

Paulo Geovane e Silva

Imagotipos Femininos na Literatura de Cordel de Autoras Brasileiras

Dissertação de Mestrado em Estudos Literários e Culturais, na área de especialização em Literatura Brasileira, orientada pela Doutora Maria Aparecida Ribeiro e coorientada pela Doutora Maria Marta Dias Teixeira Anacleto, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

2012



UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Faculdade de Letras

Imagotipos Femininos na Literatura de Cordel de Autoras Brasileiras

Ficha Técnica:

Tipo de trabalho	Dissertação de Mestrado
Título	IMAGOTIPOS FEMININOS NA LITERATURA DE CORDEL DE AUTORAS BRASILEIRAS
Autor	Paulo Geovane e Silva
Orientador	Doutora Maria Aparecida Ribeiro
Coorientador	Doutora Maria Marta Dias Teixeira Anacleto
Identificação do Curso	2º Ciclo em Estudos Literários e Culturais
Área científica	Letras
Especialidade	Literatura Brasileira
Data	2012



UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Resumo

No âmbito dos estudos comparatistas, a presente dissertação se propôs a analisar, na literatura de cordel produzida por mulheres, a maneira pela qual a autoria feminina constrói imagotipos de *feminino* e *masculino* tendo em vista dois aspectos principais: a condição sexual de *ser-mulher* e o desdobramento dessa condição na produção de folhetos em um contexto cuja tradição é marcada pelo discurso patriarcal. Os cordéis serão analisados a partir da relação entre a Imagologia e os *Gender Studies*, com maior ênfase na relação entre os estudos de escrita feminina e a produção de auto e heteroimagotipos literários. Esta proposta surge a fim de compreender melhor não apenas o fenômeno da literatura popular em verso no Brasil, mas também no intuito de melhor perceber a contribuição da mulher na evolução desse objeto cultural.

Palavras-chave:

Literatura de Cordel; mulher; Imagologia; estudos culturais.

Abstract

In the field of comparative studies, the purpose of the present dissertation is to analyze, in the “cordel” written by women, the way the female author builds the imagotypes of ‘feminine’ and ‘masculine’ concerning two main aspects: the sexual condition of ‘being a woman’ and the deployment of this condition in the production of booklets in a context in which tradition is noticeable by the patriarchal speech. The “cordeis” will be analyzed from the relationship between the Imagology and gender studies, with more emphasis in the relationship between the studies of female writing and the production of literary auto-and-heteroimages. This purpose is intended to better understand not only the popular literature phenomenon in Brazil, as well as to better understand the women’s contribution in the evolution of this cultural object.

Key-words

Cordel; woman; imagotype; cultural studies.

Agradecimentos

A Deus, que não apenas me deu tudo, mas também fez-se o meu Tudo em minha história de vida.

Aos meus pais, pela confiança, pelo amor e pela educação que me deram desde cedo. Graças a essa escola chamada família, eu consegui plantar e colher muitas alegrias nessa grande seara que é a existência.

À minha irmã Cris, cuja história de mulher – história de amor, de dor, de luta e vitória – me motivou a desenvolver uma pesquisa sobre a escrita feminina. Agradeço pelo apoio, pelo carinho e principalmente pela inspiração que a sua vida traz à minha. Obrigado por ser mulher com todas as letras.

Aos meus amigos do Brasil que, mesmo de longe, fizeram-se perto – Flávia, Hugo, Léo, Bia, Raquel, Amanda, Willians, Douglas, Sílvio, Silas, Adriana, Verônica, Natalie, Jerry, João Paulo, Lourdes. Obrigado pelo apoio de sempre.

A todos os professores e amigos da PUC Minas (especialmente à Sandra Cavalcante, Vera Lopes, João Henrique Rettore Totaro, Jane Quintiliano, Maria Angela Paulino, Arabie Hermont, Juliana Assis, Maria Nazareth, Ivete Walty e Fred Barbosa), sem os quais eu certamente não estaria aqui. Muito obrigado pela confiança e pelo apoio incondicional. Um agradecimento especial também aos meus amigos de curso Michael, Anne, Renata e Ricardo – há muito de vocês nesta história...

Aos meus novos amigos em Coimbra, com os quais esta cidade teve muito mais encanto – Josué Oliveira, Fernando Mello, Isabella Fortunato, Camila Schulze, Miguel Leitão, Renata Fernandes, Natália Werneque, Ivano Irrera, Eudis Gomes, Luciana Moreira, Maurício Vieira, Elizabeth Reichert, Pablo Almada, e a todos os amigos do Orfeon Acadêmico de Coimbra, que, sem dúvida, formaram a minha primeira família em terras lusas.

Agradeço também a todos os professores do Mestrado em Estudos Literários e Culturais, especialmente à minha orientadora Doutora Maria Aparecida Ribeiro e à minha coorientadora Doutora Marta Teixeira Anacleto pela brilhante assessoria e pelo carinho que tiveram comigo e com a minha investigação.

Agradeço também à Paola Cunha, da Université de Poitiers (França), pela colaboração e disponibilidade no envio de materiais imprescindíveis a esta pesquisa.

A todos aqueles que, de perto ou de longe, fizeram a diferença neste percurso, os meus sinceros agradecimentos.

*À Cris,
mulher cuja história de vida
motivou este trabalho.*

SUMÁRIO

Resumo.....	3
Abstract.....	4
Agradecimentos.....	5
Dedicatória.....	6
Introdução.....	9
1. LITERATURA DE CORDEL – HISTÓRIA, MEMÓRIA E IDENTIDADE.....	17
1.1. O cordel na fronteira entre o erudito e o popular – um problema dialético.....	20
1.2. História do cordel no Brasil e o contexto nordestino.....	30
1.3. A mulher na sociedade brasileira do século XIX e XX – O caso do Nordeste..	36
1.4. Relação Social e artístico entre o cordel e o universo feminino.....	42
2. IMAGOLOGIA E FEMINISMO.....	47
2.1. O trabalho imagológico.....	47
2.2. A auto-imagem e a hetero-imagem.....	49
2.3. Imaginário popular e a literatura de cordel.....	53
2.4. Perspectivas entrecruzadas: cordel, autoria feminina e imagem.....	57
2.4.1. Imagologia e feminismo – diálogo teórico.....	59
2.4.2. Imagologia e feminismo – um breve recorte.....	62
3. IMAGENS E IMAGOTIPOS FEMININOS E MASCULINOS NO CORDEL.....	69
3.1. Sírlia Sousa de Lima.....	69
3.2. Salete Maria.....	77
3.3. Guadalupe Segunda.....	84
3.4. Bastinha.....	92
3.5. Dalinha Catunda.....	96
3.6. Izulina Gomes Xavier.....	104
3.7. Josenir Amorim Alves de Lacerda.....	105

3.8. Maria José de Oliveira.....	107
3.9. Marinês A. da Silva.....	108
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	110
BIBLIOGRAFIA.....	114

INTRODUÇÃO

Em *Feminismo e Literatura no Brasil*, a investigadora Constância Lima Duarte classifica a situação social da mulher brasileira no século XIX como uma verdadeira “indigência cultural” (Duarte, 2003: 152), ideia que reporta justamente para a não existência de uma identidade cultural feminina numa época bastante marcada pela tradição católica patriarcal no Brasil. Se essa era a situação da mulher brasileira, o que dizer da mulher do Nordeste do Brasil nessa mesma época?

A resposta a tal pergunta vem na voz de Mirian Knox Falci. Em *Mulheres do Sertão Nordestino*, Falci observa que a sociedade nordestina de então era “altamente estratificada entre homens e mulheres, entre ricos e pobres, entre escravos e senhoras, entre ‘brancos’ e ‘caboclos’” (Falci, 2002 *apud* Priore, 2002: 242), e que essa polarização social obviamente colocava a mulher nordestina em lugar de isolamento, sendo a voz feminina abafada e descreditada pela suposta autonomia da figura masculina. A autora comenta ainda que a presença masculina em várias instâncias sociais de prestígio, como a fazenda, a política e a academia, demonstra a divisão sócio-espacial entre espaço público – para o homem – e privado – para a mulher. Ao se pensar no Nordeste como uma das regiões brasileiras mais isoladas, com um grande índice de analfabetismo, além de grandes carências materiais, poder-se-á imaginar que o acesso da mulher à leitura e à escrita era praticamente nenhum.

É verdade que o Nordeste de XIX produziu algumas poucas escritoras, mas mulheres vindas de classes privilegiadas, cujos nomes não conseguiram ultrapassar as fronteiras de seu Estado natal e que só hoje têm sido retiradas da sombra por um processo de resgate liderado pela universidade brasileira.

No caso da literatura de cordel, fato cultural tipicamente nordestino, como adiante se verá, e objeto de análise deste trabalho, a indigência mencionada por Duarte é ainda mais evidente: somente a partir de 1938¹ (portanto, já no século XX), a mulher começou a escrever e a produzir cordel, e não é difícil inferir o porquê da tardia

¹ Constância Lima Duarte cita o caso de Maria das Neves, poeta que, por receio de ser mal vista pela sociedade, publica seu cordel sob o pseudônimo masculino de Altino Alagoano. Esta história será mais bem abordada no capítulo 1 da presente dissertação. (cf. Duarte, 2003).

emergência de cordelistas do sexo feminino. E esse eco tão agressivo da indignação cultural a que a mulher ficou devotada se faz sentir ainda hoje, já que a quantidade de mulheres cordelistas é consideravelmente menor que a quantidade de homens, o que se pode perceber nos acervos de cordel particulares e de instituições públicas, bem como no espaço eletrônico, nas várias antologias de cordel e nos catálogos das editoras que produzem esse tipo de literatura.

Este projeto de investigação parte de um interesse particular pela autoria feminina no âmbito da literatura brasileira – seu silenciamento, sua produção e sua emergência. Na parte curricular do Mestrado em Estudos Literários e Culturais, esse interesse pela escrita de mulheres foi ainda mais intensificado pelos estudos de literatura de cordel, cujas aulas foram ministradas pela Professora Doutora Maria Aparecida Ribeiro, que também orientou a presente dissertação. A cadeira de Literatura Comparada, ministrada pela co-orientadora Professora Doutora Marta Teixeira Anacleto, também colaborou para o amadurecimento da ideia, pois fez ver a teoria comparatista como uma profícua possibilidade de analisar as imagens de mulher que tais cordéis produzem, sobretudo quando o sexo feminino é observado no contexto cultural de uma sociedade marcadamente patriarcal como a do Nordeste brasileiro.

Vários trabalhos de investigação nos âmbitos da Literatura Comparada e dos Estudos de Gênero têm-se debruçado sobre a situação da presença da mulher no cordel brasileiro, nomeadamente no nordestino, onde a literatura de cordel é encontrada como prática literária bastante recorrente. Algumas investigações serão referidas aqui, a título de exemplo, e outras serão mencionadas ao longo dos capítulos.

Intitulada *A Mulher na Literatura de Cordel: uma abordagem léxico-semântica*, a dissertação de mestrado produzida, em 2006, por Caline Genise de Oliveira Lima aborda a maneira pela qual o léxico utilizado na “Literatura de Cordel retrata, por meio das expressões e marcas próprias da oralidade, o papel que cabe à mulher na sociedade nordestina.” (Lima, 2006: 153). Nesse trabalho, a investigadora da Universidade Federal da Paraíba (UFPB) demonstra que a mulher ainda é vista e abordada no cordel a partir de uma perspectiva masculinizante: é aquela que pertence ao espaço do lar e da família. Mulheres que estão além dessas fronteiras impostas pelo discurso patriarcal são, conforme demonstra, comumente vistas de maneira negativa.

Em *Evas ou Marias? As mulheres na Literatura de Cordel: preconceitos e estereótipos* (2010), Maria Ângela de Faria Grillo aborda a maneira pela qual a literatura de cordel produzida por homens na primeira metade do século XX constrói diversos *retratos* de mulher, muitos dos quais associados à imagem transgressora de Eva ou à imagem casta da Virgem Maria. Segundo Grillo, mesmo quando a mulher é evocada como transgressora da ordem masculina, tal enfrentamento é feito dentro de uma lógica patriarcal (cf. Grillo, 2010), o que não consiste numa perspectiva inovadora a respeito da mulher. Para a autora, os poetas que analisou tinham dificuldades em “lidar com as transformações cotidianas que o mundo moderno, aos poucos, impõe nas relações pessoais e na própria maneira de se conduzir.” (Grillo, 2010: 154). Essa dificuldade deve-se ao fato de que o homem, enquanto autor, possivelmente não conseguia (como nem sempre consegue) imaginar a mulher fora de sua perspectiva patriarcal e masculinizante: a lógica masculina de vida em sociedade colocou a mulher sempre em segundo plano, não permitindo considerá-la, ao lado do homem, como sujeito social.

Doralice Alves Queiroz (2006) também desenvolveu sua pesquisa de mestrado a partir da observação da autoria feminina na Literatura de Cordel e de como essa prática literária perspectivada a partir do gênero sexual relaciona o universo feminino com o discurso patriarcal tradicionalmente imputado à mentalidade nordestina. A partir da leitura de alguns cordéis de Maria Godelivie e Salete Maria, por exemplo, a investigadora demonstra que o feminino é visto “através de uma percepção interior, uma visão de dentro quanto ao ser e ao estado das mulheres.” (Queiroz, 2006: 105). Apesar de tal observação não se aplicar à escrita de todas as mulheres cordelistas, como se verá no decorrer deste trabalho, a constatação de Queiroz faz ver a maneira pela qual a autoria feminina constrói personagens transgressoras, que enfrentam o universo masculino. A este respeito, a investigadora afirma ainda:

Não mais circunscritas numa visão masculinizada do que é ser mulher, mas numa atitude renovadora, [as personagens femininas] propõem uma nova identidade, livres das amarras que as oprimiram e as relegaram ao silêncio. (Queiroz, 2006: 105)

Além das já referidas pesquisadoras, outras e outros ainda completam o corpo de investigadores preocupados com a produção feminina na literatura de cordel, como

Clarissa Loureiro, Vanusa Mascarenhas Santos, Fernanda Moraes D’Oliveira e Joseph Luyten. Todas as pesquisas produzidas no Brasil e no mundo constituem contributo singular à percepção do fenômeno literário que dia após dia se reinventa no Nordeste brasileiro. Obviamente, os cordéis produzidos por mulheres compõem não apenas um *corpus* literário singular, mas retratam também uma produção cultural e artística gestada no âmago da exclusão e da marginalização. Por outras palavras, a Literatura de cordel produzida por mulheres é também o resultado de uma (re)ação de protesto não institucionalizado, a partir do qual a mulher busca firmar-se como sujeito social e histórico capaz de produzir cultura. A “rebeldia” contra o discurso patriarcal e católico, que durante séculos assolou a identidade da mulher e a relegou ao pequeno espaço do lar, é a face de uma inquietação típica das margens, cujas vozes fazem ver uma parcela da sociedade que reivindica um estatuto igualitário perante o gênero masculino.

Dentre as tantas investigações consultadas e que abordam a questão da autoria feminina em cordel, poucas – ou nenhuma – demonstraram preocupação com a maneira pela qual a mulher constrói imagens de si mesma com relação a dois fatores: a) o gênero feminino que pesa sobre ela e b) o gênero masculino que pesa contra ela, e como esses dois fatores influenciam a emergência de uma escrita dita feminina no cordel. Por isso, partindo de tal problemática, esta dissertação se propõe analisar justamente isto: como e quais são as imagens literárias que a mulher, enquanto sujeito que agencia a própria voz autoral, constrói de si mesma e de seu Outro – neste caso, o homem – na Literatura de Cordel. Variados problemas se desdobram deste primeiro, como a ideia que a mulher tem do seu lugar dentro de um contexto patriarcal, ou ainda a medida pela qual a autoria feminina corrobora ou não o discurso masculino, etc.

Dito por outras palavras, o interesse desta pesquisa é captar os imatopos que os textos de autoria feminina produzem, levando em conta não apenas os textos, mas também os contextos e principalmente o peso que o gênero feminino tem nessa prática literária, isto é, levar-se-á também em consideração a autoria feminina, ou seja, o fato de que são mulheres a escrever, a poetizar e a produzir uma concepção feminina de mundo através do cordel, concepção esta que dissolve o vínculo histórico e aparentemente inquebrantável que havia (ou haveria) entre a Literatura de Cordel e o universo masculino.

No âmbito desta pesquisa, como é possível perceber, há de que considerar o aspecto extraliterário como de suma importância para a composição de cordéis. A literatura de cordel é uma arte que a todo momento dialoga com as realidades humanas, contextos sociais e necessidades comuns de um grupo social, e por isso mesmo, traz em si as vozes e realidades sociais mais variadas. Com as mulheres, isso não é diferente: além de motivadas pelos fatores sociais que as cercam, elas também começam a fazer de sua própria realidade o mote para o seu texto, escrevendo e publicando poemas cujos temas vão desde a família até a política por exemplo.

O *corpus* desta pesquisa foi retirado de quatro acervos principais: Museu do Folclore (com 7.748 cordéis catalogados²), Acervo Maria Alice Amorim (com aproximadamente 7.000 títulos catalogados³), o Acervo Cantel, situado na Maison des Sciences de l'Homme et de La Société (Universidade de Poitiers) (com aproximadamente 550 títulos) e, por fim, o Acervo Maria Aparecida Ribeiro, que está em fase de catalogação e conta com uma média de 6.000 títulos, para além dos *sites* Cordelirando (www.cordelirando.blogspot.pt), de Salete Maria e Cordel de Saia (www.cordeldesaiablogspot.pt) de Bastinha, outra autora de cordel. Os cordéis retirados dos sites mostram a medida pela qual essa literatura está passando por uma transformação de suporte: ao se tornar virtual, a literatura de cordel passa por uma reinvenção de suas características formais e materiais – sua estrutura física, a dimensão, paginação, metro, rima, estrofação, extensão do texto, ausência de capas e xilogravuras. Por isso, alcança outro público, fazendo com que tal prática literária seja ainda mais difundida no Brasil e no mundo.

Por se tratar de uma investigação apenas qualitativa, o *corpus* conta com um considerável número de autoras, mas com uma amostragem de textos não muito alargada, devido ao fato de que os acervos não dispõem de muitos títulos publicados por mulheres, o que em si consiste num fator extraliterário que coincide com o histórico da mulher na literatura de cordel: a autoria feminina em cordel é um fato recente, e por isso os acervos ainda não têm muitos títulos dessa espécie. No acervo do Museu do Folclore, foram encontradas obras de apenas 31 autoras; o Acervo Maria Alice Amorim, por sua vez, comporta o total de 87 autoras, enquanto que o acervo da Universidade de Poitiers

² Até o dia 6 de setembro de 2012.

³ Até o dia 6 de setembro de 2012.

tem um total de aproximadamente 12 autoras. No acervo Maria Aparecida Ribeiro, ainda em fase de catalogação, foram identificadas 23 autoras até agora.

Outro fator que implicou diretamente no fato de ser o *corpus* bastante reduzido foi a temática. Este trabalho optou por analisar textos que, independentemente do assunto abordado, deixassem entrever a imagem da mulher (enquadrada na categoria da autoimagem) e que, por vezes, deixassem escapar também traços a respeito do masculino, enquadrando o homem na categoria de heteroimagem. Nesse sentido, serão analisados 36 cordéis assinados por 9 autoras, a saber: Bastinha, Dalinha Catunda, Guadalupe Segunda, Izulina Gomes Xavier, Josenir Amorim Alves de Lacerda, Maria José de Oliveira, Marinês A. da Silva, Salete Maria e Sírilia de Sousa Lima.

As categorias de auto e heteroimagem utilizadas serão as propostas por Celeste Sousa (2004), Maria João Simões (2011), Daniel Henri-Pageaux (2001) e outros autores posteriormente referenciados.

A dissertação se subdividirá em quatro capítulos, a saber: 1. Literatura de Cordel: História, Memória e Identidade; 2. Imagologia e Feminismo; 3. Imagens e Imagetipos Femininos em Cordel e 4. Considerações Finais.

