcal.

Portanto, as mulheres retratadas nos romances e outros poemas de José Camelo de Melo Rezende, em especial, Creuza, representam um retrato de mulher desse período de transição de uma Paraíba agrária patriarcal para uma Paraíba semi-industriaizada. São mulheres que, mesmo se libertando da tutela da tradição dos confinamentos feminino e dos casamentos arranjados, vieram a cair na tutela do marido ou do chefe fabril.

De fato, na sociedade pré-industrializada nordestina das primeiras décadas do século XX, o lugar do homem continuou sendo os espaços da gestão, da assembleia e do mercado, enquanto que a mulher, mesmo trabalhando fora, continua tendo como palco principal, o lugar da casa. E é exatamente isso o que acontece com Creuza no desfecho do poema *O pavão misterioso*: na quarta visita noturna que o jovem capitalista Evangelista faz à donzela confinada, esta é convencida a fugir da opressão paterna. No entanto, a sua liberdade não é total, já que, após o casamento, o seu lugar social, mesmo sendo herdeira da gestão de um reino, continua sendo o da casa.

Para exemplificar e esclarecer essa questão, faz-se necessário transcrever as estrofes últimas em que Creuza, após a fuga e a conseqüente libertação da tirania paterna, recebe a notícia do falecimento do pai, sendo necessário o retorno dela à Grécia para tomar posse de sua herança. O poeta narra que

Enquanto Evangelista  
 Gozava imensa alegria  
 Chegava um telegrama  
 Da Grécia para a Turquia  
 Chamando a condessa Creuza  
 Pelo motivo que havia.

Dizia o telegrama:

“Creuza vem com teu marido  
Receber a tua herança  
O conde já é falecido  
A tua mãe deseja ver  
O genro desconhecido.

A condessa estava lendo  
Com o telegrama na mão  
Entregou a Evangelista  
Que mostrou a seu irmão  
Dizendo: –Vamos voltar  
Por uma justa razão.

De manhã quando os noivos  
Acabaram de almoçar  
Creuza em traje de noiva  
Pronta para viajar  
De palma, véu e capela  
Pois só vieram casar.

Diziam os convidados:  
Creuza é tão novinha!  
E vestida assim de noiva  
Se torna mais bonitinha  
Está com um buquê de flores  
Séria como uma rainha.

Os noivos tomaram assento  
No pavão de alumínio  
E o monstro levantou-se  
Foi ficando pequenino  
Continuou o seu voo  
No rumo do seu destino.

Na cidade de Atenas  
Estava a população  
Esperando pela volta  
Do aeroplano ou pavão  
Ou o cavalo do espaço  
Que imita o avião.

Na tarde do outro dia  
Que o pavão foi chegado  
Em casa de Edmundo  
Ficou o moço hospedado  
Seu amigo de confiança  
Que foi bem recompensado.

E também a mãe de Creuza  
Já esperava vexada  
A filha mais tarde entrou  
Muito bem acompanhada  
De braços com o seu noivo  
Disse: – Mamãe, estou casada.

A velha disse: – Minha filha

Saíste do cativoiro  
Fizeste bem em fugir  
E casar no estrangeiro  
Tomem conta da herança  
Meu genro é meu herdeiro (REZENDE, s.d.-3, p. 30-32).

Nos versos finais, portanto, o poeta confirma a hipótese de que o retrato da mulher no referido folheto é o de uma mulher própria de uma sociedade em transição de economia agrária patriarcal para a sociedade pré-industrial. Nesse processo, o casamento da personagem, enquanto possibilidade de ruptura com a lógica patriarcal, não promove a verdadeira emancipação da personagem, pois esta passa para a tutela do marido. Sobretudo, importa refletir aqui sobre o protagonismo feminino em um esforço de romper com as tradições patriarcais e se adaptar a novos condicionamentos de uma sociedade em processo de desenvolvimento. É nesse sentido, por exemplo, que a mãe de Creuza endossa a decisão da filha, parabenizando-a pela coragem em fugir com Evangelista, deixando o cativoiro imposto pelo Conde. No entanto, confirmando a hipótese de que as mudanças operadas no seio da sociedade pré-industrial não vieram a modificar por completo as condições da mulher, a mãe afirma que o genro é seu herdeiro e, conseqüentemente, gestor dos negócios do condado.

Confirmamos assim que, mesmo com a implantação de indústrias e o conseqüente desenvolvimento técnico daí resultante, o espaço do homem na sociedade continua, ainda por longo tempo, sendo o espaço do mercado e da assembleia, ao passo que o domínio da mulher permanece sendo o do espaço da casa. Comprovamos, portanto, que o poeta José Camelo de Melo Rezende, ao escrever a maior e mais significativa ficção da poética popular de cordel, terminou por espelhar em sua narrativa o seu entorno, dando retrato, através da figura de Creuza, à mulher do contexto agrário e patriarcal em que viveu e se formou como poeta popular.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho desenvolveu-se tendo como premissa que os escritores, no processo de desenvolvimento de suas obras de ficção, recriam ou criam sua interação, enquanto sujeitos, com os produtos da cultura e com a própria cultura. Dessa forma, a realidade existente se reproduz na obra de arte, e o enredo narrado, mesmo sendo um relato abstrato, é, em último caso, o reflexo da realidade. Concomitantemente, o escritor terá sempre um papel importante no processo de reflexão sobre a sociedade.

A realidade existe independente do pensamento criador de quem escreve, mas é o escritor quem traça referências para que se possa pensar o entorno social, recriando, transfigurando-o mediante um trabalho estético, artístico. Dessa forma, o papel indispensável do sujeito criador na estética literária reside na instauração de um elo entre o fenômeno social e a abstração desse fenômeno na literatura. Assim, também na poesia popular, o poeta configura-se como o artista que depura o contexto social, transformando-o em poesia, em arte declamatória ou para ler.

Partindo desse entendimento, vimos aqui que o folheto de cordel, desde os poemas factuais aos romances trágicos, passando por aqueles marcados pelo chamado realismo fantástico, integram o autor ao seu cotidiano. Assim, mesmo quando o poeta cria atos ou situações irreais, produtos de sua inspiração, o faz em diálogo estreito com o seu entorno social. Nessa perspectiva, os cordelistas, ainda que situando seus enredos em terras ou eras remotas, mantêm um elo inquebrantável com sua realidade.

Em síntese: mostramos aqui que o papel criador é uma habilidade presente ao escritor ficcionista, mas, ao criarem suas obras, os autores de ficção inserem em seus escritos elementos ou fenômenos próximos de seus cotidianos. O poeta de cordel, assim, reproduz em suas abstrações artísticas os fenômenos concretos da sociedade.

A criação artística é uma aproximação da realidade e o artista e, no caso específico deste estudo, já que a poesia popular é a literatura que chega ao povo, os poetas de cordel são indispensáveis nessa proximidade. Dessa forma, a literatura e, em especial, a poesia popular de cordel, fornece meios dos leitores melhores entenderem o seu entorno.

Os romances aqui analisados comprovam essa percepção, tendo em vista propiciarem agudas reflexões sobre o contexto brasileiro a partir da segunda metade do século XIX, época em que o Brasil tinha o café como seu principal produto. Foi com a produção cafeeira, como vimos, que o país alavancou seu processo de industrialização, a começar pela construção de ferrovias. Uma sociedade em visível transformação mostrava-se marcada pela crise econômica e a alta de impostos; pelo crescimento desordenado das cidades; pelas desigualdades sociais gritantes; pelo jogo do bicho; pelos novos inventos e avanços nas ciências; pela chegada do protestantismo, causando rebuliço no catolicismo; por uma guerra mundial que se avizinhava; pela maior circulação de moeda e pela interação do Brasil com grandes empreendimentos capitalistas nos mercados e bolsas dos principais países.

Como foi discutido neste trabalho, com o fim do trabalho escravo e a modernização das relações de produção, as cidades cresceram, atraindo para o espaço urbano amplos setores populacionais do campo, ao que viria a se somar a grande leva de imigrantes que deixavam seus países em busca de melhores dias em nosso país. Fábricas, escolas, empreendimentos comerciais, teatros, construção de novas estradas, portos, a circulação de jornais e a impressão de livros e revistas fizeram a vida pacata e tradicional das cidades ganhar contornos de inovação e bulha.

Nesse cenário inovador, a mulher foi, paulatinamente, inserida na vida social. As revistas, livros e jornais faziam circular em Recife e em outras grandes cidades costumes e hábitos da moda que vinham a modificar o comportamento feminino. Ideias novas começaram a transformar o contexto social, e temas como casamento, divórcio e o direito ao voto para as mulheres passaram a ocupar espaço nas conversas e a modificar a forma como as pessoas pensavam. Tudo isso veio a influir e a contribuir com a mente imaginativa dos poetas populares que escreviam, publicavam e distribuíaam seus cordéis em Recife.

Foi nesse cenário que aflorou em cidades nordestinas a publicação de folhetos populares, trazendo histórias narradas em versos que refletiram, ao mesmo tempo que problematizaram, a mentalidade vigente. Nessa perspectiva é que podemos compreender como Leandro Gomes de Barros e José Camelo de Melo Rezende, ao mesmo tempo que transmitiram estereótipos (e até mesmo preconceitos) próprios do

seu tempo, também deram tradução aos novos padrões de comportamento que surgiam com a transformação da sociedade brasileira, incluindo um novo modelo de mulher.