O capítulo 1, de caráter introdutório, abordará alguns problemas que rondam o conceito de Literatura de Cordel, como a questão do gênero literário e do lugar que tal produção cultural ocupa no âmbito da literatura nacional brasileira, tendo em vista a complicada relação que existe entre literatura erudita e popular. Para além disso, o capítulo 1 dará atenção especial ao conceito de *cultura*, para que se compreenda melhor não somente o lugar dessa produção literária naquilo que se define por cultura brasileira, mas também a fim de refletir a respeito do espaço que as mulheres ocupam nessa prática literária. Ou seja: este capítulo abordará, embora de maneira breve, a história da mulher no Brasil e sua relação com a literatura de cordel, para que seja possível falar com maior fundamento sobre a complexidade da autoria feminina em cordel.

O capítulo 2, com um viés mais teórico, traz à tona as premissas que servirão à análise do *corpus*. Dedicar-se a refletir e explorar o conceito de Imagologia proposto pela Literatura Comparada. Na órbita das discussões estão, além da Imagologia, os *Gender Studies*. Apesar de não ser a âncora teórica deste trabalho, as considerações a respeito do gênero também são de suma importância, já que é igualmente por este viés

que perpassará a análise imagológica. De fato, os imagotipos serão analisados a partir de uma perspectiva do gênero, e é por isso que se propõe aqui um diálogo teórico entre as duas vertentes: a imagologia e o feminismo. Mas este capítulo não se prestará apenas a abordar os pressupostos teóricos da imagologia e articulá-los com os *Gender Studies*: pretende também tratar de uma relação pouquíssimo explorada, mas extremamente possível e necessária, entre a imagologia e os estudos de gênero – o gênero feminino.

O capítulo 3, por sua vez, será dedicado à leitura e análise dos cordeis sob a luz das teorias referenciadas no capítulo 2, enquanto que o capítulo 4 será uma súmula não de conclusões, mas de inferências e considerações que certamente motivarão o seguimento de um trabalho mais abrangente e profundo tanto a respeito da autoria feminina no cordel quanto das relações teóricas que se podem traçar entre Imagologia e Feminismo no âmbito dos estudos literários e culturais.

1. LITERATURA DE CORDEL – HISTÓRIA, MEMÓRIA E IDENTIDADE

A análise da atual⁴ literatura de cordel brasileira exige, antes de mais, uma revisão de ordem diacrônica, a fim de que seja possível perceber melhor essa produção cultural sob vários aspectos que, ao que parece, pautam-se todos na antagônica (e muitas vezes equivocada) ideia a respeito da relação entre *cultura erudita* e *cultura popular*. O primeiro desses aspectos, tão importante quanto todos os que se seguem, diz respeito ao lugar da produção cordelística no âmbito da literatura nacional e – por que não? – mundial. A dificuldade para se perceber esse *lugar* está em uma opinião literária que concebe o cordel como uma produção cultural não canônica, pouco substancial e de baixa qualidade estética, cuja ideia traz na essência um equívoco evidente: considerar o cordel como um objeto de arte não culta, ou, mais especificamente, considerá-lo um objeto da literatura popular que, por sua vez, não é considerada como arte. A fim de ilustrar tal ponto de vista, Carlos Nogueira aponta que “O sintagma ‘literatura de cordel’ é frequentemente utilizado em sentido depreciativo, aplicado a textos conjecturadamente sem qualidade literária e, portanto, relegados sem apelo para o âmbito da (...) paraliteratura” (Nogueira, 2004: 11-12).

Muitos aspectos da história da literatura de cordel, conforme se mostrará adiante, evidenciam que ela é, em primeiro lugar, um “objeto comunicacional e artístico” (Nogueira, 2004: 4); comunicacional porque, desde a sua origem, o cordel configura-se também como “instrumento de comunicação de fatos ocorridos” (Tenório-Pontes: 1981, 22). Diante da gradual ascensão dos meios de comunicação de massa e da imprensa, o cordel perdeu um pouco o seu caráter jornalístico, ao passo que os *media* também têm afetado consideravelmente tal produção literária; e artístico porque também traz em sua arquitextualidade e produção⁵ traços estéticos peculiares a esse tipo de arte literária. O equívoco, portanto, evidencia-se no fato de que, enquanto expressão de arte e comunicação, o cordel dialoga profundamente com grandes obras consideradas canônicas, com grandes autores, com discursos e saberes referenciais da cultura

⁴ A relatividade presente no conceito de *atual* certamente apresenta um problema, sobretudo no caso da literatura de cordel: o anacronismo que da palavra emana é evidente, já que não é possível definir o cordel como atual, sendo ele uma literatura cuja origem remonta ao século XV. Entretanto, é possível captar e evidenciar a sua atualidade, tendo o cordel chegado ao Brasil e se adaptado ao contexto brasileiro, onde até os dias de hoje sobrevive.

⁵ Produção do folheto em si: procedimentos, técnicas, material, o uso de xilogravura (que também tem a sua faceta estética) e impressão.

considerada erudita, comunicando, divulgando e expondo esses textos, saberes, autores e discursos, como ficará mais claro em 1.1, quando se abordará a questão da existência (ou não) da fronteira entre erudito e popular. Adianta-se, porém, que intelectuais como Jorge Amado, Ariano Suassuna, Glauber Rocha e outros apropriaram-se de temas do cordel em suas obras. Por outro lado, foram transpostas para o cordel obras ou trechos de obras como *Teresa Batista Cansada de Guerra* (1972) ou *Gabriela Cravo e Canela*⁶ (1958), cujos títulos pertencem ao já referido Jorge Amado, escritor considerado erudito no âmbito da Literatura Brasileira. Esses exemplos mostram que, em vez de divisões estanques e antagônicas, há um trânsito de características diversas que passam do erudito para o popular e vice-versa. Tal constatação deve servir para repensar a visão equivocada que um certo senso comum, às vezes até intelectual e elitizado, concebe a respeito da literatura de cordel.

É óbvio que o Brasil tem a maioria dos seus cordelistas localizados nos mais longínquos rincões do país, lugares onde a escolaridade ainda é precária, o que faz pensar que o escritor ou leitor de cordel é um sujeito inculto. Entretanto, a despeito disso, é também nesses lugares que nasce a esmagadora maioria de produtores de cordel, pessoas que encontram na escrita a sua vazão artística. Escorar-se, portanto, neste fator para colocar essa produção artística na caixa do “não erudito” é mais contraproducente do que se possa imaginar, dado que a literatura, seja ela qual for, não escolhe classes sociais de maiorias ou minorias – esta função é muito mais taxionômica, e está por conta das elites intelectuais –, mas, sim, surge no seio das comunidades culturais, e desenvolve-se conforme o sujeito social expressa o *seu* lugar no mundo através da literatura.

A releitura da gênese do cordel também possibilita inferir com mais clareza e critério a aclimação da literatura de folhetos portugueses aos contextos sócio-culturais e políticos do Brasil, bem como do diálogo de influência⁷ que ainda existe entre as produções brasileiras e portuguesas dos séculos anteriores. Pensar em influência é, antes de mais, “não pensar em unidade, mas em fluidez” (Nogueira, 2004: 17), isto é, numa

⁶ *Teresa Batista Cansada de Guerra* (1972) foi publicada em cordel no ano de 1973 por Rodolfo Coelho Cavalcante; *Gabriela Cravo e Canela* (1958) foi transposto para o cordel em 1976 por Manoel D’Almeida Filho.

⁷ A questão da influência do cordel português sobre o brasileiro será mais esclarecida no tópico 1.2 – *História do Cordel no Brasil e o contexto nordestino* a partir de questões propostas por Márcia Abreu (1999).

relação de interseção mínima entre as produções de cordel no Brasil e em Portugal, fruto de uma influência natural, resultante de circunstâncias históricas que fizeram com que a literatura de folhetos ibérica se firmasse no Brasil.

A par de desmistificar equívocos e de analisar confluências estéticas, o resgate da história da literatura de cordel também mostra a singular maneira pela qual o cordelista recorta a sua realidade e, a partir desse recorte, constrói sua memória, sua história e, por fim, sua identidade. Trata-se, pois, de um instrumento artístico-cultural de expressão e afirmação identitária de um povo. Carlos Nogueira (2004) diz que, para além de várias outras características, o cordel é marcado por ser um “mosaico ideotemático e estilístico”, isto é, um objeto artístico produzido a partir de motivações fortemente ideológicas, o que certamente nos permite vê-lo como instrumento de construção e afirmação identitária do povo que o produz. Obviamente, isso acontece em toda grande literatura, o que mais uma vez retira o cordel do rótulo de paraliteratura, e a expressividade ideológica presente nesses textos certamente permite lê-los de um lugar que não anseie apenas por jogos de metáforas e articulação sintática de difícil compreensão, mas que veja no simples uma beleza tão rara e tão expressiva quanto aquela que encontramos nas artes canônicas.

Considerar a literatura de cordel como um instrumento de construção/afirmação identitária é uma das mais fortes demandas desse trabalho, e o resgate histórico das origens do cordel (de sua gênese fortemente ibérica, de sua saída de Portugal, chegada e aclimação à cultura brasileira) também nos ajudará bastante na resposta às muitas questões que essa pesquisa propõe. Ao atentar-se às qualidades e peculiaridades da autoria feminina em cordel, os traços de (des)construção identitária tornam-se evidentes, e a mulher configura-se, conforme se verá no capítulo 4, como uma porta-voz de tantas outras mulheres que, em seu tempo e espaço, não conseguiram se tornar enunciadoras de si mesmas. A partir da diacronia dos fatos históricos que explicam a gênese dessa autoria, uma das tantas questões que se projetam é o modo como, nos primórdios, a literatura de cordel relacionava-se com a mulher e vice-versa, considerando-se pontualmente que a relação do cordel com a mulher não é essencialmente equivalente à relação da mulher com o cordel – se, de um lado, a literatura de cordel evoca a figura feminina ainda que sob uma perspectiva patriarcal, por outro, a mulher não tinha

autonomia suficiente para escrever cordéis e produzir sua própria poesia, tal como ocorre hoje no Brasil.

1.1 – O cordel na fronteira entre o erudito e o popular – um problema dialético

Discutir a pertinência do cordel no âmbito da cultura popular é confrontar conceitos complexos, como a própria ideia de *cultura*. A polissemia desta palavra coloca problemas epistemológicos amplamente discutidos por grandes estudiosos e pesquisadores da antropologia, sociologia, etnologia e da filosofia, e, por mais que se discuta, grande ainda é a dificuldade de uma delimitação conceitual para esse termo tão recorrentemente utilizado tanto dentro quanto fora da academia. Em sua evolução linguística, o vocábulo passou por ampliações e readaptações semânticas diversas, pelo que se impõe também a necessidade de estabelecer uma discussão mais vertical a respeito dessa noção.

A palavra cultura vem do latim *cultura*, cujo significado primeiro exprime a “operação de tratar a terra, enriquecê-la, fertilizá-la, para produzir mais e melhor” (Melo, 1967: 329). Este dado é confirmado no Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa, onde se lê que o termo refere-se primeiramente ao trabalho de “amanhar a terra para a tornar mais fértil e, assim, obter melhores produções agrícolas.” (2001: 1042). Entretanto, ao longo do natural processo de evolução da língua portuguesa, a noção de cultura passou também se relacionar com outras ideias mais abstratas e complexas, e a noção de *processo*, presente no significado de um termo meramente do âmbito agrícola, amplia-se e joga com outros sentidos mais elevados e menos práticos. Ao ponderar sobre a evolução etimológica do termo, Raymond Williams (1976) aponta que o nome *cultura* passou a ser utilizado para referir-se ao processo de transformação do ser humano a partir do conhecimento, chegando ainda à ideia de cultura para definir um conjunto de produtos estéticos – a cultura das Belas Artes (artes plásticas, cênicas, literárias, etc.). É evidente que em todas as acepções do termo se faz presente a ideia de processo, também no sentido mais amplo que o termo nos permite pensar, já que a ideia de cultura que se analisa aqui aborda os processos (seja de adaptação e/ou intervenção) que o homem produz na natureza, conforme a visão materialista de Williams a respeito desse conceito. O crítico considera ainda que, da primeira acepção do termo, bem mais

simplista e reducionista, e depois de transmitir também a ideia de uma gama de faculdades intelectuais adquiridas ao longo da vida, o significado de *cultura* ganhou uma significação mais vertical, cuja amplitude semântica lança-se, a partir da aparentemente simples noção de processamento da terra, para algo muito mais profundo: o ser e estar do homem no mundo, o que implica necessariamente um processo⁸ interno de transformação mútua entre esse homem e o mundo que o cerca.

Ao pontuar historicamente a maior adesão a essa nova concepção, Cuche afirma que “A palavra faz parte do vocabulário da língua das luzes” (2003: 31). É, portanto, no Iluminismo que o termo *cultura* vai surgir com a abstrata carga semântica que hoje nos é comum. O sociólogo ainda diz que:

Progressivamente, a palavra desembaraça-se dos termos que a determinam e acaba por ser usada isoladamente para designar a *formação*, a *educação* de espírito. Em seguida, (...) passa-se de *cultura* como ação (ação de instruir) a *cultura* como estado (estado do espírito cultivado pela instrução, estado do indivíduo que ‘tem cultura’) (2003: 31).

Até aqui, é possível perceber que a atual noção de *cultura* se construiu a partir do significado de um processo exterior ao homem (o cultivo da terra) chegando a uma ideia mais abstrata, que projeta-se agora para um processo interior ao homem (o cultivo do espírito humano). Por outras palavras, na medida em que o ser humano se deu conta do seu lugar no mundo, o conceito de cultura ampliou-se para esse mesmo ser humano, associando-se agora às relações do homem com a natureza e vice-versa. Essas relações são, a princípio, de intervenção mútua, pois pressupõem as várias formas pelas quais o homem intervém no mundo em benefício próprio, bem como as intervenções que o mundo faz pesar sobre o homem. Note-se que, ao intervir na “naturalidade” do mundo, o ser humano produz uma cultura que, por sua vez, também exige uma natureza interna, diferente da natureza do mundo, para poder existir. E toda essa relação cultural (ou de intervenção) do homem com o meio que o cerca dá-se através de processos.

⁸ De acordo com Melo (1967), Cícero é um dos autores que começou a apontar essa nova ideia de cultura ao dizer que “a filosofia é a cultura do espírito” (Cícero, Tusc, 2, 5, 14 *apud* Melo, 1967: 330). Com esta simples mas profunda sentença, Cícero refere-se bem cedo à ideia de cultura da “terra espiritual”, do homem enquanto sujeito que, sob uma perspectiva mais messiânica, brotou da terra e cuja origem terrena lhe implica a necessidade de um cultivo, isto é, de um processo de aprimoramento de suas faculdades mentais e espirituais.

Esta brevíssima explanação etimológica da noção de cultura conduz a discussão para o conceito contemporâneo do termo, que, como já acima referido, explode em possibilidades semânticas, muitas delas aceitáveis e producentes. Serão evocadas, pois, alguns especialistas que apresentam conceitos de *cultura* que, num ponto ou noutro, articulam-se com a ideia de processo, tão importante para que seja possível captar melhor o conceito mais coerente que gravita em torno desse termo em torno do qual gravitam diversos significados.

A noção contemporânea de cultura pressupõe dois elementos básicos, cujas faces compõem a mesma moeda: a diversidade e a unidade. Em seu estudo intitulado *A noção de cultura nas ciências sociais*⁹, Cuche considera que, “em seu sentido lato, o termo cultura remete para os modos de vida e de pensamento” (2003: 24). Para o sociólogo, cultura é todo o conjunto de maneiras de viver e de se comportar, ideia esta que expõe de maneira igualitária o valor da unidade na diversidade humana e vice-versa. Não se trata de afirmar qual desses elementos é mais importante, mas sim de demonstrar que formam-se mutuamente, numa espécie de articulação elíptica em que não seria profícuo definir qual deles é o mais importante – se a diversidade ou a unidade – mas melhor seria considerar que ambos os elementos, ao configurarem o mesmo objeto – o homem – constituem-se mutuamente sob duas características fundamentais: o “ser-uno” e o “ser-diverso”.

A este respeito, Chuche afirma que “a noção de cultura (...) oferece a possibilidade de concebermos a unidade do homem na diversidade dos seus modos de vida e de crenças, incidindo a tônica ora mais na unidade, ora mais na diversidade” (2003: 25). Assim sendo, pode-se considerar a cultura como o próprio existir humano em sua dicotômica relação com o ambiente que o cerca, o que nos explicaria nomeadamente as tantas maneiras como comunidades específicas desenvolvem de maneiras tão distintas algumas tarefas simples, como vestir, comer, falar, caminhar etc. A propósito do caráter processual da cultura, vale ressaltar que a própria existência humana, historicamente situada, é por si só processual, pois está condicionada aos paradigmas de tempo e espaço concretamente definidos, além de ser também em termos de processo que essa relação entre homem e natureza se constrói.

⁹ Cuche, Denys. *A noção de cultura nas ciências sociais*. Lisboa: Fim de Século, 2003.

Também a respeito da ideia de cultura, Geertz, por sua vez, diz o seguinte:

O conceito de cultura que eu defendo (...) é essencialmente semiótico. Acreditando, como Max Weber, que o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu, assumo a cultura como sendo essas teias e a sua análise.” (1989: 15).

A ideia de Geertz, em diálogo com tantas outras que aqui se poderia elencar, vem ao encontro da diferença entre a noção de *cultura* e *culturas*, isto é, na relação entre as várias formas de expressão humana que formam um mosaico cultural (ou seja, formas de ser e estar no mundo) no globo terrestre. Raymond Williams, ao discutir sobre as proposições de Herder a respeito da cultura, também pondera a este respeito, dizendo que

É, então, necessário, em uma inovação decisiva, falar de culturas no plural: as culturas específicas e variáveis de diferentes nações e períodos, mas também as culturas específicas e variáveis de grupos sociais e econômicos dentro de uma nação. (1976: 3)¹⁰

Williams chama a atenção para o fato de que é preciso considerar as particularidades, isto é, a unidade, em meio à diversidade que a comunidade global encerra. Pensar em *culturas* é, portanto, pensar não apenas nas várias expressões humanas que existem no mundo, mas pensar igualmente na particularidade de cada ser que, em grupo, forma a particularidade de uma comunidade que, em conjunto com outras comunidades, forma a singularidade cultural de uma nação, e assim por diante.

É ainda Cuche quem afirma que, em detrimento do “universalismo uniformizante das Luzes e a favor da diversidade cultural” (2003: 36), Herder lança o conceito de *Volksgeist*, termo alemão que alude ao espírito do povo ou, mais especificamente, ao espírito de nação, à identidade nacional, ou seja, à concepção de cultura nacional. Mais uma vez, encontra-se aqui um significado de cultura que traz em sua base a noção de modos que o homem constrói ou cria para se situar no “seu” mundo, conforme já nos apontou Denys Cuche (2003).

¹⁰ Tradução do autor. No texto original, lê-se: “It is then necessary (...), in a decisive innovation, to speak of ‘culture’ in the plural: the specific and variable cultures of different nations and periods, but also the specific and variable cultures of social and economic groups within a nation.” (Williams, 1976: 18) Disponível em books.google.com/books?isbn=0415418739. Consultado em 18/09/2011.

Esta ideia de que a palavra cultura sofreu uma brusca abstração semântica também é confirmada por Eagleton, que diz: “Inicialmente, ‘cultura’ designava um minucioso processo material [ligado à agricultura], o qual veio a ser metaforicamente transposto para os assuntos do espírito” (Eagleton: 2000, 12). Essa confirmação de Eagleton corrobora o acordo conceitual segundo o qual a cultura é produto da ação humana na natureza e o resultado adaptativo/interventivo que dessa ação se depreende. Clifford Geertz, ao demonstrar as várias classificações possíveis para o termo, cita a classificação de Clyde Kluckhohn:

“Kluckhohn conseguiu definir a cultura como (1) ‘o modo de vida de um povo’; (2) ‘o legado social que o indivíduo adquire do seu grupo’; (3) ‘uma forma de pensar, sentir e acreditar’; (4) ‘uma abstração do comportamento’; (5) ‘uma teoria, elaborada pelo antropólogo, sobre a fora pela qual um grupo de pessoas se comporta realmente’; (6) ‘um celeiro de aprendizagem em comum’; (7) ‘um conjunto de orientações padronizadas para os problemas recorrentes’; (8) ‘comportamento aprendido’; (9) ‘um mecanismo para a regulamentação normativa do comportamento’; (10) ‘um conjunto de técnicas para se ajustar tanto ao ambiente externo como em relação aos outros homens’; (11) ‘um precipitado da história’”. (Geertz, 1989: 14)

Ao citar Kluckhohn, Geertz demonstra que a ideia de cultura está situada naquilo em que o próprio autor chama de *pantanal conceitual*. Apesar dessa multiplicidade conceitual, percebe-se claramente não os vários conceitos de “cultura”, mas sim as suas várias funções e aplicabilidades, bem como as várias perspectivas pelas quais o termo pode ser compreendido. De fato, a cultura passa por todas estas onze ideias acima citadas, e poderíamos aqui elencar tantas outras mais para que melhor se compreenda o conteúdo tão misterioso que habita esse conceito.