Sempre atento às transformações do seu entorno, Leandro Gomes de Barros incorporou à sua produção poética o Brasil novo que nascia e se transformava. Em consequência disso, ainda que observemos em alguns dos seus folhetos a crítica aos novos costumes, também vemos em suas obras a representação literária do novo padrão de mulher que surgia com as mudanças dos costumes e das cultura.

O vate de Pombal, como vimos, retratou, muitas vezes pelo viés satírico, a mulher concreta de seu tempo, a mulher subjugada e oprimida, mas em processo de ruptura com o patriarcado. Nesse sentido, o poeta descreveu em sua poesia diversificadas mulheres da sociedade de seu tempo, sendo exemplo a personagem de *A mulher na rifa*, que é colocada na rifa pelo marido, e este, quando vai vender a rifa, descobre que a esposa já tinha feito uma penhora dele no banco de apostas. Também cabe destacar personagens como Rosa, protagonista de *O mal em paga do bem*, ou Maroca, a personagem de *As proezas de um namorado mofino*. Essas e outras mulheres presentes na obras desse poeta são retratadas dentro de um contexto social de uma sociedade em transformação.

Semelhantemente a Leandro Gomes de Barros, seu conterrâneo José Camelo de Melo Rezende também refletiu em suas obras sobre a condição da mulher que, mesmo oprimida, acha-se em processo de ruptura de padrões. O poeta representa e retrata, portanto, a mulher concreta de seu entorno. A mulher real de uma sociedade que estava em fase de transição, saindo de uma economia agrária patriarcal e evoluindo da fase pré-industrial para a fase industrial, como era a sociedade brasileira que nascia após a primeira década do século XX. É o que se observa, por exemplo, em seu *Romance do pavão misterioso*: a condessa vive presa na torre do castelo, saindo uma vez por ano para ser vista e admirada por todos. Essa é a harmonia estabelecida e aceita socialmente, inclusive pela condessa. Chega, porém, o jovem capitalista, o qual constrói um aeroplano e a rapta, causando uma desarmonia social. Ao empreender a fuga para seu país, com a condessa raptada, provoca uma ruptura, causando um desequilíbrio nas relações sociais estabelecidas e, ao consumir o casamento, com a

entrada em cena de novos padrões comportamentais, oriundos da revolução industrial, estabelece uma nova harmonia.

Se o bardo de Pombal, estando radicado em Recife, era um espectador privilegiado e assistia à série de transformações que vinha ocorrendo nas estruturas da sociedade brasileira, não foi diferente com Camelo Rezende, o andarilho poeta do brejo paraibano cujas peregrinações em busca de garantir o pão de cada dia lhe permitiu ver como o Nordeste se modificava. E essas transformações contextuais serviram de pano de fundo para a escrita de ambos, que, como cronistas atentos, foram versificando conflitos, dramas, a gaiatice e as espertezas de ambiciosos.

Assim, cada um a seu modo, os dois poetas cuja obra foi analisada neste trabalho deram representação ao novo Brasil que nascia com a industrialização. Nesse processo, mesmo ainda submetidos a mentalidades arcaicas próprias do patriarcado, conseguiram, como antenas da raça, captar as mudanças que chegavam, já espelhando em seus textos a nova mulher que surgia.

Se não avançaram mais, certamente, deveu-se isso ao pioneirismo de ambos, que foram investindo parte da energia em abrir as veredas que as gerações que se seguiriam iriam transformar em estradas largas. Nesse processo, pouco a pouco foram estabelecendo-se as condições objetivas que permitiram a chegada ao palco das letras populares as cordelistas mulheres que iriam promover a revolução a que hoje assistimos, como o empoderamento crescente das nossas colegas poetas.

## REFERÊNCIAS

ABREU, Márcia. **Cordel português/folhetos nordestinos**: confrontos: um estudo histórico-comparativo. 2v. Tese de Doutorado em Estudos da Linguagem. Campinas, SP: UNICAMP/Instituto de Estudos da Linguagem, 1993.

AMADO, Jorge. **A descoberta da América pelos turcos**: Romancinho. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

AMORIM, Maria Alice. **Acervo Maria Alice Amorim**. Disponível em: <http://www.cibertecadecordel.com.br/index.php>. Acesso em: 31 ago. 2020.

ARAÚJO, Maria das Graças Souza Aires de. **Decadência e restauração da ordem Carmelita em Pernambuco (1759-1923)**. Tese de Doutorado em História. Recife: UFPE, Programa de Pós-Graduação em História, 2007.

BARROS, Leandro Gomes de. **A cura da quebradeira/O peso de uma mulher**. Recife: Popular, s.d.–1. Versão eletrônica do texto disponível em: <http://docvirt.com/docreader.net/RuiCordel/397>. Acesso em: 10 jan. 2022.

BARROS, Leandro Gomes de. **A força do amor**. Recife: editora não informada, s.d.–2. Versão eletrônica do texto disponível em: <http://docvirt.com/docreader.net/RuiCordel/253>. Acesso em: 10 dez. 2018.

BARROS, Leandro Gomes de. A morte de Alonso e a vingança de Marina. *In*. BARROS, Leandro Gomes de. **A mulher do bicheiro**. Recife: Pedro Batista & Cia., 1910. Versão eletrônica do texto disponível em: <http://docvirt.com/docreader.net/docreader.net/RuiCordel/1122>. Acesso em: 1 nov. 2021.

BARROS, Leandro Gomes de. **As consequências do casamento**. Recife, editora não informada, 1910–1. Versão eletrônica do texto disponível em: <http://docvirt.com/docreader.net/RuiCordel/869>. Acesso em: 10 jan. 2022.

BARROS, Leandro Gomes de. **Casamento e divórcio da lagartixa**. Fortaleza: Tupynanquim, 2000.

BARROS, Leandro Gomes de. **O cavalo que defecava dinheiro**. Recife: editora não informada, s.d.–3. Versão eletrônica do texto disponível em: <http://docvirt.com/docreader.net/RuiCordel/1844>. Acesso em: 13 dez. 2021.

BARROS, Leandro Gomes de. **O cometa**. Recife: editora não informada, 1910–2. Versão eletrônica do texto disponível em: <http://docvirt.com/docreader.net/RuiCordel/449>. Acesso em: 10 dez. 2018.

BARROS, Leandro Gomes de. **O dez réis do governo/A mulher roubada** (conclusão). Recife: editora não informada, 1907. Versão eletrônica do texto disponível em: <http://docvirt.com/docreader.net/RuiCordel/1004>. Acesso em: 10 dez. 2018.

BARROS, Leandro Gomes de. **O dinheiro/Casamento do sapo**. Editora não informada, 1909. Versão eletrônica do texto disponível em: <http://docvirt.com/docreader.net/RuiCordel/344>. Acesso em: 10 jan. 2022.

BARROS, Leandro Gomes de. **O inferno da vida**. Editora não informada, s.d.–4. Versão eletrônica do texto disponível em: <http://docvirt.com/docreader.net/RuiCordel/2185>. Acesso em: 10 jan. 2022.

BARROS, Leandro Gomes de. **O Recife**. Recife: editora não informada, 1908. Versão eletrônica do texto disponível em: <http://docvirt.com/docreader.net/RuiCordel/775>. Acesso em: 10 dez. 2018.

BARROS, Leandro Gomes de. **Os sofrimentos de Alzira**. São Paulo: Prelúdio, s.d.–5. Versão eletrônica do texto disponível em: <http://docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=RuiCordel&pasta=&pesq=LC7729>. Acesso em: 10 dez. 2018.

BARROSO, Gustavo. **Ao som da viola**: folclore. Rio de Janeiro: Leite Ribeiro, 1921.

BATISTA, Francisco das Chagas. **Cantadores e poetas populares**. Recife: Popular, 1929. Versão eletrônica do texto disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/7093?locale=en>. Acesso em: 24 jan. 2021.

BITTENCOURT, Adalzira. **Dicionário biobibliográfico de mulheres ilustres, notáveis e intelectuais do Brasil**. Rio de Janeiro: Pongetti, 1970.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**: a condição feminina e a violência simbólica. Trad. Maria Helena Kühner. 15. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2019.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Trad. Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

BRANDÃO, Antônio Helonis Borges. **Apropriações instituídas e a subversão do popular**: usos, formatos e poética do cordel literatura (1955-2008). Tese em História. Niterói: Biblioteca digital Universidade Federal Fluminense, 2020. Versão eletrônica do texto disponível em: <http://dx.doi.org/10.22409/PPGH.2020.d.46141197353>. Acesso em: 2 set. 2020.

BRANDÃO, Antônio Helonis Borges. Trajetórias de um clássico: autorias, edições e leituras do Pavão misterioso. **Revista Escritas do Tempo**, Marabá (PA), v. 3, n. 8, mai-ago. 2021, p. 73-98. Versão eletrônica do texto disponível em: <https://periodicos.unifesspa.edu.br/index.php/escritasdotempo/article/view/1636>. Acesso em: 20 jan. 2022.