O termo cultura parece reter uma dimensão polissêmica inquestionável. Por isso mesmo, todas as possibilidades conceituais do termo *cultura* fazem voltar às ideias primeiras de intervenção e processo, de diversidade e unidade, o que permite pensar a cultura não apenas em termos de relação do homem com a natureza, mas também em termos de relações interculturais, isto é, nas relações entre sujeitos situados dentro de sua natureza cultural.

Dito isto, a pergunta que ora se coloca é: em quê a literatura de cordel se relaciona com todo esse histórico conceitual da palavra cultura? E a resposta (ou proposta) para tal questão vem depressa: é a partir do conceito moderno de cultura que pretende-se analisar a ideia de cultura popular, bem como a pertinência e os equívocos

que se infiltram nas concepções que consideram o cordel como um produto mal acabado e resultante das influências desse domínio popular. Cabe agora, portanto, discutir as relações existentes entre essa cultura *dita* popular e a literatura de cordel, ainda com o intuito de perceber mais e melhor o lugar dessa produção artística no âmbito da literatura brasileira.

Como é natural no processo de evolução linguística, a palavra cultura percorreu um longo caminho de rearranjos e readaptações semânticas, conforme buscou-se demonstrar acima. E, a partir daqui, não há como negar que o cordel é, de fato, uma produção cultural que, independentemente de sua componente estética ou da erudição de seu público, configura-se como resultado de uma intervenção humana na própria cultura, ainda num sentido muito amplo que tal proposição permite conceber. O cordelista observa o meio que o cerca, intervém nesse meio através de seu texto e busca, a partir de um discurso peculiar, construir um objeto artístico tão singular. Essa intervenção na natureza e a consequente produção de cultura dá-se justamente na relação com o leitor que consome cordéis e que, de uma maneira ou de outra, deixa-se transformar culturalmente por tal produção textual.

Infelizmente, “o popular continua a ser visto como a contraface simétrica e invertida do erudito” (Gomes, 1991: 72), e as considerações equivocadas a respeito da “sinonímia ‘Literatura de Cordel’ e ‘Literatura Popular’” (Nogueira, 2004: 3) encontram a sua raiz justamente na fronteira entre o erudito e popular. Construída de forma antagônica, essa fronteira negligencia, conforme nos demonstra Plínio Freire Gomes (1991), um dos fatores mais cruciais que compõe o cordel: o seu caráter semiótico. Mas, antes de tratar desse tópico, é preciso discutir primeiro o que se compreende como cultura popular, para que, posteriormente, se avalie com mais propriedade o lugar do cordel nesse âmbito.

De acordo com Cuche, “Michel de Certeau (1980) define a cultura popular como a cultura ‘comum’ das pessoas comuns, quer dizer, uma cultura que é fabricada no cotidiano, em atividades ao mesmo tempo banais e cada dia renovadas.” (2003: 117). Em termos estéticos, trata-se de tudo aquilo que é produzido por pessoas das classes sociais menos centrais ou mais marginais, que Cuche (2003: 117) define como “grupos sociais subalternos”, que são construídos “numa situação de dominação”. A ideia de

grupos subalternos aqui evocada por Denys Cuche abre espaço para uma consideração importante: a literatura de cordel, que é produzida majoritariamente por pessoas de classes sociais e/ou intelectuais desfavorecidas e, portanto, subalternas, encontra semelhante interesse autoral também por parte de intelectuais consagrados, como é o caso de Jorge Amado, Ariano Suassuna, Glauber Rocha (cuja obra guarda relações com o cordel), Ferreira Gullar (que chegou a produzir cordel) e de tantos outros que nada têm de subalternos, como Sírlia Lima, advogada e cordelista potiguar. Isso nos mostra, a princípio, que a ideia de cultura popular não pode ser formada a partir de uma relação antagonica e antípoda à ideia de erudito.

É possível perceber, portanto, que o critério *intelectual* não resolve por completo o problema da ideia de cultura popular e de sua relação com a literatura de cordel, pois esse critério não se enquadra plenamente no atual panorama autoral dessa produção poética. Já a ideia da cultura popular construída a partir de relações de dominação parece dizer respeito às influências estéticas e ideológicas (como, por exemplo, os meios de comunicação de massa) que também alimentam as produções populares, nomeadamente as de cordel, que, novamente, fazem voltar à antagonica relação entre erudito e popular. Para Cuche, as culturas populares são “dominadas” pela cultura erudita, sobretudo em termos de conteúdo e fruição estética, tendo em vista aquilo a que Gomes (1991) denomina de níveis “de locução antagonicos”, isto é, a cultura popular dialoga com a cultura erudita, mas através de níveis discursivos diferentes e, por isso, desiguais, estando um estrato discursivo sempre submisso ao outro. Gomes ressalta ainda que “as conotações depreciativas incorporadas ao termo ‘cultura popular’ só poderiam ser eliminadas com a descoberta de um complexo de valores rigorosamente separados da ótica dominante.” (1991: 71). De fato, é preciso admitir que há uma relação de dominação entre a cultura considerada popular e aquela que é considerada erudita, esta determinada e construída para transmitir os valores e símbolos que compõem uma identidade idealizada e padronizada como nacional. E, para que se reconheça o devido valor cultural da literatura de cordel, faz-se necessário conceber critérios de leitura e apreciação dessa arte que não sejam concebidos apenas a partir de modelos impostos pela cultura dominante.

Em detrimento da conjuntura educacional brasileira (de seu papel crucial na transmissão de valores e símbolos culturais que propaguem e conservem a identidade

nacional), Bosi considera a cultura popular como “basicamente iletrada, que corresponde aos *mores*¹¹ materiais e simbólicos do homem rústico, sertanejo ou interiorano, e do homem pobre suburbano” (1993: 309). Isto é, trata-se de ver a cultura popular enquanto elemento secundário no papel que a literatura exerce na formação do intelectual, nomeadamente no contexto educacional brasileiro.

Bosi lança duas tendências de pensamento, consideradas pelo próprio autor como extremistas e antagônicas, a respeito da cultura popular: i) “Certa vertente culta, ocidentalizante, de fundo colonizador, estigmatiza a cultura popular como fóssil correspondente a estados de primitivismo, atraso, demora, subdesenvolvimento.”; e ii) “identifica as expressões grupais com um mítico *espírito do povo*, ou, mais ideologicamente, com a Nação” (1993: 323). Para Bosi, ambos os conceitos são extremistas e contraproducentes, pois, além de conceberem o *erudito* e o *popular* como elementos que se excluem mutuamente, não consideram em si os interstícios que existem entre esses dois meios, isto é, não reconhecem os elementos que transitam de um lado para o outro e que, nesse transitar, interferem nas produções culturais de cada âmbito. Vale ressaltar que, em termos de análise cultural, não é relevante considerar qual das expressões culturais é melhor ou pior (se a popular ou se a erudita); importa apenas contemplá-las como resultados de uma mesma ação – a ação humana – na natureza. O que diferencia tais culturas são certamente os resultados que dessa ação humana se depreendem, e isso não se discute. Sob essa perspectiva, e, em se tratando de cultura popular e intervenção humana, propõe-se aqui a simples ideia de *intervenção popular*, a fim de que seja possível contrastar mais verticalmente as noções de erudito e popular, bem como perceber melhor as fronteiras que existem entre elas. A consequência dessa intervenção popular é obviamente a produção de objetos culturais ditos populares; as produções culturais ditas eruditas são igualmente definidas como resultado de uma intervenção humana considerada erudita. Mas como a cultura circula pelos mais diferentes meios e mais diferentes grupos, é possível constatar que as produções eruditas podem ser influenciadas pela cultura popular, assim como a cultura popular encontra na cultura erudita uma de suas fontes de inspiração.

¹¹ No *Verbetes*, dicionário online, lê-se: *mores* *sm pl (lat)* 1 *Sociol*: Costumes considerados, pelos membros do grupo, absolutamente essenciais, invioláveis, de caráter sagrado e indiscutíveis. Consultado em 17/01/2012.

Contra a referida concepção radicalista a respeito da cultura popular, Bosi defende a necessidade de “uma *teoria da aculturação* que exorcize os fantasmas elitista e populista, ambos agressivamente ideológicos e fonte de arraigados preconceitos” (1993: 324), e afirma que, ao contrário do que concebe o senso comum, “a cultura popular implica modos de viver: o alimento, o vestuário (...) as crenças, (...) o conhecimento do tempo” etc, ou seja, cultura popular é a cultura de todo povo, do homem comum ou, mais especificamente, diz respeito àquilo a que Kluckhohn chama de “um conjunto de técnicas para se ajustar tanto ao ambiente externo como em relação aos outros homens”(apud Geertz, 1989: 14).

O que está em causa no pensamento de Alfredo Bosi é nomeadamente a forma *simples* (e não simplista) com que a cultura popular desenvolve os seus produtos artísticos, a sua intervenção na natureza, a sua sabedoria, a sua forma de ser e estar no mundo e a sua atitude estética, o que também passa por coisas mais simples e quotidianas, como o modo de vestuário, a alimentação ou as crenças. Isso é o que precisa ser evidenciado na noção de cultura popular (não concebida aqui como uma cultura autônoma, como defendem alguns, e nem como uma cultura totalmente dependente, como dizem outros): trata-se de um “fenômeno difuso” (GOMES, 1991: 77), construído de maneira simples (ou menos elaborada), mas que é atravessado por uma gama de elementos constitutivos que não podem ser deixados de lado, pois são influência singular na composição da arte popular. Alguns desses elementos certamente são importados, enquanto outros são criados com os instrumentos próprios de que a cultura popular dispõe.

Em sua multiplicidade de expressão, sobretudo com relação à cultura anunciada como erudita, Bosi considera que as expressões populares são “microinstituições que guardam boa distância da cultura oficial” (1993: 323), isto é, a instituição da cultura erudita, canônica, referencial. São essas microinstituições *culturais* que compõem o mosaico tão diversificado chamado cultura popular. A partir dessa proposição, é possível delinear uma diferença crucial entre a cultura erudita e a popular: enquanto aquela tem um caráter mais homogêneo e uniforme, esta tem uma tendência para a diversidade, para a pluralidade de expressões, conteúdos e formas, configurando-se de várias maneiras, numa heterogeneidade que não seria possível contar, o que corrobora a ideia de cultura popular como um fenômeno difuso, conforme já lembrou Gomes (1991:

77). Assim se configura a cultura popular brasileira por exemplo. Contudo, a intenção não é afirmar que a cultura erudita não tenha suas peculiaridades de estilos e de forma que variam de artista para artista, de arte para arte. Essas variantes existem também dentro do campo erudito, e não são poucas. O que se pretende salientar é que, em seu processo de desenvolvimento tanto diacrônico quanto sincrônico, a cultura erudita é mais uniforme e menos transgressora, enquanto que a cultura popular esteve, está e provavelmente estará sempre mais propensa à transgressão de regras referenciais, de modelos e padrões estéticos e das multifacetadas que uma criação do âmbito erudito concebe. Inclusive, é muito plausível afirmar que, no caso do cordel, há, sim, uma uniformidade interna muito evidente, sobretudo na métrica e na materialidade desse produto artístico: o cordel tem um arquitectualidade relativamente fixa, e os livretos também apresentam uma forma mais ou menos padrão em sua composição. A discussão que aqui se desenvolve, no entanto, lança um olhar ao todo que compõe o mosaico cultural de um país, no caso o Brasil, ora dando ênfase para a parte (como a literatura de cordel), ora dando a ênfase para o todo que é a expressão da cultura popular brasileira.

Carlos Nogueira, autor que assume o termo popular “numa acepção ampla, de transversalidade às diversas classes sociais” (2004: 58), considera que “críticos e teóricos da literatura, e com eles o senso comum, deveriam aceitar a evidência de que há folhetos desprovidos de valor estético, como há inúmeros textos de autores cultos sem qualquer qualidade literária.” (2004: 12). O que Nogueira parece querer dizer é que, enquanto a literatura de cordel for vista sob os critérios de leitura dos textos referenciais, isto é, de um cânone construído e socialmente instituído, será impossível enxergar nessa produção popular um traço de valor que seja tangível, pois ela exige uma leitura de outra ordem, leitura esta que não atende às mesmas necessidades a que atende um romance clássico ou os poemas de um poeta consagrado pelo discurso erudito.

Se não for equivocada, a dialética entre *erudito* x *popular* é, no mínimo, contraproducente, reduzindo-se apenas a uma questão de classes sociais. A fronteira que separa esses dois universos é mais de fluxo do que de repouso, é mais de aproximação do que de afastamento, mais de interseção do que de isolamento, pois, em certa medida, ambas as produções artístico-literárias dialogam entre si e, nesse diálogo, se constroem e se influenciam, muitas vezes sem que se aperceba. Por isso, parece coerente considerar que o lugar do cordel é justamente a fronteira entre o erudito e o popular,

dado que, sob vários aspectos, ele partilha dos dois terrenos. Considera-se, portanto, a literatura de cordel como uma das tantas formas que o homem encontrou de produzir cultura, de intervir no meio através das ferramentas que o próprio meio oferece. A partir desta perspectiva, será muito mais fácil perceber o lugar do cordel no âmbito da literatura brasileira. Esse lugar é, sem dúvida, muito especial, pois é singularmente definidor da identidade cultural brasileira.

1.2 – História do cordel no Brasil e o contexto nordestino

Parece bastante consensual a ideia de que a literatura de cordel brasileira, tal como a conhecemos atualmente, encontra a sua origem vincada na cultura popular ibérica da Idade Média. Diéguas Júnior, uma das maiores vozes no âmbito dos estudos da cultura popular brasileira, afirma que “A presença da literatura de cordel no Nordeste tem raízes lusitanas; veio-nos com o romancero peninsular, e possivelmente começam esses romances a serem divulgados, entre nós, já no século XVI, ou, no mais tardar, no XVII, trazidos pelos colonos em suas bagagens.” (1986: 31). O pesquisador aponta ainda para as similitudes terminológicas e estéticas que existem entre a literatura de cordel brasileira e as *folhas soltas* ou *folhas volantes* portuguesas, cujas nomenclaturas foram apontadas por Teófilo Braga em seus artigos e obras, ainda no ano de 1895.

Sob uma perspectiva histórica, a literatura de cordel é construída a partir de duas realidades indissociáveis: a produção oral e a escrita. A tradição oral na cultura popular brasileira, mais conhecida no Nordeste como *cantorias*, parece ser um eco do que acontecia no Portugal medieval e ibérico, conforme nos demonstra também Diéguas Júnior, ao dizer que “Numa população analfabeta, como deveria ser a portuguesa dos séculos medievais, a comunicação oral era o instrumento de difusão literária, fosse a literatura erudita, fosse a literatura popular.” (1986: 36). Este argumento mostra que, antes do advento da imprensa, da tipografia e de tantas outras tecnologias da comunicação, a literatura era produzida e transmitida oralmente (tal como as notícias e fatos ocorridos se transmitiam através das cantorias¹²). Nesse sentido, é possível

¹²Notícias e fatos acontecidos também eram transmitidos através das cantorias, e muitas vezes tematizados nela. A este respeito, Manuel Diéguas Júnior faz também referência ao caráter fortemente jornalístico da literatura de cordel, dizendo que ela “Tornou-se o meio de comunicação, o elemento difusor dos fatos ocorridos, servindo como que de jornal ao pôr a família ao corrente de que se passava.” (1986: 41)

perceber que a memória desempenhou um papel fulcral na história da literatura de cordel, já que os inícios dessa produção “estão ligados à divulgação de histórias tradicionais, narrativas de velhas épocas, que a memória popular foi conservando e transmitindo” oralmente (Diégues-Júnior, 1986: 31). Ao objetivar ainda mais o assunto, o autor ainda afirma que “Tal como ainda hoje encontramos em nossas feiras cantadores que lêem essa literatura, (...) também no Portugal medieval isso era costume.” (1986: 36). De acordo com Carlos Nogueira (2006), na tradição portuguesa, a oralidade permitia que as produções fossem transmitidas a mais pessoas, disseminando assim a produção escrita para aqueles que não sabiam ler. Isto parece atestar que a tradição oral da literatura de cordel veio nas naus dos colonos, juntamente com a tradição das folhas volantes, adaptando-se à cultura nordestina, aos hábitos e aos costumes daquele povo, o que resultou numa forma nova e peculiar tanto de *cantar* quanto de escrever em cordel.

A alfabetização foi um acontecimento muito tardio no Brasil, fato pelo qual a tradição oral na literatura popular encontrou tanta adesão em meio à população brasileira, tal como acontecera em Portugal: em serões de família, que reuniam todos os parentes e amigos em casa para as cantorias e leituras, “o alfabetizado era o leitor” (Diégues Júnior, 1986: 41). O Nordeste, apesar de ter sido o primeiro espaço a ser colonizado no território brasileiro, também foi bastante afetado pelo analfabetismo. Contudo, há um fator que não pode ser posto de parte: as famílias viviam muito longe umas das outras, e o isolamento cultural, associado baixíssimo número de alfabetizados, certamente teve função preponderante na fixação da tradição oral em que a literatura de cordel encontra a sua gênese.

Com a chegada das tipografias, certamente a produção de cordel se alteraria, e a oralidade perderia força, mas não o brilho. Evidentemente, a possibilidade de impressão que se coaduna com a quantidade cada vez maior de pessoas que sabem ler e escrever fez com que o folheto ganhasse mais espaço. De qualquer maneira, não é possível pensar a literatura de cordel sem considerar o importante papel da oralidade, que fez com que essa tradição chegasse a produzir a literatura que hoje pode ser encontrada no Brasil.

A materialidade do folheto brasileiro também traz algumas características que permitem conceber relações com os folhetos que eram produzidos em Portugal de

séculos atrás. Basta comparar dois títulos – um brasileiro e um português –, e logo será possível notar algumas semelhanças que evidenciam a influência portuguesa na produção nordestina. No arquivo *Ephemera*¹³, plataforma da internet administrada pelo historiador e professor português José Pacheco Pereira, encontra-se uma adaptação anônima¹⁴ do romance *Amor de perdição* (1862), romance de Camilo Castelo Branco.



Imagem 1

A seguir, uma amostra mais atual: da autoria de Arievaldo Viana e Pedro Paulo Paulinho, o título *O homem que casou com uma serpente* foi publicado no ano de 2006, e encontra na forma e no uso do papel uma certa semelhança com os folhetos portugueses.

¹³ Biblioteca e arquivo de José Pacheco Pereira. Site consultado em 10 de junho de 2012.

¹⁴ O website não disponibiliza a autoria e a data da referida folha volante.



Imagem 2

Os exemplos acima mencionados mostram algumas poucas semelhanças entre a produção de folhetos portuguesa e a brasileira, tais como o tamanho do livreto e o tipo de papel utilizado. Obviamente, muitas são as diferenças naturais entre o cordel brasileiro e as folhas soltas portuguesas que poderiam ser evidenciadas até mesmo na comparação das imagens acima. Entretanto, essas diferenças, ao que parece, não podem servir de critério para desconsiderar por completo a influência que a produção de folhetos em Portugal tem sobre o cordel brasileiro, já que fatores históricos¹⁵ explicam a presença de folhas volantes no decorrer da história da Literatura de Cordel nordestina. O objetivo da comparação dessas imagens é perceber que, apesar das poucas semelhanças e muitas diferenças, são justamente as semelhanças que permitem apontar para uma raiz, uma gênese – ainda que longínqua – da Literatura de Cordel brasileira.