BRASIL/Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. Recenseamento Geral do Brasil: 1º de setembro de 1940. Série Nacional, v.2. Rio de Janeiro: IBGE, 1950. Versão eletrônica do texto disponível em: [http://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/monografias/GEBIS%20%20RJ/CD1940/Censo%20Demografico%201940%20VII\\_Brasil.pdf](http://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/monografias/GEBIS%20%20RJ/CD1940/Censo%20Demografico%201940%20VII_Brasil.pdf). Acesso em: 28 fev. 2019.

BRASIL/Ministério da Cultura/Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. **Literatura de cordel**: Dossiê de registro. Brasília, DF: 2018-a. Versão eletrônica do texto disponível em: [http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossie\\_Descritivo](http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossie_Descritivo). Acesso em: 26 jan. 2021.

BRASIL/Ministério da Educação. Base Nacional Curricular Comum. Brasília, DF: 2018-b. Versão eletrônica do texto disponível em: [http://basenacionalcomum.mec.gov.br/images/BNCC\\_EI\\_EF\\_110518\\_versaofinal\\_site.pdf](http://basenacionalcomum.mec.gov.br/images/BNCC_EI_EF_110518_versaofinal_site.pdf). Acesso em: 19 fev. 2021.

BRASIL/Secretária Especial de Políticas para as Mulheres. Caderno 03: as mulheres e o mercado de trabalho. **Cadernos de formação**: mulheres: mundo do trabalho e autonomia econômica e autonomia. São Paulo: CESIT/UNICAMP/Instituto de Economia, 2017.

BURKE, Peter. **Cultura popular na Idade Moderna**: Europa, 1500-1800. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CALDEIRA, Jorge. **História da riqueza do Brasil**: cinco séculos de pessoas, costumes e governos. Rio de Janeiro: Estação Brasil, 2017.

CAMELO, Aroldo. **Entrevista a Francisco Paiva das Neves**. Brasília, DF: Fortaleza, 21 de fevereiro de 2022. (Entrevista gravada em áudio – aplicativo WhatsApp).

CAMPOS, Renato Carneiro. **A ideologia dos poetas populares**. 2. ed. Recife: MEC, 1977.

CARVALHO, Gilmar de. Representações de leitura: Manoel Caboclo em entrevista a Gilmar de Carvalho. **Revista Leitura**: Teoria e Prática, Campinas (SP), ano 13, n. 24, p. 47-48, dez. 1994. Trecho da entrevista disponível em: [http://www.repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/41842/1/1994\\_art\\_fgccarvalho.pdf](http://www.repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/41842/1/1994_art_fgccarvalho.pdf). Acesso em: 20 jan. 2021.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Cinco livros do povo**. 2 ed. João Pessoa: UFPB, 1979.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Literatura oral no Brasil**. 3. ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: USP, 1984-a.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Vaqueiros e cantadores**. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1984-b.

CASTRO, Carla Pereira de. **Resquíio de memórias**: dicionário biobibliográfico de escritoras e ilustres cearenses do século dezanove. Fortaleza: Expressão, 2019.

CENTRO NACIONAL DE FOLCLORE E CULTURA POPULAR – CNFCP. **Biblioteca Amadeu Amaral**. Disponível em: [http://www.cnfcp.gov.br/interna.php?ID\\_Secao=1](http://www.cnfcp.gov.br/interna.php?ID_Secao=1). Acesso em: 31 ago. 2020.

CIAVATTA, Maria. **Mediações históricas de trabalho e educação**: gênese e disputas na formação dos trabalhadores: Rio de Janeiro, 1930-60. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009.

D'INCAO, Maria Ângela. Mulher e família burguesa. *In*: PRIORE, Mary Del (org.). **História das mulheres no Brasil**. 7. ed. São Paulo: Contexto, 2004. p. 223-240.

DOMINGOS NETO, Manoel. **O que os netos dos vaqueiros me contaram**: o domínio oligárquico no Vale do Paraíba. São Paulo: Annablume, 2010.

ENGELS, Friedrich. **A origem da família, da propriedade privada e do estado**. Trad. Leandro Konder. 3. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2012.

FALEI, Miridam Knox. Mulheres do sertão nordestino. *In*: PRIORE, Mary Del (org.). **História das mulheres no Brasil**. 7. ed. São Paulo: Contexto, 2004. p. 241-277.

FARIAS, Marco Haurélio Veríssimo. **Breve história da literatura de cordel**. São Paulo, Claridade, 2010.

FREIRE, Paulo. **Educação como prática da liberdade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.

FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA. Disponível em: [http://www.casaruibarbosa.gov.br/interna.php?ID\\_S=99](http://www.casaruibarbosa.gov.br/interna.php?ID_S=99). Acesso em: 31 ago. 2020.

GALVÃO, Ana Maria de Oliveira. **Ler/ouvir folhetos de cordel em Pernambuco: 1930-1950**. Tese em Educação. Belo Horizonte: Biblioteca Digital UFMG, 2000. Versão eletrônica do texto disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/FAEC-84NPAE>. Acesso em: 27 jan. 2019.

GIL, Antônio Carlo. **Métodos e técnicas de pesquisa**. 6. ed. São Paulo: Atlas, 2008.

GRAMSCI, Antonio. **Cadernos do cárcere, v. 6**. Trad. e org. Carlos Nelson Coutinho e Marco Aurélio Nogueira. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

GRAMSCI, Antonio. **Literatura e vida nacional**. Trad. Carlos Nelson Coutinho. 2. ed.



Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

HOBBSAWM, Eric J. **A era dos impérios**. Trad. Sieni Maria Campos e Yolanda Steidel. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

HOLANDA, Sergio Buarque de. **Raízes do Brasil**. 26. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

KÜHLEWEIN, Carla. **A realeza no Nordeste brasileiro**: o (re)encantamento do conto de fadas no romance de cordel. Tese de doutorado em Letras. Assis: Universidade Estadual Paulista/Faculdade de Letras, 2020.

KUNZ, Martine Suzanne. A transversalidade da voz: Carlos Magno da Idade Média ao sertão. *In*: HENRIQUES, Júlia Maria Pereira de Miranda; PORDEUS JÚNIOR, Ismael de Andrade; LAPLANTINE, François (org.). **Imaginários sociais em movimento**: oralidade e escrita em contextos multiculturais. Lyon, França, Universidade de Lyon 2; Fortaleza, Brasil: Edições UFC; Campinas, Brasil: Pontes, 2006. p. 213-221.

LAJOLO, Marisa. **O que é literatura**. São Paulo: Brasiliense, 1982. (Primeiros Passos).

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Trad. Bernardo Leitão et al. 5. ed. Campinas: UNICAMP, 2003.

LEMAIRE, Ria. Do cancionero das donas às cantigas d'amigo dos trovadores galego-portugueses. **Revista Fragmentum**. Santa Maria (RS): Programa de Pós-Graduação em Letras, n. 49, Jan./Jun. 2017, p. 213-227. Versão eletrônica disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/fragmentum/article/view/27427/pdf>. Acesso em: 25 mai. 2021.

LEMAIRE, Ria. **Ria Lemaire fala sobre Ricardo Esteves e 2VENIR**. s.d. (Vídeo do Youtube, com duração de 5min39s). Vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UBHMJQIRJ58>. Acesso em: 22 dez. 2020.

LIMA, Stélio Torquato. Mulher não rima com mal-me-quer: a representação da mulher na literatura de cordel. *In*: BATISTA, Edilene Ribeiro (org.). **Gênero e literatura**: resgate, contemporaneidade e outras perspectivas. Fortaleza: Expressão, 2013-a, p. 191-209.

LIMA, Stélio Torquato. Os PCN e as potencialidades didático-pedagógicas do cordel. **Revista Acta Scientiarum**: Education, Maringá (PR), v. 35, n. 1, jan.-jun., 2013-b, p. 133-139. Versão eletrônica do texto disponível em: [http://www.repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/19897/1/2013\\_art\\_stlima.pdf](http://www.repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/19897/1/2013_art_stlima.pdf). Acesso em: 22 dez. 2018.

LINHARES, Francisco. BATISTA, Otacílio. **Antologia ilustrada dos cantadores**. Fortaleza: UFC, 1976.

LUKÁCS, Georg. Narrar ou descrever. Trad. Giseh Vianna Konder. *In: Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965, p. 43-94.

LUYTEN, Joseph Maria. **O que é literatura de Cordel**. São Paulo: Brasiliense, 2007. (Primeiros Passos, 317).

MARINHO, Ana Cristina; PINHEIRO, Hélder. **O cordel no cotidiano escolar**. São Paulo: Cortez, 2012.

MARX, Karl. **O capital**: crítica da economia política, Livro I. Trad. Reginaldo Sant' Ana. 33. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **A ideologia alemã**. Trad. Álvaro Pina. São Paulo: Expressão Popular, 2009.

MELO, Veríssimo de. Literatura de cordel: visão histórica e aspectos principais. *In: LOPES, Ribamar. (org.). Literatura de cordel: antologia*. 2. ed. Fortaleza: BNB, 1982. p. 7-50.