Apesar do já mencionado consenso a esse respeito das relações de influência entre o cordel brasileiro e as folhas volantes portuguesas, pesquisadores como Márcia

¹⁵ A esse respeito, Manuel Diegues Júnior afirma: “A presença da literatura de cordel no Nordeste tem raízes lusitanas; veio-nos com o romancero peninsular, e possivelmente começam esses romances a ser divulgados, entre nós, já no século XVI, ou, no mais tardar, no XVII, trazidos pelos colonos em suas bagagens.” (1986: 31).

Abreu pensam que não é possível estabelecer uma relação essencialista de existência entre essas produções. A autora critica os estudiosos que vêem a literatura de folhetos portuguesa como “fonte, origem ou matriz principal” do cordel brasileiro, estabelecendo assim uma “relação de dependência entre a produção nordestina e a lusitana” (1999: 15). Entretanto, e apenas a título de esclarecimento ideológico, pois nem é a intenção deste trabalho discutir esse aspecto, parece mais coerente pensar que a relação entre o cordel brasileiro e português não se dá por ordem de dependência, como parece pensar Márcia Abreu, mas sim por ordem de fluidez, isto é, de influência, cujo resultado foi aquilo a que a própria pesquisadora chamou de “‘adaptação’, ‘recriação’” (1999: 17) da literatura de folhetos portuguesa, isto é, uma espécie de assimilação do folheto lusitano, que resultou num novo produto literário, mais adaptado à realidade brasileira.

Na tentativa de provar o contrário, Abreu afirma que a qualidade material dos livretos brasileiros – e a sua conseqüente semelhança com a materialidade da produção portuguesa – não pode ser apontada como critério de comparação e concepção de origem do cordel brasileiro, pois, segundo a autora, trata-se de dificuldades sócio-econômicas semelhantes que alcançaram soluções semelhantes (Abreu, 1999: 134). Entretanto, não é só o aspecto material que pode ou não ser utilizado para avaliar as relações existentes entre as produções brasileira e portuguesa. Há, de fato, outros aspectos que devem ser levados em conta, e que Márcia Abreu infelizmente pôs de parte na consideração dessa relação cultural entre o cordel brasileiro e as folhas portuguesas. Ao afirmar que a produção de folhetos de Portugal foi adaptada e recriada nos moldes da cultura brasileira, Márcia Abreu não prova a inexistência da relação entre o cordel brasileiro e as folhas portuguesas, mas, ao contrário, corrobora-a.

Incentivada pela cantoria, a história da literatura de cordel no Brasil encontra seu precursor em Leandro Gomes de Barros, autor que, ainda segundo Márcia Abreu, “foi o responsável pelo início da publicação sistemática.” de folhetos (1999: 91). A autora afirma ainda que o mais antigo folheto publicado pelo poeta data de 1889, tempo em que ainda havia muita resistência à ideia de transmissão de poemas impressos em papel. Essa resistência era, de acordo com Abreu, fruto da influência e eficácia das cantorias. Para muitos poetas, era melhor deixar o texto oral recair sobre a memória do ouvinte do que cristalizar o poema em papel: “Muitos rejeitavam a publicação, acreditando ser melhor conservá-las exclusivamente para apresentações orais.” (Abreu, 1999: 92). Com

o tempo, o texto impresso que hoje se conhece como literatura de cordel foi encontrando a adesão dos poetas e, é claro, do mercado que então se abria a essa demanda de produção literária. A técnica da tipografia foi crescendo cada vez mais e encontrando um amplíssimo potencial de atuação. Do século XIX em diante, esse tipo de produção cresceu vertiginosamente, diminuindo (mas não apagando) a presença das cantorias. Tanto é verdade que a tradição oral não se perdera que “A venda de folhetos geralmente se fazia a partir da leitura oral de trechos do poema, a fim de despertar o interesse e atrair a curiosidade do público para a continuação da história.” (Abreu, 1999: 95). A cantoria foi, portanto, configurando-se também como estratégia de divulgação dos folhetos impressos, o que não significa que a beleza original dessa prática oral tenha se perdido. Ainda hoje é possível encontrar, em vários pontos do Nordeste brasileiro, cantadores que, em dupla (numa peleja) ou sozinhos, cantam e encantam o público com versos em cordel ou com repentes¹⁶. Na disparada pela produção impressa, vários nomes se juntam aos de Leandro Gomes de Barros, como José Adão Filho, Firmino Teixeira do Amaral, João Martins de Athayde, João Melchiades Ferreira, Antônio Mulatinho, Cícero Sidrônio do Nascimento, Francisco Marabá, Heitor Martins de Athayde, Mariano Riachinho, entre outros. (cf. Abreu, 1999: 92-93)

Como é possível perceber, essa lista, composta somente por homens, traz à tona uma discussão à parte, que conduzirá a discussão para os interstícios intencionais deste estudo: trata-se de observar o lugar da mulher na cultura brasileira, com mais ênfase nos séculos XIX, XX. Se é nesse período que a impressão de cordel ganha fôlego, nota-se claramente que o homem é considerado o sujeito social mais privilegiado e qualificado para esse tipo de produção, o que provavelmente implica um ponto de vista a respeito da mulher que, na época, impôs-se, deixando-a, por décadas, relegada aos afazeres do lar. Para que se compreenda melhor esse aspecto da sociedade nordestina, retoma-se um pouco da história das mulheres que se inseriram nesse contexto, a fim de perceber como a mulher começou a produzir cordéis e o que fez com que a produção feminina resultasse no que hoje se pode flagrar em textos de várias autoras brasileiras.

¹⁶ Manuel Diégues Júnior define o repente como “verso de momento, dito à face de um fato momentâneo, ou a propósito de uma pessoa presente” (Diégues-Júnior *et al.* 1986: 42-43); ou seja, trata-se de uma cantoria improvisada, cuja habilidade não é inata a todos os poetas.

1.3 A mulher na sociedade brasileira do século XIX e XX – O nordeste

As antologias de cordel que fazem um apanhado histórico de grandes nomes dessa poética não deixam escapar a presença de um cânone marcadamente masculino, retirando de cena o papel da mulher enquanto potencial produtora de cordel, relegando-a ao espaço do lar e do privado. De fato, e conforme afirma Luyten¹⁷, a produção de cordel esteve dominada durante décadas pela predominância do sexo masculino. Trata-se de uma complexa mentalidade brasileira que, durante o século XIX e primeira metade do XX, colocou a mulher como sujeito secundário em relação ao homem, fruto também de uma visão adâmica segundo a qual a mulher nada mais é do que um ser humano criado “depois” do sexo masculino, ou, como prefere Simone de Beauvoir, a mulher é apenas o *segundo sexo*¹⁸, ou o *sexo frágil*. A crítica de muitos autores atuais, como Francisca Pereira dos Santos¹⁹ é justamente contra esse cânone, fruto de uma mentalidade machista e ultrapassada que, infelizmente, ainda hoje se instaura. Para melhor compreender essa crítica, faz-se necessário retomar a história da mulher no Brasil dos séculos XIX e XX, suas incursões na sociedade e no mundo da literatura de cordel, bem como as dificuldades por elas enfrentadas nessa batalha.

Numa sociedade marcadamente católica e conservadora no Brasil dos séculos XIX e XX, a mulher brasileira ideal “deveria ser uma boa dona de casa, cuidar bem dos filhos e do marido.” (Santos, 2009: 5). Lima demonstra que, durante o século XVIII e XIX, as mulheres “Eram educadas estritamente para lidar com o ambiente doméstico, de modo a desenvolver um perfil próprio de esposa (...) e viviam, desde cedo, à espera de um marido” (2006: 45), o que demonstra que, para aquele tempo, a mulher ideal devia ser submissa, estando sempre vocacionada e circunscrita ao espaço do lar, além de ser totalmente dedicada à família. Vanusa Mascarenhas Santos (2009) ressalta ainda que a

¹⁷Disponível em http://encipecom.metodista.br/mediawiki/images/8/88/Mulheres_autoras_de_cordel_.pdf. Consultado em 10/09/2011.

¹⁸ Expressão que dá título à obra da autora: *O Segundo Sexo*; trad. Sérgio Millet. Lisboa: Quetzal, 2009. Nessa importante obra composta por dois volumes, Simone de Beauvoir explica a maneira pela qual a ideia de mulher enquanto sexo frágil nasceu e se instalou no imaginário social. No volume I da referida obra, a autora afirma que as atividades exteriores ao espaço do lar, como a caça, por exemplo, eram mais perigosas, e por isso eram confiadas aos homens. Às mulheres cabia o cuidado da casa e a proteção das crianças contra animais carnívoros. A atividade masculina era, naquele contexto, mais digna de prestígio do que a atividade feminina, pois o homem era visto como o sujeito que saía, enfrentava feras em busca de provimentos para o lar e chegava ao seio da família vivo – e herói. (cf. Beauvoir, 2009). De acordo com a autora, foi esse contexto que fez da mulher um sexo frágil, obrigado a ficar presa em casa por não ter forças suficientes para enfrentar o que o homem enfrentava.

¹⁹ Santos, 2009.

mulher cujo pensamento fosse avançado para o seu tempo era vista como uma ameaça, já que o seu discurso pretendia se contrapor aos padrões machistas ditados pela mentalidade da época. E não utiliza-se aqui o termo *machismo* como uma mentalidade ou forma de expressão somente masculina, mas também considerando a incontável quantidade de mulheres que, influenciadas por esse tipo de pensamento, consentiam e sustentavam o mesmo discurso que os homens, orgulhando-se muitas vezes por exercerem o papel de mulher recatada e condicionada, valores pregados pela vertente conservadora da Igreja Católica daquela época.

O crescimento do mercado editorial de cordel coincide bem com a histórica situação de exclusão (ou de não inclusão) sofrida pela mulher na virada do século XIX para o XX. Naquela época²⁰, a mulher, além de não ter garantido o seu direito de ir e vir, via-se impossibilitada de ingressar nos estudos, o que dificultava ainda mais sua ascensão social e sua entrada na literatura de cordel. Nesse contexto, a mulher “estava relegada ao espaço privado, com afazeres considerados incompatíveis com o desenvolvimento da atividade intelectual, definida culturalmente como pública, erudita e masculina.” (Santos, 2009: 1-2). Vê-se, portanto, que o meio cultural era potencializado pelo discurso masculino que, por sua vez, dominava as instâncias intelectuais e de aprendizagem. Francisca Pereira dos Santos aponta mais objetivamente este aspecto da situação educacional da mulher, ao dizer que:

Na época em que as vozes poéticas começaram a ser fixadas no folheto, no final do século XIX e no começo do século XX, dando início ao sistema editorial do cordel, as mulheres nordestinas não tinham acesso aos códigos da escrita, nem gozavam dos mesmos direitos sociais e culturais do homem. (2009: 4)

Para além da privação dos estudos e da estreita relação entre *feminino* e *espaço do lar*, a presença do editor proprietário e as oficinas de impressão (tipografias) também favoreceram a não inclusão da mulher no circuito da literatura de cordel nordestina. Segundo Vanusa Mascarenhas Santos (2009), poderia haver mulheres que escrevessem, mas o editor proprietário era quem detinha os direitos autorais, muitos dos quais figuravam como autores, o que, do ponto de vista patriarcal, também dificultava bastante a implementação da autoria feminina em cordel. Já as tipografias eram, de acordo com a mesma autora, espaços considerados masculinos, e a mulher que lá

²⁰ Cf. Priore, Mary del. *Histórias Íntimas: Sexualidade e Erotismo na História do Brasil*. São Paulo: Planeta, 2011.

aparecesse com a pretensão de divulgar suas produções seria mal vista pela sociedade, fato que, somado à existência do editor proprietário (cuja autoridade autoral era predominantemente masculina), dificultava ainda mais a emergência da autoria feminina.

Como é possível inferir, nesse tempo, a presença da mulher era vista como uma existência desconexa da vida social, como uma sombra da realidade humana e masculina. Naquele contexto, “a mulher está presente como uma companhia, e não como companheira. (...); ela é mistificada para mistificar ainda mais a honra do elemento masculino, do macho.” (Tenório-Pontes, 1981: 14). O homem daquela época via na mulher apenas o motivo para sua inspiração, ou nem isso. Ela era colocada a seu lado não para ser posta em evidência, mas para evidenciar e dar mais brilho ao próprio homem, que, assim, buscava afirmar-se de todas as maneiras. Aqui é possível captar uma ideologia fortemente sexista, que via na fragilidade da mulher a impossibilidade de pensar, de agir e de dizer por si mesma, além de uma dependência quase que vital da presença homem.

A ausência da mulher no meio público definiu, portanto, a literatura de cordel sob vários aspectos, inclusive no que diz respeito às “regras de composição e às²¹ temáticas ‘apropriadas’ para essa literatura.” (Santos, 2009: 7) Nesse sentido, esse distanciamento então existente entre a mulher e a produção cultural fez com que os temas desenvolvidos no cordel estivessem todos eles relacionados com a percepção masculina do mundo. A partir disso, pode-se pensar também que os cordeis masculinos dificilmente contemplaram temas femininos, e, quando o fizeram, versaram sobre os estereótipos comumente associados à mulher, tais como o lar, a família, a virgem e etc. Com a emergência do cordel de autoria feminina, a própria ideia de temática apropriada é revisitada, de modo que tudo o que está no mundo – seja na perspectiva masculina ou na feminina – pode se tornar tema para a composição de um folheto, até que a estética do cordel não seja definida pela preponderância social do gênero.

Fator transversal à autoria feminina, e que também retrata a primazia do gênero masculino no Nordeste brasileiro, são as figuras do cangaceiro, do jagunço e do coronel, elementos que, a partir de suas respectivas classes sociais, atuavam nas lutas pela

²¹ Grifo do autor.

propriedade de terra ou pelo poder político, muito recorrentes no Nordeste do início do século XX. (cf. Terra, 1983). Conforme mostra Ruth Brito Lemos Terra, a figura do cangaceiro, uma das mais representativas do homem nordestino, tem como ícones Antônio Silvino, Jesuíno Brilhante e, o mais conhecido de todos, Lampião. Em meio ao contexto de crise econômica em que se encontrava o Nordeste, as guerras travadas naquele contexto firmava mais e mais a preponderância e centralidade do gênero masculino naquele espaço, o que resultava em uma visão de mundo completamente machista, que conferia à mulher somente o estatuto de mãe e esposa, abafando-lhe a voz de cidadã, de sujeito pensante e com potencial intelectual. A esse respeito, Tenório-Pontes diz que “Quando se fala de nordeste e de machismo, não se pode deixar de lado o fenômeno social e histórico do cangaço, recente e quase atual, pois os últimos grupos de cangaceiros foram extintos nos anos trinta do nosso século.” (1981: 14). Esse fenômeno que é, segundo o autor, “presente e opressante”, é “evidentemente mais sentido pelo elemento feminino desse complexo social” (1981: 13), pois, enquanto o homem dominava o espaço público (das guerras e batalhas travadas naquele tempo), a mulher era obrigada a ficar em casa, cuidando dos filhos e do marido, o que, em termos de mentalidade, ainda ocorre no Nordeste brasileiro. Além do cangaço, as mulheres das fazendas também representavam uma parcela da sociedade feminina que, mesmo sendo economicamente privilegiada, via-se relegada ao espaço do lar, sem direito de desenvolver alguma atividade no meio público.

Felizmente, esse histórico de forte dominação ideológica foi-se alterando pouco a pouco, o que possibilitou a entrada ainda silenciosa da mulher na literatura de cordel. Luyten aponta um aspecto que, ainda que em caráter de excessão, aponta para uma grande evolução na relação cultural entre a mulher e a literatura de cordel, afirmando que

Mais tarde, já no ano de 1938, temos um caso bem comprovado de autoria feminina. Trata-se de Maria das Neves Batista Pimentel, filha do conhecido poeta e editor Francisco das Chagas Batista e mãe do pesquisador Altimar Pimentel. Ela, no entanto, não ousou utilizar-se de seu nome de batismo e assinou suas obras como Altino Alagoano. (Luyten²², [s/a]: 7)

²²Disponível em

http://encipecom.metodista.br/mediawiki/images/8/88/Mulheres_autoras_de_cordel_.pdf. Consultado em 10/09/2011.

Como se vê, a primeira publicação de uma mulher ainda é fortemente vinculada em ideologias machistas, já que a própria autora não ousou assinar com seu nome de mulher. Apesar de não ter sido suficientemente corajosa para afirmar sua identidade feminina, e compreendendo que todo o ser humano é influenciado pelo contexto em que vive, pode-se conceber a atitude de Maria das Neves como um grande passo para a autoria feminina dentro da literatura de cordel, pois trata-se de uma mulher que, mesmo afetada pela mentalidade machista de sua época, arrisca abrir caminhos e lançar mão de sua produção poética. Vanusa Mascarenhas Santos (2009) lembra ainda que o pai de Maria das Neves, Francisco das Chagas Batista, além de ser um grande poeta, possuía uma livraria e uma tipografia, fator que certamente favoreceu a publicação do cordel de Maria das Neves. Note-se que, mesmo subsidiada por todo o aparato de produção literária que o pai possuía, Maria das Neves relutou em publicar os seus poemas com assinatura própria, afirmando, em entrevista²³, que não queria ser a única mulher a fazê-lo. Doralice Alves Queiroz, a esse respeito, ressalta a importância do uso do pseudônimo como estratégia de entrada da mulher na literatura de cordel:

Há de se notar que o uso do pseudônimo foi a solução encontrada pela poetisa para vender seus folhetos. Sabe-se que o artifício do pseudônimo é um recurso muito utilizado na literatura. As mulheres buscam-no como meio de fugir à censura, à “especificação milenar que as confina em sua feminilidade.” (Beauvior, 1980: 478) Para publicar, nos idos de 1938, a cordelista utiliza um disfarce, uma máscara para obter a aceitação popular numa sociedade patriarcal. (2006: 57).

A atitude de Maria das Neves pode já ser vista, conforme afirma Santos, como uma atitude de subversão, apesar de todo o receio, fruto de uma mentalidade machista. Essa atitude incitou aquilo a que Vanusa Mascarenhas Santos chamou de “erosão na exclusividade masculina” (Santos, 2009: 9). A ideia de *erosão* é importante para perceber alguns aspectos a respeito da história da autoria feminina que se instaura no cordel, a saber: a) essa autoria dar-se-á aos poucos, através de uma “erosão” também ideológica, social e cultural e b) instaurar a escrita feminina no cordel pressupõe desintegrar uma prática cultural masculina, isto é, infiltrar(-se) e quebrar uma escrita que, sob o ponto de vista dos gêneros, é homogênea.

²³ Entrevista feita por Maristela Barbosa Mendonça. Cf. Mendonça, Maristela Barbosa. Uma voz feminina no mundo dos folhetos. Brasília. Thesaurus. 1993.

Francisca Pereira dos Santos aponta para o fato de que, em virtude dos tantos obstáculos ideológicos e culturais enfrentados pela mulher desse tempo, “É só mais recentemente, a partir das décadas de 1960 e 70, que as mulheres vêm desterritorializando o universo do folheto e, gradativamente, publicando e apresentando-se como autoras” (2009: 5). Vanusa Mascarenhas Santos lembra que, a partir dessa época, as mulheres “passam a criar não só os cordéis, mas também seus agenciamentos de enunciação.” (2009: 9), ou seja, a mulher começa a utilizar o cordel para expor sua visão do mundo, impondo-se ideologicamente e desvinculando-se muitas vezes da mentalidade machista que por tanto tempo reprimiu o sexo feminino.

Doralice Alves Queiroz (2006), ao investigar a progressão da autoria feminina na Literatura de Cordel brasileira, aponta alguns nomes muito esparsos naquela região, dentre os quais encontram-se casos especiais de autoria feminina, como é o caso de Cora Coralina e Maria Riachão. A partir das investigações de Luyten²⁴, Queiroz aponta para a presença de Maria Riachão²⁵, paulista²⁶ que, segundo aquele estudioso, foi considerada uma habilidosa cantadora ainda nos idos do século XIX, justamente na época em que D. Pedro I proclamava Independência do Brasil. A goiana Cora Coralina, já em 1976, publica *Meu Livro de Cordel*, sob o pseudônimo de Ana Lins dos Guimarães Peixoto Bretas. Apesar de a obra de Coralina não ser editada em cordel no que diz respeito à materialidade dessa literatura, a autora justifica²⁷ a validade do título sob o argumento da paixão que sustenta pela Literatura de Cordel e pela cultura nordestina, região na qual nasceu o pai da escritora. Outros poucos nomes, como o de Rita Medêro e Maria Lindalva Gomes são citados por Doralice Alves Queiroz, o que demonstra a tímida evolução da autoria feminina no âmbito da literatura de cordel.

Atualmente, para além de algumas antologias produzidas por mulheres, como é o caso de *Romaria dos Versos*, publicada em 2008 por Francissca Pereira dos Santos (Santos, 2009), autoras como Salete Maria, Maria Alice Amorim, Fanka, Sebastiana

²⁴ Luyten, Joseph M. Feminino *versus* machismo: autoras mulheres na literatura de cordel. In: Melo, José Marques (Org). *Comunicação Latino-Americana: o protagonismo feminino*. São Bernardo do Campo: UESP; Adamantina: FAI, 2003.

²⁵ A própria estudiosa afirma, com Luyten (2003), que, “embora difícil de comprovar a autenticidade dessa informação, Maria do Riachão pode ser considerada uma demonstração da existência, no século XIX, de cantadores do sexo feminino.” (2006: 54)

²⁶ É Luyten (2003) quem afirma que Maria Riachão compunha um conjunto de “caboclos lavradores que formavam um núcleo nas redondezas do local hoje histórico” (Luyten, 2003: 146), o que permite inferir que essa cantadora era paulistana.

²⁷ Cf. Coralina, Cora. *Meu Livro de Cordel*, p. 15 *apud* Queiroz, 2006: 16.

Gomes de Almeida, Maria Matilde Mariano, entre outras, já marcam território na história do cordel de autoria feminina, configurando hoje o cenário de uma nova ação literária, de uma nova voz na literatura de cordel produzida por mulheres. São essas mulheres que ressignificam essa poética, seja a partir de temas próprios, seja a partir de outros espaços de veiculação de cordel, tais como escolas, passeatas e universidades, lugares outros que não as tradicionais feiras. (cf. Santos, 2002: 80)²⁸.

1.4 Relação social e artística entre o cordel e o universo feminino

A análise da presença da autoria feminina na literatura de cordel faz ver uma linha que demonstra o percurso da mulher nessa produção artística e cultural: antes, a mulher era a personagem, o objeto. Posteriormente, ela passa a configurar-se como autora, como sujeito que se enuncia através da linguagem literária em cordel. Conforme apontou Santos (2009), a presença da mulher no cordel fez com que essa expressão literária chegasse a lugares em que os homens certamente não iriam, como universidades, escolas e passeatas, além de renovar o já masculinizado cariz ideotemático da literatura de cordel no Brasil, o que pressupõe também a renovação do lugar ideológico para o qual a expressão autoral feminina conduziu a literatura de cordel. Para além do crescente número de autoras de cordel, os conteúdos dessa poética de autoria feminina também buscam observar as duras realidades sociais e suas demandas, o que mostra o olhar aguçado das mulheres que, cidadãs de seu tempo, preocupam-se com sua situação cultural, social e política.

Este olhar aguçado da mulher pode ser visto em poetisas como Antônia Mota²⁹, por exemplo. Em seu cordel intitulado *A doméstica e o Patrão*, a autora aborda as precárias condições de trabalho de tantas empregadas domésticas no Brasil, alertando para os direitos que esse grupo profissional tem a usufruir:

*Hora extra sem pagar
Tá na hora de mudar
Se entrar em discussão
Que direito seja igual*

²⁸ *apud* Santos, 2009: 60.

²⁹ Mota, Antônia. *A doméstica e o Patrão*. Casa do Cordel. [s.d.a].

*Combine com seu patrão
Os direitos sindical.*³⁰

Antônia Mota denuncia com veemência os patrões que se aproveitam das empregadas domésticas, privando-lhes de direitos trabalhistas básicos, como pagamento de hora extra e carteira assinada. Nesse texto, percebe-se um fato que outrora não se concebia: uma voz feminina (em consonância com tantas outras vozes – a das domésticas prejudicadas pelos interesses de seus patrões) se sobrepõe à voz masculina do patrão. Nesse sentido, a cordelista denuncia justamente os patrões, homens que se aproveitam da falta de conhecimento das mulheres humildes e que delas usurpam os direitos mínimos de trabalho. Esse discurso mostra não apenas um engajamento social, mas uma consciência de que a voz feminina é a mais apropriada e autônoma para falar dos tantos problemas que assolam as mulheres brasileiras. , devido ao fato de que, em termos de gênero, somente a mulher tem propriedade suficiente para falar dos problemas que afetam a sua classe. Poderíamos pensar também que, se fosse um homem e enunciar-se em favor das mulheres, o tom certamente seria diferente, pois só a voz feminina aproxima-se bem daquilo que de fato ocorre com as mulheres trabalhadoras no Brasil.

Salete Maria³¹, outro grande nome da literatura de cordel produzida por mulheres, se destaca bastante em suas produções utilizando-se tanto dos meios tradicionais quanto da internet. Através dessas ferramentas, Salete produz cordéis que se engajados com os problemas do universo feminino. Em seu famosíssimo título *Mulher também faz cordel*³² (2005), a autora lança a sempre atual discussão da história da autoria feminina em cordel, revelando os problemas ideológicos que ainda estão por se resolver nesse âmbito cultural:

*Em todo nosso Brasil
Mulheres versejam bem
Muito verso se pariu
Não se excluiu ninguém
Tem rima a dar com pau*

³⁰ Note-se que a incorreção na concordância nominal retrata uma rígida preocupação com a rima que, até mesmo com prejuízo das regras gramaticais, não pode ser desfeita.

³¹ Salete Maria é cordelista, professora e advogada, necessariamente nesta ordem. Reside entre Juazeiro do Norte-Ceará e Salvador-Bahia (Brasil) – informação bibliográfica retirada do blog da autora (<http://cordelirando.blogspot.pt>) consultado em 11 de junho de 2012.

³² Disponível em <http://cordelirando.blogspot.pt/2008/08/mulher-tambm-faz-cordel.html>. Consultado em 19/10/2011.

*Acho que me expressei mal
Pois com vagina também*

*Mas a grande maioria
Se concentra no Nordeste
Onde um dia a poesia
Era do cabra da peste
Hoje as mulheres estão
Rimando e não é em vão
Do litoral ao agreste. (Maria, 2005)*

Em seu discurso, Salete Maria deixa bem clara a consciência de que o cordel era uma atividade predominantemente masculina, e que essa predominância se extingue com a presença da mulher que escreve seus poemas e os produz em cordel. A questão autoral é evocada por Salete através de uma mescla de crítica com ironia que, por sua vez, resulta em um humor sarcástico, cuja pretensão é chamar a atenção do leitor para a predominância da produção feminina no âmbito do cordel e para o impacto cultural que essa literatura provoca na sociedade. É de notar que o tom transgressor instaurado através da utilização de termos vulgares também traz uma peculiaridade à autoria de Salete: o poema traz, obviamente, uma dura crítica à visão antagônica de homem e mulher que comumente se faz através dos gêneros sexuais, o que explica o uso de expressões “pau” e “vagina” para aludir ambigualmente tanto à quantidade de textos produzidos por homens – “*Tem rima a dar com pau*” – quanto à emergência da escrita feminina em cordel – “*Acho que me expressei mal / Pois com vagina também*” – que, atualmente, concorre com a autoria masculina nesse âmbito literário.

Antônia Mota e Salete Maria são dois exemplos dentre os tantos casos que nos permitem pensar a autoria feminina na literatura de cordel a partir da ideia de cultura proposta por Eagleton. Sendo o processo cultural um processo também ideológico que cria disposições ideológicas, nota-se, com o exemplo acima, a escrita feminina como uma ação movida por motivações ideológicas próprias, vinculados na situação social, sexual e cultural da mulher. Ainda sobre essa perspectiva desconstrucionista, material e processual da ideia de cultura, vale lembrar também que, enquanto peça de um mosaico cultural, a literatura de cordel não tem gênero, mas sim espaços para os gêneros. Esses espaços, que por muito tempo foram instituídos como posse do homem, são constantemente reconfigurados pelas vozes que neles transitam, isto é, as vozes dos autores e também das autoras, suas intenções, seus estilos e suas temáticas que,

outrossim, remodelam a literatura de cordel, num incessante processo socioideológico de produção cultural. Como é possível perceber, o olhar que se lança sobre esse fenômeno cultural que é o cordel pode ser perspectivado a partir de vários aspectos que compõem essa arte, dentre os quais os gêneros masculino e o feminino, suas intercessões e dicotomias.

No que diz respeito à temática de cordéis de autoria feminina, Francisca Pereira dos Santos (2009) menciona³³ algumas temáticas consideradas próprias à mulher, tais como o homoerotismo, o feminismo, ou a saúde da mulher. Esses são, na verdade, temas mais evocados na escrita de mulheres. Entretanto, não parece produtivo pensar em temáticas próprias da mulher ou do homem, pois isso implicaria limitar o discurso feminino e o masculino a espaços ideológicos distintos, por vezes até opostos, o que novamente reforçaria as ideias antagônicas que se impõem nas relações entre o sexo feminino e o masculino. Qualquer pessoa (homem ou mulher) poderia muito bem falar de homoerotismo ou de saúde da mulher e transportar essa temática para o cordel. Provavelmente, cada sujeito falaria a partir de sua perspectiva social, a qual certamente passa pelo crivo do gênero. Por isso, optou-se aqui por pensar em *temas pertinentes à mulher*, pelo simples motivo de se tratar de assuntos mais bem desenvolvidos pelas mulheres, já que são elas quem vivem mais de perto tais peculiaridades espelhadas nos temas acima referidos. Entende-se, portanto, que não existe tema próprio para a mulher, mas sim temas pertinentes à ela, que entrecruzam-se em sua relação cultural com o mundo que a cerca. Tal constatação certamente não exclui o caráter universalista que um discurso autoral pode trazer: uma mulher estará sempre apta a produzir literatura sobre temas diversos, tal como o homem. O que mudará no resultado de tal produção literária é a perspectiva, que, por natureza, constrói-se em detrimento de tantas imposições, dentre as quais está o gênero.

A relação social e artística entre o cordel e o universo da mulher dá-se mais evidentemente através da temática e do tipo de abordagem que as autoras propõem, pois

³³ “As mulheres, como poetisas, ‘ressignificam’ essa poética, seja a partir de temas próprios, como o feminismo, a ecologia, a saúde da mulher e o homoerotismo, entre outros tópicos, seja inaugurando outros espaços de veiculação do cordel, tais como escolas, passeatas e universidades, lugares outros que não as tradicionais feiras.” In Santos, Francisca Pereira dos. *Memória e produção das vozes femininas na poética do cordel*. São Paulo: APROPUC-SP, 2009. Disponível em <http://www.apropucsp.org.br/apropuc/index.php/revista-cultura-critica/31-edicao-no06/248-memoria-e-producao-das-vozes-femininas-na-poetica-do-cordel>. Consultado em 07/09/2011.

é a partir desses dois aspectos que o novo se instaura na literatura de cordel produzida por mulheres, garantindo-lhes um lugar singular nesse universo literário, mas, conforme referido anteriormente, não é apenas o tema que servirá de critério para a consideração de uma literatura de cordel masculina ou feminina, conforme referido anteriormente. Há temas mais trabalhados por mulheres, mas o horizonte da autoria não se resume à temática. Por detrás dessas características mais evidentes, existe uma infinidade de traços que evidenciam ainda mais a peculiaridade da escrita de mulheres e que serão analisados através do diálogo entre a Imagologia e alguns pressupostos teóricos dos estudos feministas.

Se, outrora, o cordel falava da mulher, mencionava-a de alguma maneira ou simplesmente ignorava a sua presença, o que está a ocorrer agora é um processo inverso, cuja riqueza literária, cultural e histórica não se pode perder de vista: a mulher passa não apenas a ser cantada no cordel, mas também a falar através dele, a enunciar-se e a jogar com outras tantas vozes que se circunscrevem nessa arte. É e sempre será possível (e necessário) ler tais produções através da ótica autoral, longe de incursões equivocadas a respeito da análise literária que esse tipo de produção merece. O cordel é, de fato, uma produção marcada pela riqueza da autoria. Com a escrita feminina, isso não poderia ser diferente: a mulher fala de um lugar peculiar, específico, situado e cada vez mais renovado pelas novas vozes femininas que compõem esse circuito autoral.

2. IMAGOLOGIA E FEMINISMO

2.1 – O trabalho imagológico

Conforme nos apontam Álvaro Manuel Machado e Daniel Henri-Pageaux (2001: 48), a imagologia “é um dos métodos de investigação mais antigos (...) da literatura comparada”. Esse método de que falam os autores consiste basicamente em analisar as imagens/miragens que um país constrói de outro em suas respectivas literaturas, ou seja, a maneira como uma nação concebe a existência de um determinado povo estrangeiro, distante, diferente. Por outras palavras, e como aponta Celeste Henriques Marquês Ribeiro de Sousa, a imagologia se preocupa com a seguinte questão: “como se veem os diferentes povos uns aos outros?” (2004, 26). Esta pergunta também encontra uma interseção nas investigações³⁴ teóricas de Maria João Simões, realizadas no âmbito de um projeto coletivo. Ao discutir também a este respeito, a pesquisadora melhor precisa o que aqui se deseja mostrar: para ela, a Imagologia, “sendo entendida como um subdomínio da Literatura Comparada, estuda as imagens e representações dos ‘outros’ face a um coletivo ‘nós’, tendo em conta os seus caracteres multifacetados, as suas relações variadas e os seus múltiplos confrontos.” (2011: 37)

Assim, a investigação imagológica está baseada nos conceitos de “*imagem, imagotipo, auto-imagotipo, hetero-imagotipo*” (Cf. Simões, 2011: 37). Como o próprio nome sugere, a *imagologia* refere-se primeiramente a algum tipo de *imagem*, de modo que o objeto de estudo dessa ciência será o conjunto de representações mentais emergentes dos confrontos entre “a minha cultura” e a outridade, a diversidade. (Simões, 2011: 12), ou, como aponta Álvaro Manuel Machado³⁵, a imagem literária consistirá em “um conjunto de ideias sobre o estrangeiro”. Neste sentido, a ciência imagológica “levanta a questão da ‘imagem’ como construto histórico” (Simões: 2011,

³⁴ Simões, Maria João. *Imagotipos Literários – Processos de (Des)configuração da Imagologia Literária*. Coimbra: CLP-FLUC, 2011. Este volume se enquadra num projeto de investigação do Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra (CLP-UC), e se cruza com matrizes teóricas tanto anteriores quanto contemporâneas.

³⁵ Machado, Álvaro Manuel – *Repensando a literatura comparada: imagologia e estudos culturais*. Disponível em:
http://docs.google.com/viewer?a=v&q=cache:anjrjYAFoBsJ:www.eventos.uevo ra.pt/comparada/VolumeII/REPENSANDO%2520A%2520LITERATURA%2520COMPARADA.pdf+imagologia&hl=pt-BR&gl=br&pid=bl&srcid=ADGEEsJJA8tTtBXP0df5LWpfg8nAzqLY7ri0k1VN7PU5usnibUTfheCwgDXftq_0xnOcnNpqFuQVX3m93u2VQY5JQ2EzRUwYLvni zPVK2o0AIELbkzg7rJkpwaDf2wo-csRRYT4-5qYc&sig=AHIEtbR9ru_2dIoG1Cpz0FKel9a9vou1cg Consultado em: 13/03/2012.

10), pois considera o contexto, as ideologias e outros aspectos sócio-históricos que motivaram a construção de dada imagem em uma produção literária específica. Neste caso, o conjunto de imagens do outro é mais do que um ponto de vista a respeito desse outro: é a representação social e histórica que um determinado contexto, mesclando ideologias, pré-conceitos e influências diversas, desenha na mente de um grupo social. À ciência imagológica interessa esmiuçar essas imagens, descobrir a partir de que critérios elas foram produzidas, bem como os objetos de mediação que levam um determinado autor a produzir uma determinada imagem de seu “outro”, de modo a “contribuir para a compreensão satisfatória da alteridade (na multi e interculturalidade)” (Sousa, 2004: 28).

É também objetivo da imagologia, portanto, fazer conhecer os enganos que muitas obras literárias trazem a respeito do seu “outro”, bem como evidenciar que esses enganos também afetam e denunciam a imagem do “eu” autoral que, por muitas vezes, produz imagens equivocadas sobre o estrangeiro, enunciando-se através de tais imagens. É neste sentido que Sousa (2004) fala da noção de “entre-lugar” ou “terceiro espaço”, isto é, o resultado desse processo de aproximação entre um “eu” e um “outro” nacional que acarretará certamente a construção desses espaços ideológicos desterritorializados, nos quais a dimensão globalizante do ser suplanta o minimalismo que comumente constitui a identidade nacional.

Obviamente, esse olhar imagológico que é lançado sobre a arte literária evidencia uma relação profunda e latente entre a sociedade e a literatura. Atento a este fato e à preponderância da relação entre os estudos literários e os estudos culturais, Álvaro Manuel Machado³⁶ chama a nossa atenção para o fato de que a análise imagológica consiste numa investigação que parte do estético para o social. Entretanto, ainda que indo do estético para o social, não é possível afirmar que os estudos sociais sejam a meta da Imagologia, bem como não se pode afirmar também que a dimensão estética da obra é completamente abandonada em detrimento de seu cariz sociológico. Muito pelo contrário: as ferramentas que a sociologia, a antropologia ou a psicologia social emprestaram e emprestam à Imagologia não implicam diretamente em prejuízo da dimensão estética que uma obra literária traz em si, mas reforçam essa dimensão, trazendo à vista também a percepção mais pontual sobre a recepção estética que um

³⁶ *op. cit.*

leitor faz de uma obra estrangeira e vice-versa. O trabalho imagológico consiste, pois, em saber como se inscrevem nas diversas literaturas (cf. Sousa, 2004) essas imagens que uma nação faz de outra, o que implica com singularidade o ato de pensar a dimensão estética da obra literária em questão durante o processo de análise imagológica. Obviamente, a forma como uma nação enxerga-se a si mesma, e/ou à outra, implica também nos desdobramentos sociais do olhar que uma cultura faz sobre a outra, que um grupo social faz sobre o outro e – porque não? – que um gênero faz de outro.

2.2 A auto-imagem e a hetero-imagem.

A abordagem do estrangeiro na literatura nacional trabalha inevitavelmente com os processos de construção e/ou afirmação identitária. No caso específico da Imagologia, essas identidades – tanto a de quem olha quanto a de quem é olhado – construir-se-ão mutuamente, ou seja, na medida em que um determinado sujeito olha para o seu ‘diferente’, identificando-o e identificando-se na relação com o “outro”, ambas as identidades constroem-se em simultâneo, e esse *entreolhar* pode ser captado na produção literária de qualquer grupo, a partir do posicionamento ideológico que uma determinada literatura faz ver em suas entrelinhas, denunciando sobretudo a cultura do enunciador autoral. Neste sentido, vale ressaltar que a própria ideia de *posicionamento* aponta também para a dimensão autoral das obras literárias e o seu confronto com os processos de construção identitária, pois é a autoria que, confrontada com o mundo extraliterário, faz nascer então aquilo a que parece ser adequado definir como literatura, pois encontra nesse “mundo exterior” as possibilidades de reinventá-lo. Tal reflexão certamente encontra interseções com uma escrita analisada a partir do gênero, como se verá mais adiante.

No caso específico do cordel, a influência do mundo extraliterário é facilmente constatável, dado que os cordelistas extraem do cotidiano midiático aquilo que lhes será útil para a sua produção literária – mortes, polêmicas, casamentos, vida de famosos: tudo é mote para a literatura de cordel, e a mídia televisiva é a mediadora cultural que mais faz circular esses temas, bem como é ela que também forma a opinião pública que, por sua vez, também influencia o senso comum dos cordelistas brasileiros.

Nesse processo dialógico-cultural que caracteriza a construção imagológica, torna-se necessário então situar melhor esse ‘eu’ e esse ‘outro’ sobre os quais falam os imagologistas, pois, antes mesmo de se debruçar sobre um objeto literário a fim de analisar suas imagens, é preciso perceber quem olha e quem é olhado, como se entre-olham e a partir de que perspectiva se entre-olham. O enxergar o outro nem sempre é tão simples quanto parece, porque trata-se de uma atividade que pressupõe também o ‘se enxergar’ somente a partir do diferente. De fato, e como nos aponta Hall (2006), as identidades constroem-se somente nessa fronteira entre o que é ‘eu’ e o que é (ou pode vir a ser) o ‘outro’, de forma que esse outro torna-se o ponto de referência da existência do ‘eu’, a fim de que este perceba: a) o local onde começa e o local onde termina o seu existir; b) a essencialidade da sua identidade e c) tudo aquilo com o que esse ‘eu’ não se identifica e que, conseqüentemente, definirá a identidade do “outro”, de modo que ‘eu’ seja tudo aquilo que não é ‘outro’.