MINAYO, M. C. de Souza. Cientificidade técnica e arte. *In: MINAYO, Maria Cecília de Souza; DESLANDES, Suely Ferreira; CRUZ NETO, Otávio; GOMES, Romeu. MINAYO, M. C de Souza. (org.). Pesquisa social: teoria, método e criatividade*. 21. ed. Petrópolis: Vozes, 2009.

MOTA, Leonardo. **Violeiros do Norte**: poesia e linguagem do sertão nordestino. 7. ed. Rio de Janeiro/São Paulo/Fortaleza: ABC, 2002.

MIRALHA, Wagner. Questão agrária brasileira: origem, necessidade e perspectiva de reforma hoje. **Revista Nera**, Presidente Prudente (SP), ano 9, nº 8, jun./jul. 2006, p. 151-172.

NEVES, Francisco Paiva das. Poema "As múmias e seus sarcófagos". *In: NEVES, Francisco Paiva das. Poemáticos em planos de aula*. Fortaleza, 2020, s.d.-1. mimeo.

NEVES, Francisco Paiva das. Poema "O dois, o sete e o um". *In: NEVES, Francisco Paiva das. Poemáticos em planos de aula*. Fortaleza, 2020, s.d.-2. mimeo.

NEVES, Francisco Paiva das. Poema "Um ônibus de Fortaleza". *In: NEVES, Francisco Paiva das. Poemáticos em planos de aula*. Fortaleza, 2020, s.d.-3. mimeo.

OLIVEIRA, Carlos Jorge Dantas de. **A formação da literatura de cordel brasileira**. Tese de Doutorado em Literatura. Santiago de Compostela: USC/Programa de Doutorado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada, 2012.

OLIVEIRA, Idalzira Bezerra. **Cordel umbilical**: correspondência poética e outros escritos. Fortaleza: Expressão, 2010.

OLIVEIRA, Joan Edesson de. Algumas palavras. *In*: OLIVEIRA, Idalzira Bezerra. **Cordel Umbilical**: correspondência poética e outros escritos. Fortaleza: Expressão, 2010. p. 17-19.

PÊCHEUX, Michel. **O discurso**: estrutura ou acontecimento. Trad. Eni P. Orlando 5. ed. Campinas: Pontes, 2008.

QUEIROZ, Doralice Alves de. **Mulheres cordelistas**: percepção do universo feminino na literatura de cordel. Dissertação de Mestrado em Letras. Belo Horizonte: UFMG/Faculdade de Letras, 2006. Versão eletrônica do texto disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/ALDR-6WEK7J>. Acesso em: 9 ago. 2020.

REZENDE, José Camelo de Melo. **A história de Aprígio Coutinho e Neuza**. Editora não informada, s.d.-2. Versão eletrônica do texto disponível em: <http://acervosdigitais.cnfcp.gov.br/Literatura%20de%20Cordel%20-%20C0001%20a%20C7176/6854>. Acesso em: 10 jan. 2022.

REZENDE, José Camelo de Melo. **O valor da mulher**. Juazeiro do Norte: São Francisco, 1952. Versão eletrônica do texto disponível em: <http://docvirt.com/docreader.net/CordelFCRB/54189>. Acesso em: 10 jan. 2022.

REZENDE, José Camelo de Melo. **Peleja de Chica Pacalu com o Cego Victorino/A Sujeição dos Brejos da Parayba do Norte**. Editora não informada, s.d.-1. Versão eletrônica do texto disponível em: <http://docvirt.com/docreader.net/CordelFCRB/54026>. Acesso em: 10 jan. 2022.

REZENDE, José Camelo de Melo. **Romance do pavão misterioso**. Editora não informada, s.d.-3. Versão eletrônica do texto disponível em: <http://acervosdigitais.cnfcp.gov.br/Literatura%20de%20Cordel%20-%20C0001%20a%20C7176/18787>. Acesso em: 10 jan. 2022.

REZENDE, José Camelo de Melo. **Uma questão no céu**. Pilõezinhos de Guarabira: Editora não informada, 1921. Cópia obtida do arquivo do pesquisador José Paulo Ribeiro.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro**: A formação e o sentido do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

RIBEIRO, José Paulo. **Entrevista a Francisco Paiva das Neves**. Guarabira: Fortaleza, 21 de janeiro de 2022. (Entrevista gravada em áudio – aplicativo WhatsApp).

RICHARDSON, Roberto Jarry. **Pesquisa social**: métodos e técnicas. São Paulo: Atlas, 1983.

RIO, João do. Os mercadores de livros e a leitura das ruas. *In*: RIO, João do. **A alma encantadora das ruas**. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1995. p. 47-50 (A obra original é de 1910).