Imaginar o ‘outro’ é, pois, um ponto de partida para que o ‘eu’ conheça a dimensão e os limites da própria existência, e isso se dá através do contraste de traços e características que, em um processo de afastamento dialógico, delimitam a identidade alheia. Desse modo, vê-se que a identidade é também o resultado de um distanciamento sócio-cultural, a partir do qual haverá, posteriormente, o momento secundário da aproximação que se faz do ‘outro’, reconhecendo-o como uma espécie de “não-eu”. Celeste Sousa, a este respeito, diz que “o entendimento do ‘outro nacional’ passa pelo conhecimento da própria identidade, como medida de avaliação primária, ou mesmo única, do outro” (2004: 54), o que corrobora ainda mais o fato de que não é possível conceber a imagem do ‘eu’ sem referências outras, sem a presença de objetos alheios a esse *eu*.

Nesse caso, a própria noção de *presença* torna-se abstrata, pois, sob essa perspectiva, a *presença* consituir-se-á como capacidade alheia no sentido de que o *eu*, sendo intrínseco a si mesmo, não se negará a presença, não se separará de si mesmo para dar-se a presença, como se fosse um ‘outro’. Assim, a *presença* configura-se como função própria do *outro*, de modo que, sendo o *outro* a primeira referência para a construção identitária do *eu*, é somente na *presença* deste *outro* que a identidade do *eu* emergirá, e não há outra possibilidade para que essas configurações identitárias ocorram que não essa anteriormente referida.

Esta discussão confronta-se, portanto, com abordagem de dois conceitos cruciais nos estudos imagológicos, a saber: auto-imagem e heteroimagem. E ambos os conceitos devem ser analisados tanto em sua funcionalidade própria, particular, quanto em sua propriedade dialógica, mútua, conjunta, pois trata-se de conceitos que, mesmo comportando funções particulares, constroem-se e funcionam em simultâneo, influenciando e sendo influenciados mutuamente. Isso poderá ser visto, mais adiante, nas análises da literatura de cordel produzida por mulheres, tendo em vista que, obviamente, tal literatura é produzida num contexto patriarcal, com o qual a autoria feminina dialoga, ainda que sem intenção por parte das autoras.

Resultantes de um ato imaginativo, seja estético, individual ou coletivo, a auto-imagem e a heteroimagem constituem, a princípio, “o desdobramento do conceito de imagem.” (Sousa, 2004: 105). Neste sentido, a imagem é, ainda segundo Celeste Sousa, uma representação mental que o homem faz do mundo que o cerca, e é a já mencionada estudiosa quem traz um conceito muito objetivo e perspicaz a respeito de auto e heteroimagem, dizendo que “A autoimagem refere-se à imagem que um faz de si mesmo e a heteroimagem designa a imagem que esse um faz dos outros ou a imagem que os outros fazem desse um.” (2004: 105). A princípio, os conceitos parecem simples, mas basta um olhar mais apurado para notar que trata-se de dois fenômenos muito complexos presentes na literatura. Não há texto literário que não se preocupe com um ‘eu’ e com um ‘outro’, independentemente do gênero literário, tema, estratégia e outros aspectos pertinentes à produção de literatura, e esse processo de alteridade dá-se obviamente em termo de olhares entrecruzados, isto é, em termos de imagem.

Pela ponderação teórica até aqui desenvolvida, é possível considerar que a auto-imagem é a resultante de uma preocupação que o sujeito tem de ter uma ideia acerca de si mesmo. A heteroimagem é, por sua vez, a representação que se faz do estrangeiro, mas não só: ela pode ser vista também como uma inquietação em conhecer o ‘outro’, o diferente, isto é, o mundo que se coloca para além daquele que a identidade de si consegue alcançar. Nessa relação de olhar o *eu* através do *outro* e o *outro* através do *eu*, as mentalidades se vão construindo, e, nessa medida, uma série de imagens coletivas também vão se fixando no imaginário de um grupo social qualquer, modo pelo qual nascem os estereótipos. Maria João Simões, ao abordar esse tema, alude à “noção de

imagens condensadas de grupos sociais” (2011: 32), como uma maneira de pensar as imagens que consensualmente habitam as mentalidades de um grupo comum.

Não se pode pensar aqui a noção de estereótipo apenas em seu sentido pejorativo: trata-se também de uma estratégia de categorização, diariamente utilizada pelos seres humanos na tarefa de guardar na mente as informações que o quotidiano cultural produz. No caso dos imagotipos, a estratégia de categorização também é importante. As tipificações de imagotipos literários são necessárias tanto para ordenar esse caos natural que é o discurso literário quanto para saber o modo como as mentalidades, as relações culturais e inter-nacionais vão evoluindo (ou não) no decorrer dos tempos. Certamente, os imagotipos funcionam como indicadores que apontam para a mentalidade de um grupo cultural qualquer com relação a um determinado universo de estranhamento, o que se avalia, neste caso, através da análise literária.

Dentro do campo do *imaginário*, inscreve-se o *imaginário social*, isto é, um imaginar comum de um determinado grupo cultural, e Machado & Pageaux (2001) fazem lembrar que a *representação do Outro* é a manifestação mais comum desse tipo de imaginário. Trata-se de uma espécie de rede cuja tessitura faz erguer uma mentalidade social comum, o que às vezes resulta em estereótipos muito equivocados a respeito de uma outridade qualquer. Por não conseguir captar completamente a realidade do *Outro* – sua verdadeira identidade, sua mentalidade, sua dimensão ideológica, etc – acaba-se por fazer uma imagem desse outro, ora equivocada, ora acertada. Isso ocorre porque a imagem é “o resultado de uma distância significativa entre duas realidades culturais” (Machado & Pageaux, 2001: 51), e esse distanciamento impõe o não conhecimento total identidade alheia. Tal distância não se impõe por vontade de um dos lados que “olham”, ou por ambos os lados, mas é natural, impõe-se por existir a diversidade, impõe-se pela natureza do *diferente*, e impõem-se principalmente pela necessidade do confronto com o *outro* para a formação da própria identidade – é preciso distância para observar o *Outro*. Como já acima referido, o *outro* é o ponto a partir do qual o *eu* se situa tanto no tempo quanto no espaço, e esse distanciamento cultural é intrínseco à tal processo.

Álvaro Manuel Machado e Daniel Henri-Pageaux³⁷ apontam ainda para o conceito de *imagologia cultural*. Segundo os pesquisadores, “a imagem, porque é imagem do Outro, é um fato cultural”, e o conjunto dessas imagens compõe o *imaginário*, “inseparável de toda organização social e cultural, pois é através dele que uma sociedade se vê, se escreve, se pensa e se sonha.” (2001: 53) A literatura de cordel também está imersa nessa prática de fazer da imagem um objeto cultural, pois está a todo momento debruçada sobre a tarefa de pensar/questionar o Outro, o diferente, o que também leva a produção de folhetos a evidenciar-se em sua identidade, a partir de um jogo de alteridade que, entre o cordel e o mundo, não se sabe em qual dos dois lados começa e termina o ‘jogo’. O imaginário do cordel é, de fato, um conjunto de recortes do mundo, um conjunto de signos que formam um mosaico de imagotipos tão recorrentes nesse tipo de literatura. Os cordéis produzidos por mulheres trazem exatamente essa dimensão imagotípica, pois abordam um pensar próprio da mulher, um pensar cuja origem é o vastíssimo universo feminino, suas demandas, seus desafios e estigmas. Essa perspectiva fará emergir várias imagens próprias desse universo, cuja análise se verá mais adiante.

2.3 Imaginário popular e a literatura de cordel

A imaginação é, conforme aponta também Celeste Sousa, uma “capacidade não de formar imagens, mas de deformar as imagens fornecidas originalmente pela percepção” (2004: 89), de modo que a imaginação seja a atividade de “trazer ao nível da consciência imagens arquivadas na memória.” (2004: 86) Neste sentido, a memória funciona como uma espécie de mimese da realidade, em que o real já não está presente, mas sim representado por imagens as mais diversas. Esse processo de relação entre o real e o imaginário também é profícuo para que se compreenda a essencialidade da arte literária – só estando ausente da realidade é que a literatura conseguirá representá-la, e por isso ela pode ser vista também como essa tentativa não apenas de representar, mas de *imitar* o “real”, confrontando o leitor com situações, arquétipos e modelos de mundo os mais diversos.

Já o imaginário seria, ainda segundo a autora, “um repositório de todo tipo de imagem, através das quais conferimos identidade às coisas num processo mimético”

³⁷ Machado, Álvaro Manuel & Pageaux, Daniel-Henri. *Da literatura comparada à teoria da literatura*. Lisboa. Presença: 2001.

(2004:90). Ou seja, o imaginário pode ser entendido como um conjunto de imagens passadas que compõe um pensar historicamente situado no presente, o que determina a forma de pensar e agir de um grupo social. Tratar-se-ia de afirmar que o imaginário, configurando-se como um conjunto de imagens acumuladas através do tempo, é a força motriz que faz mover a construção e desconstrução da mentalidade individual e/ou coletiva, pois é também através do ato imaginativo que uma sociedade forma o seu ponto de vista sobre si e sobre o outro, interferindo também no ponto de vista alheio, reconfigurando-o.

O imaginário popular, enquanto uma espécie de subdomínio do imaginário social, também é afetado pelas várias imagens veiculadas no dia-a-dia de um determinado grupo social. No âmbito da cultura popular nordestina, mais especificamente, a mídia tem um papel primordial nessa veiculação de imagem, pois nota-se com clareza o quanto a arte popular “bebe” dessa mídia, como referido anteriormente. Tudo o que é veiculado na Televisão e nos rádios é objeto de inspiração para os cordelistas, e é também muito visível que a opinião veiculada pelo autor/artista é a mesma imposta pela mídia, o que faz notar uma mentalidade comum (ou aquilo a que se denomina *sensu comum*), construída pelos meios de comunicação, e que resulta muitas vezes em um pensar artificial, generalizado e preconceituoso. A religião também é outro grande artifício de manipulação popular, e isso também é extremamente visível nos cordeis nordestinos. Temas-tabu como a homossexualidade, a mulher, o divórcio, entre outros, ainda encontram pouco espaço na arte cordelística. Há dois grupos que se abrem mais às temáticas polêmicas: i) um grupo extremista, de discurso ortodoxo e preconceituoso e ii) uma minoria mais aberta à diversidade e que ilegitima os preceitos sexistas e patriarcais do cristianismo católico e da mentalidade machista.

Todos esses elementos sociais vão instaurando na mentalidade popular um discurso muitas vezes equivocado, preconceituoso e taxativo, que não enxerga as duras consequências do ato de excluir, pelo qual a mulher ainda é afetada. Flagra-se, sob tal perspectiva, um imaginário social fruto de manipulação midiática ou religiosa, que coloca de fora do circuito considerado natural aquelas pessoas que desobedecem aos preceitos impostos ou pelo cristianismo (heterossexualidade, fidelidade eterna, obediência à fé e à igreja, etc) ou pela mídia (padrões de beleza, riqueza, etc).

Roland Barthes (2001), em seu *Mitologias*, chama a atenção para o fato de que o mito é uma fala³⁸, isto é, um *modo de significação*, como aponta o próprio autor. A discussão de Barthes é muito ampla, e não seria possível articulá-la de todo com a investigação que ora se propõe. Se assim fosse feito, tratar-se-ia de uma pesquisa sobre mitos, e não sobre imagotipos. Porém, há na fala de Barthes algo importante para a compreensão do imaginário popular. O autor diz que qualquer objeto pode se tornar mito quando enunciado de maneira apropriada. Enquanto *fala* apropriadamente enunciada, portanto, o mito se configurará como tal na medida em que se fixar em um imaginário social qualquer, seja ele erudito ou popular. No caso mais específico do imaginário popular, cuja dinâmica interessa mais a esta investigação, esse processo de mitificação – num sentido mais amplo do termo – acontece frequentemente, e a literatura de cordel é um dos mais verossímeis retratos desse processo. Imagens fixas são mitificadas na mentalidade popular, o que, paradoxalmente, denuncia tanto um imaginário por vezes preconceituoso e pouco autocrítico quanto uma riqueza de recortes da realidade que cerca esse tipo de produção literária.

Essa mentalidade obtusa é facilmente evidenciada por títulos como *O casamento do boiolo e Corno, bicha e sapatão, os sacanas de hoje em dia*, ambos os títulos do polêmico José Francisco Borges. Nesses textos, pode-se flagrar sem dificuldade a maneira pela qual as imagens de homossexuais, por exemplo, estão cristalizadas no imaginário popular. Para esse “imaginar”, essas pessoas não são mais do que seres negativos, empedernidos e indignos de qualquer confiança, cujo discurso faz com que os homossexuais sejam mitificadas como símbolos de erro, perdição e indignidade. Este breve e simples exemplo mostra como a mentalidade de um determinado grupo social se vai construindo a partir de imagens acumuladas, isto é, representações de uma realidade qualquer. Tais imagens, não sendo questionadas pelos sujeitos que as veiculam ou as consomem, formam uma espécie de “teia” ideológica, a partir da qual um grupo social denuncia o seu modo de pensar e agir em sociedade, bem como o seu modo de pensar o Outro e o Eu.

De fato, nesse processo de pensar o Outro, para o qual os seres humanos, individualmente ou em grupo, sentem-se atraídos, a mentalidade coletiva é construída e

³⁸ Ao afirmar que “São necessárias condições especiais para que a linguagem se transforme em mito” (Barthes, 2001: 131), Barthes parece utilizar o termo *fala* como equivalente de *discurso*, o que procede tanto na própria função social do mito quanto na presença deste da Literatura de Cordel.

um imaginário social se instaura logo, não apenas como um modo plurideterminado de ver o Outro, mas também como uma maneira de situar um Eu no tempo e no espaço, distinguindo-o do todo que o cerca. Isso é o que consideram Álvaro Manuel Machado e Daniel-Henri Pageaux, ao dizerem que “a imagem do Outro revela as relações que estabelecemos entre o mundo (espaço original e estranho) e eu próprio.” (2001: 53). Pode-se considerar aqui que o imaginário popular (tal como tudo aquilo a que se pode designar imaginário) é o resultado de uma vontade cuja face é antagônica: conhecer o Outro e conhecer-se a si mesmo, para posteriormente reconhecer-se e impor-se diante desse Outro. Pressupõe-se aqui um natural e evidente choque de identidades (a do *Eu* e a do *Outro*), que, obviamente, construir-se-ão apenas nesse *choque*.

Ainda a respeito desse dialogismo entre Eu e Outro, Machado e Pageaux (2001) consideram também a imagem como uma linguagem sobre o outro – uma espécie de *linguagem paralela* – pois é intenção da imagem enunciar algo sobre um Outro (muitas vezes coletivizado). Os autores referem que a Imagem é uma das tantas linguagens de que a sociedade dispõe para expressar o seu pensar, o que torna possível a proposição de que o imaginário social, quando expresso na literatura, não diz apenas através da arte escrita, mas também através das imagens que a recepção desses textos faz emergir na mentalidade dos leitores. Nesse sentido, o imaginário é, além do já referido repositório de imagens (cf. Sousa, 2004), um conjunto de possibilidades enunciativas que vão compor aquilo a que parece plausível definir como a *fala imagotípica sobre o outro*, pois trata-se sim de dizer através de imagens, como já demonstraram os referidos autores.

Se, como a teoria imagológica afirma, o imagotipo é primeiramente o resultado da “troca de olhares” que há entre o Eu e o Outro, de modo que, na medida em que há um Eu a olhar um Outro, há também um Outro a olhar esse Eu, a literatura de cordel de autoria feminina faz emergir o olhar não apenas de quem olha, mas também daquele que é olhado, e esta é a peculiaridade do processo de configuração dos imagotipos: o dialogismo ideológico que se interpõe entre o olhar de quem olha e o de quem é olhado a partir de um universo de estranhamento. Um pouco distintamente dos estereótipos, os imagotipos se constroem apenas nessa relação dialógica, pois o pensamento coletivo é de extrema relevância no processo de formação das imagens do Outro. A entrada da

mulher na produção de cordel permite perceber que, com o tempo, o imaginário social a respeito do sexo feminino também influencia a produção cordelística de mulheres.

Na complexa encruzilhada entre a história da mulher no Brasil e a história da mulher na Literatura de Cordel, é possível captar muito bem as influências extraliterárias que alavancaram tanto a luta pela presença feminina nesse circuito cultural quanto o teor artístico presente na produção dessas cordelistas espalhadas pelo imenso Brasil. Nesse sentido, a Imagologia parece propor parâmetros de análise que, quando confrontados com alguns pressupostos da teoria feminista, tornam-se profícuos à análise literária desses cordéis de autoria feminina. A discussão que se segue propõe a plausibilidade desse diálogo teórico, bem como evidencia os desdobramentos e paradigmas crítico-literários que desse diálogo poderão proceder. Mais do que saber os fatores que motivaram essas mulheres a entrar no mundo do cordel, importa saber, hoje, a “face” da escrita feminina que se impõe na atualidade dessa literatura.

2.4 Perspectivas entrecruzadas: cordel, autoria feminina e imagem

O termo *feminismo* nasceu em França, entre os anos 1870 e 1880 (cf. Tavares, 2011), e, em um sentido muito amplo, designa “um projeto político que desafia a dominação masculina e a subordinação feminina e que insiste em restabelecer um equilíbrio de poder entre os sexos”³⁹. Manuela Tavares, em seu *Feminismos: percursos e desafios* (2011), salienta ainda que a ideia de *feminismo* “propagou-se a outros países no virar do século XIX-XX” (2011: 33), o que, em partes, explica a recente presença desse movimento no Brasil e em outros países. Enquanto movimento, o feminismo buscava colocar a mulher em par de igualdade com o sexo masculino, exigindo da sociedade corrosivamente patriarcal o igual direito à educação, à cidadania e ao voto, dentre tantos outros direitos exigidos pelas mulheres. Em outras palavras, pode-se considerar o *feminismo* como um movimento social que, em suas várias formas de existir, primou pela conquista do reconhecimento da mulher enquanto cidadã, digna dos mesmos direitos políticos, sociais, educacionais e culturais concedidos ao homem. O que o movimento feminista clamava (e clama) é uma sociedade cuja construção e evolução não sejam baseadas nas diferenças e supostos beneméritos de um gênero sexual em detrimento de outro, mas sim na igualdade e no diálogo entre eles.

³⁹ Offen, 2008: 36 *apud* Tavares, 2011: 36.

Ainda que considerando como um movimento social, Manuela Tavares (2011) chama a atenção para o fato de que é muito difícil definir um conceito para o feminismo, já que se trata de um movimento que tomou formas e matizes variados conforme o tempo e espaço em que ocorreu. Atualmente, o feminismo não é apenas um movimento social, mas é também uma vertente teórica que encontra suas principais discussões e abordagens no âmbito acadêmico, cujas investigações incentivam pensamentos e atitudes em todo o globo.

Conceito multifacetado e complexo que é, o *feminismo* se impõe como um fenômeno que pode ser visto a partir de perspectivas várias, muitas das quais mostram-se inequivocamente produtivas e singulares para a observação da presença da mulher tanto na sociedade quanto na literatura. Trata-se de um conceito cuja dimensão histórica é evidente, pois é a partir dos fatos históricos que a ideia de feminismo vai se construindo e se firmando na mentalidade das sociedades dos séculos XIX, XX e XXI, motivo pelo qual seria contraproducente falar de feminismo sem considerar a importância da *memória*, já que o feminismo é, de fato, a emergência de uma memória singular que é, *a priori*, a memória das mulheres, uma memória coletiva e ao mesmo tempo individual, marcada pela exclusão e opressão do sexismo que flagelou mulheres de tempos passados e que ainda se faz sentir nos dias de hoje. As literaturas de autoria feminina que se engajam e trazem à tona as discussões pertinentes à mulher estão repletas de memórias vividas apenas pelas mulheres, experiências de opressão, sexismo e patriarcalismo que durante anos abafou a voz feminina no âmbito das literaturas, como é o já mencionado caso da Literatura de Cordel.

Constância Lima Duarte (2003) aponta a evolução dos movimentos feministas no Brasil, subdividindo-a em quatro grandes *ondas*: i) no início do século XIX, as mulheres reivindicam o direito de ler e escrever; ii) o segundo momento do movimento feminista consiste na luta pela ampliação e melhoria da educação para mulheres, bem como pelo trabalho remunerado; iii) Conquista sufrágio universal, já no início do século XX; iv) a revolução sexual e literária femininas. Como é possível inferir, a luta da mulher brasileira enfrentou vários obstáculos culturais e políticos, como a ditadura militar brasileira, para citar apenas um dos tantos obstáculos que assolaram o movimento feminista. Com esse estudo, Duarte aponta claramente para o engajamento do feminismo brasileiro, citando nomes como Nísia Floresta, cujo discurso até hoje

ecoa nas mentalidades de brasileiras e brasileiros menos sexistas e mais abertos à igualdade dos sexos. A abordagem histórica que Duarte lança sobre o feminismo brasileiro também permite captar a transformação do conceito de *feminismo*: de militância, o termo passa a sugerir também uma mentalidade, uma maneira de pensamento e expressão e, por isso, de produção de cultura.

Note-se que, até então, o feminismo não é considerado aqui apenas como uma atitude militante, mas sim (e muito mais) como um posicionamento ideológico. E é a partir desse posicionamento ideológico que propõe-se a consideração de três atitudes intelectuais distintas e, ao mesmo tempo, dialógicas, todas elas pensadas no campo dos estudos literários: um *pensar feminino*, um *pensar sobre o feminino* e um *pensar para o feminino*. O *pensar feminino* seria a análise das vozes femininas que uma literatura faz nascer, de modo que seja deflagrada a mentalidade feminina, o que não necessariamente se dará em uma autoria exclusivamente da mulher; o *pensar sobre o feminino* consistiria basicamente em observar a maneira pela qual as literaturas colocam em evidência (ou não) a figura da mulher, como abordam-na e enunciam sobre ela; e, por fim, o *pensar para o feminino*, atitude que proporia uma promoção do lugar da mulher na literatura e na cultura através de um pensar que privilegie também o lugar da mulher enquanto ser pensante, atuante e capacitado para construir arte, vida e sociedade.

Essas três posturas ideológicas – que serão percebidas no desenvolvimento deste trabalho, pois constituem-se como demanda intrínseca, essencial à esse tipo de investigação – certamente não consistem em muita novidade para os estudiosos que se debruçam sobre a literatura produzida por mulheres, pois há muitos pesquisadores que, na investigação literária, observam com maestria todas as formas pelas quais essas posturas se manifestam em literatura de autoria ou temática feminina. No entanto, a pretensão desta pesquisa é justamente o diálogo dos pressupostos feministas com a teoria imagológica, que é tão pouco explorado pelos estudiosos da literatura, o que, espera-se, poderá consistir em uma nova perspectiva de investigação e crítica literárias. O tópico a seguir trata justamente dessa intersecção teórica, a fim também de lançar mão das estratégias e pontos de partida para a análise dos cordéis de autoria feminina.

2.4.1 Imagologia e feminismo – diálogo teórico

Discutiu-se até aqui os vários aspectos da autoria feminina e as possíveis maneiras pelas quais essa autoria se deixa revelar na produção literária de mulheres. Como referido acima, não é intenção pensar a escrita feminina enquanto antípoda da masculina, mas trata-se sim de pensar nos traços peculiares que a compõem, o que consequentemente levará a uma distinção entre escrita *no* feminino e escrita *no* masculino, e isso não implica necessariamente um pensar antagônico da escrita de mulheres em detrimento da escrita de homens.

No decurso das leituras tanto teóricas quanto de *corpus*, percebeu-se que essa análise das peculiaridades da *escrita-mulher* pode ser ainda mais bem delineada e captada em termos de imagem, e por isso optou-se por utilizar a Imagologia como ponto de partida desta pesquisa. Contudo, sabe-se, a Imagologia é, como também demonstrado anteriormente, uma abordagem teórica que busca observar as representações que um país faz do estrangeiro e como tais representações se manifestam em imagens literárias. Ora, esta proposta de investigação consiste em fazer uma transposição teórica talvez arriscada: pretende-se utilizar a perspectiva da Imagologia “territorial” – essa que aborda as imagens literárias do “outro” em termos de nacional e estrangeiro – para compor aquilo a que pode-se definir provisoriamente como *Imagologia dos Gêneros*. Toda a arquitetura de análise literária de que dispõe a Imagologia será, portanto, utilizada no âmbito dos gêneros sexuais, de modo que, agora, os gêneros masculino e feminino configurem-se como dois territórios distintos (e por vezes estranhos) entre si, territórios que se entreolham e se imaginam, e cujas fronteiras são, em certa medida, desconhecidas. Dessa forma, importará perceber não apenas o universo interno do gênero feminino, mas também o seu diálogo com o seu “outro”, bem como as fronteiras e os pontos de intersecção que podem ser encontrados entre esses dois territórios sexuais.

No caso específico da Literatura de Cordel, transpor a noção de *estrangeiro* para o campo do gênero parece perfeitamente aceitável e produtor, e implica aceitar o pressuposto de que a mulher foi uma estrangeira, uma forasteira neste âmbito da literatura brasileira, o que torna o olhar literário feminino ainda mais peculiar nesse campo de produção cultural. Na medida em que autoras foram surgindo dentro do circuito de produção cordelística, essa ótica da identidade estrangeira pareceu reverter-se, e a mulher começa a ser personificada não mais como a forasteira, mas sim como

autora, cujo discurso buscava (e busca) produzir imagens de um mundo ao qual ela também pertence, ou seja, um mundo do qual ela também é natural. Nesse sentido, o sexo masculino pode ser considerado como uma realidade estrangeira à mulher, pois se trata obviamente de um universo de estranhamento, tal como o sexo feminino o é para alguns homens⁴⁰ e até mesmo para algumas mulheres.

Para que melhor se compreenda essa abordagem teórica profundamente dialógica, retoma-se a visão de Simões a respeito do objeto de estudo da Imagologia. De acordo com a autora, a Imagologia visa estudar “as imagens e representações dos ‘outros’ face a um coletivo ‘nós’, tendo em conta os seus caracteres multifacetados, as suas relações variadas e os seus múltiplos confrontos.”⁴¹ Levando tal proposição para o campo dos *Gender Studies*, torna-se perfeitamente concebível a ideia de que a autoria feminina – e todo o universo que ela traz pela natureza do sexo feminino – constitui um olhar coletivo a imaginar um “outro” cuja existência, além de estranha e distante, encontra-se diante desse “nós” feminino que se enuncia através da literatura de cordel.

Além de olhar e imaginar o universo masculino e tudo o que nele causa estranhamento – o que, em termos imagológicos, dá-se através da produção de hetero-imagens –, a autoria feminina observa também a sua própria identidade – auto-imagem –, confrontando-a com os aspectos internos do mundo feminino e com os ditames patriarcais que durante muito tempo decidiram o que é e o que não é pertinente à mulher. Ao olhar a si e ao “outro”, a autoria feminina recria a própria identidade, revertendo valores sociais pré-estabelecidos e alterando a ótica do olhar feminino sobre a mulher, sobre a autoria feminina, sobre o homem e, por fim, sobre a “sexualidade” da escrita literária.

Obviamente, trata-se de perceber um confronto que é também identitário, mas de uma identidade que passa pelo crivo do gênero: é o sexo feminino posicionando-se com relação ao sexo masculino na medida em que o observa e o imagina, o que leva o sexo feminino a definir as fronteiras da própria identidade. Por isso mesmo, esse confronto identitário será analisado nos cordéis a partir das categorias de *auto-imagem* e *heteroimagem*, pois acredita-se que, ao olhar e imaginar o “diferente”, o “estranho”, é

⁴⁰ Se for levado em conta o machismo e o patriarcalismo típicos do discurso masculino brasileiro até fins do século XIX e início do XX.

⁴¹ *op. cit.*

configurada também a auto-imagem daquela que olha, daquela que escreve, daquela que recria a voz feminina em versos de cordel. Nessa relação simultânea de espelhamento, as categorias ora referidas possibilitarão distinguir melhor a forma como a mulher imagina e representa o homem e o universo masculino e, ao mesmo tempo, imagina-se a si mesma enquanto sujeito mulher – sujeito cujo sexo compõe uma das subjetividades-matriz que compõem a dupla face da sociedade (cf. Magalhães, 2005: 14).

2.4.2 Imagologia e feminismo – um breve recorte

No vasto e complexo terreno de pensamento e investigação que é o feminismo, este estudo optou por observar a relação dessa vertente teórica com a arte literária, dando atenção especial à expressão autoral feminina e observando, nesse tipo de autoria, aquilo a que Isabel Allegro de Magalhães chama de “*écriture féminine*”, noção francesa que aponta para as “diferenças sexuadas na escrita” (Magalhães, 2005: 15). Nesse trabalho, intitulado *Diferenças sexuais na escrita: ao contrário de Diótima*, Magalhães coloca a possibilidade da existência de “marcas de mão”, isto é, de traços comuns à escrita feminina aos quais Kristeva (1993: 298) refere-se como “denominador simbólico comum” da escrita de mulheres, obviamente em um sentido mais antropológico-cultural, como também salienta Magalhães (2005). Esse questionamento busca perceber a medida pela qual o gênero sexual interfere na escrita ou, por outro viés, questiona a medida em que uma escrita literária pode ser sexuada.

Pelo que se pode notar, trata-se mesmo de considerar a literatura de mulheres sob a ótica dos gêneros sexuais, o que torna a análise ainda mais rica e produtiva. Antes que sejam cruzados os pressupostos teóricos da autoria feminina com a imagologia, é preciso, portanto, discutir o enquadramento teórico e epistemológico dessa escritura feminina no campo da literatura e dos *Gender Studies*. Por isso, vale ressaltar que o feminismo funcionará aqui como perspectiva, ou seja, como um *locus* específico a partir do qual a Imagologia lançará o seu olhar sobre a literatura de cordel escrita por mulheres, e não como embasamento teórico básico da investigação.

Em prefácio do livro *Capelas Imperfeitas*, também de Isabel Allegro Magalhães (2002), Eduardo Prado Coelho chama a atenção para o que se pode ou não considerar como *feminino* em uma determinada escrita literária. Nesse sentido, tanto Prado (2002) quanto Magalhães (2005) concordam com o fato de que o feminino na literatura não diz

respeito apenas ao texto escrito por mulher, sujeito do sexo feminino, mas também (e muito mais) por textos cujas marcas apresentam aquilo a que a visão etnocêntrica da sociedade considera e define como sendo *de mulher*. No caso deste trabalho, e em consonância com os autores supracitados, pretende-se observar a autoria feminina não apenas a partir dessas marcas etnocentricamente criadas e impostas, mas sim a partir da memória feminina que serve de força motriz para que a mulher se enuncie na/através da literatura, e que faz com que o “sexo frágil” se mobilize contra os equívocos históricos da imposição cultural masculina na qual a criação literária também encontra assento. De fato, a literatura produzida por mulheres é uma reação emancipatória, resultado de uma insatisfação que obviamente passa pelo gênero sexual: a de não ser imaginada/representada conforme a verdade da subjetividade feminina, mas sim de acordo com o subjetivismo da identidade masculina. Ao esclarecer esse aspecto da autoria feminina, Magalhães afirma que

“Essa ‘escrita feminina’ supõe a consciência das mulheres quanto à supressão simbólica do corpo, do desejo, da própria subjetividade, nos textos escritos por homens e até nos de algumas mulheres (aquelas que, para reconhecimento no mundo dos homens, se moldam a convenções existentes, ou usam pseudônimos atrás dos quais se escondem.) (Magalhães, 2005: 16)

Não sendo, pois, representada conforme a natureza de sua subjetividade, a mulher começou a entrar na literatura não para ostentar-se como produtora de cultura, senão movida por um ímpeto de fazer brilhar à vista da sociedade os enganos que um discurso artístico sexista foi acumulando no decorrer dos séculos de produção literária esmagadoramente de autoria masculina. Todo esse processo ideológico, emergente na expressão artístico-literária, não deixa de ser uma busca pela afirmação da subjetividade própria. Obviamente, esse processo emancipatório deu-se a passos lentos, devido ao receio que as mulheres de séculos anteriores tinham de se manifestar enquanto produtoras de cultura, como é o caso de Maria das Neves Batista Pimentel, autora que, conforme referido no capítulo I, assinava seus cordéis sob o pseudônimo masculino de Altino Alagoano. A autoria feminina escondida em pseudônimos masculinos era já o reflexo desse desejo de autorrepresentação e de busca por um espaço identitário próprio, e tal iniciativa, por mais tímida que fosse, configurava-se como a centelha do que hoje é a força e o impacto peculiares à autoria feminina.

Como referido no tópico anterior, a memória tem um papel fulcral no desenvolvimento da produção literária de autoria feminina, pois é ela que configura a atividade de “mulher-escrevente” (Magalhães, 2005: 15) que se manifesta nessa literatura. A memória é aqui considerada como “o poder de conservar, reproduzir, reconhecer, localizar os estados de consciência anteriormente experimentados, oriundos de sensações e percepções” (Sousa, 2004: 84), isto é, a memória é uma capacidade de reminiscência das experiências empíricas que, não podendo ser presentificadas após ocorridas, são atualizadas através de operações mentais de memória. Ao considerar as marcas específicas de uma escrita feminina, torna-se necessário, portanto, considerar as duas contrafaces da memória: a coletiva e a individual, que se produzem mutuamente no jogo das relações sociais. Não há memória individual sem a memória coletiva e vice-versa. Certamente, e como já observado, a concepção de memória com a qual se pretende trabalhar na análise da *écriture féminine* em sua interseção com a imagologia tenderá para o coletivo, pois trata-se de considerar uma *memória em comum* que, conseqüentemente, projetará os aspectos também comuns e peculiares a uma escrita de mulher.

Maria Luisa Sandoval Schmidt e Miguel Mahfoud, ao discutirem a concepção halbwachiana de memória, afirmam que, para esse autor, “o indivíduo que lembra é sempre um indivíduo inserido e habitado por grupos de referência; a memória é sempre construída em grupo, mas é também, sempre, um trabalho do sujeito.” (Schmidt e Mahfoud, 1993: 288). Ora, a mulher, excluída que fora dos circuitos culturais, da produção do conhecimento e da expressão do pensamento, teve sempre como referência de construção de sua memória tanto coletiva quanto individual as lembranças e marcas de um discurso masculino e patriarcal construído desde os primórdios da vida em sociedade. Não é de se assustar, por isso, que grande parte da literatura feminina seja tão mais engajada e interventiva do que a masculina, o que é já uma característica da *escrita no feminino*. Nesse sentido, a relação entre a memória da mulher e a escrita do feminino dá-se na complexa encruzilhada entre o espaço, o tempo e a linguagem, na qual a mulher, aproximando-se mais e assumindo com mais coragem a subjetividade imposta pelo seu sexo, consegue perceber o seu tempo e expressá-lo através da literatura, o que certamente resultará em uma escrita muito peculiar. Na literatura de cordel, essa escrita *no feminino* também olha para a própria história da mulher, para o tempo do feminino,

questionando-o e articulando-o com o universo masculino opressor e patriarcal, cujo enfrentamento é feito através de textos que abordam o lugar da mulher na cultura, na sociedade, bem como a denúncia contra a violência doméstica, dentre outros assuntos e demandas pertinentes ao sexo feminino.

O conceito de memória proposto por Celeste Sousa (2004) fala dos estados de consciência oriundos de sensações e percepções, o que remete também às experiências empíricas que, no decurso do tempo, compõem e projetam a identidade de um sujeito, diferenciando-o de tudo o que o cerca. Nesse sentido, há-de fazer notar que a memória da mulher é marcada pela exclusão, pela submissão e pelo silenciamento impostos por regras sociais altamente sexistas. No caso específico das produções de autoria feminina, é a memória que vai tecendo aquilo a que se pode denominar de *escrita no feminino* – uma escritura que, na forma, encontra características marcantes de um *discurso-mulher*. É importante notar que essa relação entre memória e escrita no feminino, considerando a influência que a primeira faz pesar sobre a segunda, dificilmente funcionará para os textos de autoria masculina que fazem evocar um discurso feminino, pelo simples fato de que, sob uma perspectiva autoral, a memória também tem gênero, pois pressupõe a experiência individual: a do homem é masculina e a da mulher é feminina, de modo que, em princípio, só a mulher produzirá um texto genuinamente *mulher*, isto é, vincado no fértil solo de memória feminina⁴². Isto possibilita compreender com clareza e coerência aquilo a que definiu-se aqui como *discurso-mulher*.

Ao considerar a relação existente entre memória e gênero, torna-se necessário ter em vista a função do corpo, que, como se sabe, é um dos principais critérios de distinção entre gêneros sexuais. Magalhães, discutindo ainda a questão da autoria sexuadamente feminina, afirma que “não há quem escreva sem a presença do corpo ou ‘fora do corpo’” (Magalhães, 2005: 19). Essa afirmação permite estabelecer uma relação ainda mais concreta entre a memória (enquanto construto histórico) e a escrita literária (enquanto atividade cultural): essencialmente, ambas passam pelo crivo do corpo, conforme discutido acima a respeito da memória masculina e feminina. Por isso, o corpo tem a inevitável função de meio de produção tanto da memória quanto da

⁴² Kristeva e Cixous (cf. Magalhães, 2005: 18) identificam a “écriture féminine” em textos de autoria masculina, como Proust, Genet e Joyce. Contudo, vale ressaltar que não parece possível encontrar traços de escrita feminina em textos de autoria masculina quando observa-se tais textos a partir da já mencionada relação entre memória e autoria.

escrita literária, e por isso interfere no resultado de ambas as atividades, o que permite considerar a existência de uma *escrita feminina*.

Dessa forma, a escrita no feminino, para além de uma simples autoria, é também uma escrita do corpo – não é apenas a mão a escrever no papel, mas todo o corpo a escrever e a enunciar-se a partir do gênero sexual. Nesse sentido, a proximidade⁴³ entre o corpo feminino e a linguagem propõe um novo paradigma de escrita: na literatura, o corpo autoral também é linguagem, discurso e estética. Linguagem porque tem uma voz própria, uma maneira peculiar de enunciar-se; discurso porque evoca uma voz específica, que pode ser destacada em termos de gênero; e estética porque tanto essa linguagem quanto esse discurso podem produzir uma literatura feminina, com traços e formas que fazem emergir a mulher escrevente. Trata-se, portanto, de considerar, na análise da literatura produzida por mulheres, a noção de *body-writing*⁴⁴, isto é, uma espécie de escrita-corpo cuja linguagem, discurso e estética fazem ver o lugar do qual fala a mulher escrevente, bem como a existência de um construto literário esteticamente definido no campo do gênero sexual.

Fernanda Bernardo (2008), em seu trabalho intitulado *Feminografia's: Pensar-habitar-escrever o mundo no feminino*, torna ainda mais clara a peculiaridade do texto feminino em termos de gênero sexual. A partir da tríade *pensar-habitar-escrever*, a autora vai colocando em evidência a essência de um texto cuja escrita pode ser definida como feminográfica, que implica não apenas em considerar características estético-literárias femininas/feministas (o que poderia acontecer em um texto de autoria masculina, como já apontou Kristeva⁴⁵), mas sim todo o complexo que é olhar(-se)/enunciar(-se) (n)o mundo através da linguagem literária e a partir das imposições de gênero. A certa altura, Bernardo assinala que a escrita feminina não pode ser considerada como o outro simétrico da escrita masculina, mas precede toda e qualquer classificação de escrita a partir do gênero, o que implica em não pensar a autoria feminina em detrimento da masculina, mas sim em detrimento do lugar social e sexual do qual emerge o discurso literário feminino, estando este, em certa medida, afetado pelo discurso masculino.

⁴³ De acordo com Magalhães, “o que os textos de autoria feminina parece revelarem é a inscrição de uma outra proximidade entre corpo e linguagem, relativamente ao que conhecemos.” (Magalhães, 2005: 19)

⁴⁴ In Magalhães, 2005: 19.