SANTOS, Francisca Pereira dos. Introdução. *In*: SANTOS, Francisca Pereira dos. (org.). **Romaria de versos**: mulheres cearenses autoras de cordel. Fortaleza: SESC, 2008.

SANTOS, Francisca Pereira dos. **Novas cartografias do cordel e da cantoria**: desterritorialização do gênero nas poéticas das vozes. Tese de Doutorado em Letras. João Pessoa: UFPB/Pós-Graduação em Letras, 2009.

SAVIANI, Dermeval. **História das ideias pedagógicas no Brasil**. 4. ed. Campinas: Autores Associados, 2013.

SILVA, Antonio Luiz da. **Rio tinto, meu recanto paraibano**: histórias, contos e crônicas. Rio Tinto: JM, 2019.

SILVA, Elizabeth Maria da; RIBEIRO, Luís Távora Furtado; VAREJÃO FILHA, Maria da Conceição de Carvalho. Educação feminista de Chimamanda Ngozi Adichie: uma análise sobre a obra *Para educar crianças feministas*. *In*: RIBEIRO, Luís Távora Furtado et al. (org.). **Educação brasileira em pesquisa**. Curitiba (PR): CRV, 2018. p. 65-73.

SILVA, Gonçalo Ferreira da (org.). **100 cordéis históricos segundo a Academia Brasileira de Literatura de Cordel**. Mossoró, RN: Queima-Bucha, 2008. 2. v.

SILVA, Maria do Socorro Pimentel da; FARIAS, Vanessa Pinto Rodrigues; CUNHA JUNIOR, Henrique Antunes. Educação da mulher e racismo na cultura brasileira: memórias de uma história não contada. *In*: FURTADO, Luís Távora et al. (org.). **Educação brasileira em pesquisa**. Curitiba (PR): CRV, 2018. p. 75-84.

SIMÕES, João Gaspar. Estudo crítico biográfico. *In*: QUEIRÓS, Eça. **Obra completa**. V. 1. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1970.

SOARES, Magda. **Alfabetização**: a questão dos métodos. São Paulo: Contexto, 2016.

SOBRAL, João Alberto Martins. Colégios do Recife que desapareceram e deixaram os alunos com saudade. **Diário de Pernambuco**, edição de 13 de novembro de 2020. Disponível em: <https://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/opiniao/2020/11/colegios-do-recife-que-desapareceram-deixando-os-alunos-com-saudade.html> Acesso em: 24 fev. 2022.

SOUSA, Francinete Fernandes de. **A mulher negra mapeada**: trajeto do imaginário popular no folheto de cordel. Tese em Letras. João Pessoa, PB: UFPB/Programa de Pós-Graduação em Letras, 2009.

SOUZA, Rosa Fátima de. Espaço da educação e da civilização: origens dos grupos escolares no Brasil. *In*: SAVINI, Demerval... [et al]. **O legado educacional do século XIX** – 3. ed. Campinas, SP: Autores Associados, 2014. p.33-79.

TELLES, Norma. Escritoras, escritas, escrituras. *In*: PRIORE, Mary Del. (org.). **História das mulheres no Brasil**. 6. ed. São Paulo: Contexto/UNESP, 2002. p. 401-442.

TERRA, Rute Brito Lemos. **Memória de lutas**: literatura de folhetos no Nordeste (1893 a 1930). São Paulo: Global, 1983.

TRIVIÑOS, Augusto Nivaldo Silva. **Introdução em pesquisas sociais**: a pesquisa qualitativa em ação. São Paulo: Atlas, 1987.

VALE, Eltern Campina. **Operários! Uni-vos!** experiência e formação de classe na fábrica de tecidos Rio Tinto (Paraíba, 1924-1945). Tese de doutorado em História. Recife: UFPE/Programa de Pós-Graduação em História, 2018.

VIANA, Arievaldo. A maior polêmica do cordel. *In*: VIANA, Arievaldo. **Blog Acorda Cordel**. *On-line*, 22 fev. 2012. Disponível em: <http://acordacordel.blogspot.com/2012/02/maior-polemica-do-cordel.html>. Acesso em: 23 mai. 2021.

VIANA, Arievaldo. **Comunicação escrita via FACEBOOK**, em 17 jul. 2019. Link: <https://www.facebook.com/profile.php?id=100008743774093>

VIANA, Arievaldo. **Entrevista a Francisco Paiva das Neves**. Caucaia: Fortaleza, 15 maio de 2018. (Entrevista gravada em áudio).

VIANA, Arievaldo. **Leandro Gomes de Barros**: o mestre da literatura de cordel – vida e obra. Fortaleza: SINTAF; Mossoró: Queima-Bucha, 2014.