⁴⁵ *op. cit.*

Ao que parece, não é possível (nem producente) descartar o peso do gênero sexual na escrita, não é possível ignorar a existência de uma escrita sexuada. No caso da autoria feminina em cordel, como se verá no capítulo seguinte, essa constatação é ainda mais evidente, dado o caráter interventivo e engajado que os discursos autorais femininos fazem emergir nesses poemas, para além de construções imagotípicas que revelam traços de escrita tipicamente femininos, o que dá a esses textos um caráter feminográfico inequívoco e incontestado.

Ainda que com toda a explanação teórica acima referida, seria possível considerar desnecessário utilizar a imagologia para perceber como a mulher se imagina e imagina o sexo masculino através da literatura. De fato, há outros mecanismos teórico-metodológicos e analíticos que certamente possibilitariam tal análise, mas nenhum deles seria, no caso desta pesquisa, tão profícuo quanto o diálogo teórico-crítico entre a Imagologia e os estudos de gênero: é justamente o paradigma imagológico do estrangeiro que incita a presente proposta de análise literária, pois o pensamento do gênero sexual enquanto território estrangeiro é muito produtivo para a compreensão da autoria feminina na Literatura de Cordel, produção literária tão marcada pela opressora presença masculina. Trata-se de considerar o posicionamento da mulher-escrevente através da sua arte fortemente vinculada à sua condição sexual, à sua história e memória, e não só: trata-se também de perceber que, em Literatura, praticamente tudo dá-se a nível de imagens, e o ato imaginativo de que a arte literária lança mão (imaginar-se, fazer imaginar, influenciar imaginários) pode ser também uma estratégia de diálogo com territórios sexuais além-fronteiras⁴⁶, considerando obviamente a existência dessas fronteiras de gênero e sem prejuízo daquilo que é intrínseco ao território interno do observador, neste caso a mulher – tanto a autora quanto as personagens que a autoria feminina cria e recria.

A transposição da ideia de estrangeiro para o campo dos gêneros sexuais pode ser também a centelha de uma outra (e talvez nova) aproximação entre os estudos de gênero e a Imagologia, como foi ponderado anteriormente. Certamente, o olhar sexuado sobre a literatura não poderá jamais passar por fora das concepções de imagem e imaginário, pois, como já referido, a criação (tanto quanto a leitura) de textos literários

⁴⁶ Quando trata-se de fronteiras de gênero, várias outras fronteiras podem ser consideradas: as culturais, as sociais ou as ideológicas, por isso optou-se por utilizar o termo *fronteira* no plural.

dá-se através de processos imagotípicos que, a depender da autoria (se masculina ou se feminina), terá uma ou outra dimensão social, estética e/ou ideológica, um ou outro formato. Desse modo, a Imagologia parece ser a ferramenta de análise literária que melhor permite perceber a medida pela qual um texto literário pode ou não ser considerado e analisado sob as influências que o gênero sexual incita sobre a escrita literária, pois apresenta pressupostos teóricos que servem também ao estudo de uma literatura dita de mulheres, produzida nas margens e que, aos poucos, ganha lugar no “centro” de tal atividade cultural, como é o caso da Literatura de Cordel.

3. IMAGENS E IMAGOTIPOS FEMININOS E MASCULINOS NO CORDEL

3.1 Sírlia Sousa de Lima

Natural de Mossoró, Rio Grande do Norte, Sírlia Lima é Educadora Infantil e licenciada em Pedagogia pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte, o que faz que em seus cordeis, de temas variados, haja uma perceptível inquietação com os problemas sociais e uma preocupação constante com o desenvolvimento do povo brasileiro. Sírlia faz do cordel ferramenta para transmitir a mais pessoas seu clamor por um Brasil mais justo, educado e consciente. É o que se verá, juntamente com as imagens que a autora tece da mulher, nos seguintes títulos: *Cordel da Miscigenação do Brasil: Pequeno romanceiro de Sete Pé, mostrando a visão de uma educadora sobre a miscigenação brasileira* (2008), *Auta de Souza: uma vida tramada em versos* (2009), *A criação do mundo* (2009), *Insana Realidade* (2010); *Noilde Ramalho: A trajetória e vida de uma mulher que se fez educadora* (2010), *Mãe: A Rosa Que perfuma o jardim da vida* (2011), *Tem sabor de Abacate* (2011), *Lei Maria da Penha: conheça, divulgue, intervenha!* (2011).

Em *Cordel da miscigenação do Brasil*, que tem por subtítulo *Pequeno romanceiro de Sete Pés, mostrando a visão de uma educadora sobre a miscigenação brasileira* (2008), é abordada a diversidade étnica do Brasil, bem como os problemas sociais daí advindos. No entanto, a autora estabelece um confronto entre a colonização de ontem e o imperialismo de alguns países hoje, tentando alertar colegas e alunos para esse fato. Nesse sentido, a autora assume então a imagem de Educadora, que até grafa com maiúscula.

O longo subtítulo tem sua razão de ser: não só os Sete Pés, isto é, septilha composta em rimas tipo A B C B D D B, como a escolha do romanceiro tem a ver com o percurso histórico que irá ser traçado. Afinal, romanceiro é um “Gênero poético narrativo, de origem medieval” (Biblos, 2001: 947), que saiu da Península Ibérica e foi parar no Brasil. Nesse sentido, a crítica ao discurso historiográfico é evidente, e consiste justamente na retomada do fato histórico que demonstra a maneira pela qual a identidade nativa, então indígena, fora deturpada pela invasão dos europeus: “São os livros de história / Repletos de enganação / Iludindo as crianças / E o resto dos cidadãos

/ Por não ter capacidade / De tudo que aconteceu /Demonstrar sem alienação” (Lima, 2008: 1).

Com algum erro de informação (“o Brasil era uma ilha”; “nem o seu nome se deu / pelo tão famoso pau”, Lima, 2008:1), a cordelista comenta a preservação da Natureza como uma preocupação indígena, a forma pela qual transmitiam seus conhecimentos, o sentido da antropofagia, as festas, danças, a arte e a vida espiritual, a guerra, o papel do homem e o da mulher, etc, denunciando a dominação da cultura indígena pela portuguesa, mas não só. Ela também aborda alguns dos problemas — já enunciados por Gonçalves Dias, n’“O Canto do Piaga”: a usurpação da terra, a escravização do índio, a profanação das mulheres. Neste confronto entre a imagem do índio em geral, que aparece como vítima, e a do colono português, que se desenha como opressor, surge a da mulher índia, com quem ele “cruzou”. Ora se a escolha do verbo pinta a imagem do colonizador como animal, mostra a da mulher como objeto. O mesmo acontece com relação aos negros e à mulher negra, neste caso animal, além de objeto: como “Branços e negras deitaram”, “Foi a negra uma égua / Foi o branco um alazão”.

Numa síntese de todo o cordel, há duas imagens femininas a reter, juntamente com uma imagem masculina: são elas a da mulher objeto sexual (de ontem), que faz *pendent* com a do homem opressor (no caso, o colonizador); a da mulher de hoje, capaz de mudar a História, pelo seu alerta aos colegas e às novas gerações: a Educadora.

Se, no *Cordel da miscigenação do Brasil*, Sírlia acaba por trazer-se a si e à mulher para sujeitos da História, ao nomear-se Educadora, em *Auta de Souza: uma vida tramada em versos*, resgata a história da poetisa potiguar de Macaíbas (1876-1901), contemporânea de Olavo Bilac — que lhe prefaciou o primeiro livro (*Horto*, 1900), cujos versos, onde confluem neorromantismo, parnasianismo e simbolismo, foram musicados, tornando-se populares a ponto de Mário de Andrade tê-los ouvido cantar quando de sua viagem pelo Nordeste⁴⁷. O cordel, biográfico, mostra uma mulher marcada pela orfandade precoce, pela morte do irmão na explosão de um candeeiro, pela tuberculose, que afetou muitas pessoas no século XIX, quer no Brasil quer no exterior, considerada doença dos românticos, e que tirou a vida dos pais da poetisa e a sua própria. Se tais situações preparam uma imagem de sofrimento, situação individual

⁴⁷Em *O Turista Aprendiz*. São Paulo: USP, 1973.

(registrada, aliás no título, por um jogo com a palavra tramada, que tanto pode significar tecida, como intrigada, enredada) e não propriamente generalizada sobre a mulher, outras revelam a memória cultural da mulher brasileira e mais especificamente da mulher nordestina, marcando-a pelo emparedamento, e mostram a imagem de Auta como exceção.

Sírlia lembra que Auta, “Em sua vida passou / Por diversos sofrimentos / Perdera os seus pais / Em fase de crescimento” (Lima, 2009: 2), e também acrescenta que esses sofrimentos não se ativeram à moléstia física ou à dor da perda dos entes queridos, mas também ao empobrecimento da família — por causa da ação do Comendador Umbelino, “homem desalmado”, “mandado pelo cão”, para “extorquir a fortuna” dos Sosas (Lima, 2009: 7) — e às moléstias sociais, como o preconceito racial da sociedade escravocrata na qual vivia a poetisa, cujos versos, infiltrados do Simbolismo, falavam do branco: “Auta remete-nos ao branco / em sua poesia / ela nasceu mulata / e o preconceito existia”. E, mostrando, mais uma vez, a imagem de Auta como a de exceção, completa: “Porém, teve a sorte / de nascer na burguesia” (Lima, 2009: 2), o que é explicado pelo parentesco com dois políticos potiguares e pela educação recebida — “Irmã de Elói de Sousa / E de Henrique Castriciano / Auta ultrapassou as barreiras / do mundo provinciano / Estudando outras línguas / Ela tinha outro plano” (Lima, 2009: 3) — e reforçado por “A família de Auta / Era bem relacionada / Com a Oligarquia / Auta estava ligada / Graças ao seu prestígio / a obra foi publicada” (Lima, 2009: 4), enfatizando novamente a sua condição social e ao privilégio trazido por isso.

No entanto, era também exceção pelo valor de sua poesia: “Auta inovou seu tempo / Mudou todo o contexto / Conseguiu ser alegre / Pros jornais fazia texto / E o prestígio da família / servia-lhe de pretexto [...] / Isso foi um desafio / Que Auta enfrentou / Foi autosuficiente [...] / Caiu no gosto do público / Que logo a aprovou” (Lima, 2009: 5). Mas a imagem de exceção obriga a vir à cena de uma outra imagem, a do cotidiano da mulher potiguar, nordestina, brasileira do século XIX, a mulher emparedada, que Sírlia foca assim: “As mulheres daquela época / Não tinham letramento / ou ficavam para as tias / ou faziam casamento / uma vida aprisionada / sem entretenimento” (Lima, 2009: 3).

Aqui, o papel da memória, já referido no capítulo II, é de suma importância, pois, sob a perspectiva da autoria – trata-se de uma voz autoral feminina a evocar uma outra voz autoral também feminina – se estabelece, através da memória, um diálogo entre as diferentes situações do gênero feminino no contexto nordestino de “ontem” (tempo projetado na pessoa de Auta de Sousa) e de “hoje” (tempo no qual vive Sirlia Lima). Há, aqui, a constiuição de um imaginário do feminino para o feminino que é base de uma memória feminina, o que permite perceber a visão histórica da mulher sobre si mesma. Ao criticar a posição sócio-cultural da mulher naquele tempo, o poema faz emergir a esmagadora presença do homem nos circuitos sócio-políticos e culturais. Desenhando a imagem da mulher encarcerada pelas imposições sociais de um discurso patriarcal, Sirlia reconhece o homem enquanto um “Outro” causador de todos os obstáculos contra os quais a mulher tem de enfrentar. No entanto, o homem não surge no cordel como uma presença material; apenas os efeitos de seu discurso são mostrados, numa imagem masculina que se poderia chamar o *homem força oculta*.

O cordel *A criação do mundo* é, obviamente, uma paráfrase do mito fundador presente no primeiro capítulo do livro de Gênesis, cujo texto retoma a história bíblica da origem do mundo, dos seres e dos homens que nele habitam. Feito para crianças, conforme se vê já nos dois primeiros versos — “Atenção lindas crianças / Uma história vou contar” (Lima, 2009: 1) — o texto parece repetir a imagem da mulher culpada pela condenação de toda a humanidade: “Deus é o Senhor do mundo / Temos que lhe respeitar / Eva não obedeceu / E o mundo veio mudar”. No entanto, ao acrescentar “Mas essa é outra história / Que depois eu vou contar” (Lima, 2009: 8), a cordelista deixa em aberto a culpabilização da mulher: não falando da expulsão do Paraíso, a imagem esboçada tanto pode ser a da mulher desobediente, quanto a da mulher ousada, enquanto que o homem se torna secundário, e pode ser percebido como aquele que precisou de uma mulher para completá-lo.

Em *Insana Realidade* (2010), Sirlia denuncia as consequências da intransigência humana sobre a natureza, abordando temas como o desmatamento, o uso de drogas, a precariedade na educação brasileira, o capitalismo, os assassinatos, etc. Nesse cordel, publicado online⁴⁸, a autora utiliza sempre a palavra *homem* para referir-se à humanidade em geral, o que é comum desde sempre. Contudo, há uma estrofe que faz

⁴⁸Cf. <http://www.recantodasletras.com.br/cordel/2044317>, consultado em 14 de abril de 2012.

ver uma evidente imagem de homem que, ao que parece, foge do discurso feminino engajado, comumente perceptível nos outros cordéis da autora: “A moral de um homem / Era vista em seu bigode / Hoje o álcool o domina / Segurá-lo ninguém pode / E a cada dia que passa / o mundo fica pior” (Lima, 2010:).

Aqui, o eu-poético se pauta por um padrão que confere ao homem identidade moral e ética associada à identidade estética. A autora constrói uma espécie de homem familiar, não estranho à mulher – desde que esse homem esteja dentro de certos padrões de conduta – em contraposição à imagem de um homem transgressor e imprudente – aquele que é afetado pelo uso do álcool por exemplo. Essa estratégia imagética pode ser considerada como uma espécie de *imagem-reflexo* do olhar masculino sobre a mulher: exigir condutas e biótipos de acordo com padrões sócio-culturais. É possível, pois, flagrar no poema não uma voz feminina que se impõe, mas uma voz feminina que é influenciada por um discurso masculino préexistente.

No cordel *Noilde Ramalho: a trajetória e vida de uma mulher que se fez educadora* (2010), é construída mais uma biografia, nesse caso a de uma professora primária potiguar. Dessa vez, o texto começa, como é costume nesse tipo de literatura, com a apresentação da autora, para, depois, entrar no tema. Nascida na década de vinte do século passado, estudou na Escola Doméstica, estabelecimento de ensino em moldes suíços, fundado por Henrique Castriciano, irmão de Auta de Sousa, em 1914, fugindo dos moldes das escolas religiosas que dominavam o ensino no Rio Grande do Norte. As primeiras professoras foram europeias e o currículo visava, dentro do espírito da época, preparar a mulher para o lar, fato que Sírlia comenta repetindo o discurso masculino, conscientemente, mas negando que assim seja, pois vê a mulher em casa, como administradora e não como escrava, concebendo o trabalho de gerência do lar como ponte para qualquer outro: “Feliz é a mulher / que sabe cuidar do lar / Qualquer outro negócio / Vai poder administrar [...] Muita gente comenta / Que essa educação é machista / Eu encaro diferente [...] Quando se sabe o que quer / Logo a tudo se conquista” (Lima, 2010).

Formada em 1939, Noilde retornaria ao colégio, como professora, em 1944. A partir daí passaria a destacar-se em várias outras atividades educativas e culturais, sendo um exemplo da crença de Sírlia de que o tipo de formação recebida não a tornou

“escrava do lar”. São as imagens de gestora (“Não tece gerente ou prefeito / que tivesse gestão tão boa / E que durasse desse jeito”), e de educadora (“Os ideais de Noilde / nunca deixaram engano / Educar por excelência / E formar o ser humano / E foi nesses preceitos / Que ela traçou seu plano”), que ajudam a construir, com a citação de obras como o pavilhão de puericultura, o teatro-escola, a Biblioteca Auta de Sousa, o “ícone da cultura” que o cordel internético registra (Lima: 2010). Mas a imagem final que Sírliia traça, antes de se despedir, como fazem os poetas populares tradicionais, aqueles que imprimiam seus versos em folhetos, é a da Educadora.

Outro texto biográfico, e de mais uma mulher potiguar, é o que Sírliia escreveu sobre sua mãe, *Lindacy Lima: um exemplo de mulher (in memoriam)* (2010), também publicado no Blog de Sírliia. Além dos traços pessoais, como “estudiosa”, “professora”, “educadora”, há outros que desenhavam o perfil da mulher que “travou uma batalha / sem o uso de esgrima”: “pulso forte”, “temperamento forte”, racional (“não agia por instinto”). Essa imagem de mulher forte advém do fato de “haver dado a volta por cima”, mantendo o lar e os filhos, abandonada que foi pelo marido, “um fraco”, “vagabundo”, “boêmio”. A imagem de mulher forte fica ainda mais robustecida quando Sírliia afirma “Por não ter sorte no amor / Achou rumo em sua vida [...] Achou-se bem resolvida / Com o amigo Adamacy”.

Imagem semelhante à da Educadora presente no *Cordel da Miscigenação do Brasil*, surge em *Mãe, a Rosa que Perfuma o Jardim da Vida* (2011), que, como se pode notar, elege para subtítulo o clichê “rosa”, forjado pelo Romantismo, para falar da mulher. No entanto, apesar da imagem estereotipada usada no subtítulo, é outra a figura que o texto pinta. Escrito num contexto em que muitas vezes é a mulher-mãe a única presença na vida da criança, o cordel não cita, por um único momento a presença do pai ou do homem – tudo é operado pela mãe, um dos aspectos da identidade feminina.

Duas são basicamente as imagens da figura materna que Sírliia desenha: a genitora — “Com o filho no ventre / ela lhe dá muito afeto / Já prepara o seu caminho / Harmoniza o seu teto” – e a protetora: “com a mamãe pra proteger / não passa por sofrimento / mamãe está por perto / com o olhar sempre atento”. Essas são as referências que levam a cordelista a formar a imagem da mãe enquanto um ser onipresente e onisciente, aquela que “controla tudo / resolve a situação / conhece cada

gesto / conhece o coração”, o que culmina com o uso de um outro clichê — “rainha do lar” — agora, porém, não por estar a cordelista de acordo com o que levou a sociedade a forjá tal clichê, mas por ser a expressão a síntese de todos os papéis exercidos pela mulher-mãe (vale notar que a frase começa por um “por isso”: “Por isso meu amigo / um conselho vou lhe dar / Ponha sempre no trono / a rainha do seu lar” (Lima, 2011: 3).

Esse cordel evoca um espaço de distanciamento entre o universo masculino e o feminino, não apenas delimitando as fronteiras, mas também expondo o espaço feminino como um lugar autônomo, independente do masculino. O Outro – no caso, o homem – é reconhecido aqui como desnecessário. Trata-se aqui de uma voz autoral com pretensões consideravelmente feministas, sobretudo no sentido de situar a maternidade como uma experiência não necessariamente vinculada ao homem.

Em *Tem sabor de abacate*⁴⁹ (2011), a presença do pai é mais uma vez desnecessária, em virtude da existência da mãe. A menina Ceci, “[...] Desde a infância / Sempre viveu amargura / Seu pai abandonou / Deixando-a insegura”. Como o salário de professora primária⁵⁰, profissão da mãe, era exíguo, um abacateiro existente na casa era o provedor da família, tomando, assim, o lugar do pai. O texto, apesar de evidenciar a pobreza mesmo após o pé de abacate, traz à tona mais uma vez a autonomia econômica, social e emocional da mulher e, conseqüentemente, a não necessidade do homem.

Já em *Lei Maria da Penha: conheça, divulgue, intervenha*⁵¹!, a imagem do homem é colocada em evidência através da denúncia da violência doméstica e do clamor dirigido a todos – homens e mulheres – em prol da causa dos crimes contra a mulher. Como o próprio título indica, o texto traz alguns artigos que constam no Decreto-Lei 11.340, vulgarmente conhecido como Lei Maria da Penha⁵², cujo objetivo é

⁴⁹ Em www.recandodasletras.com.br (consultado em 16 de abril de 2012).

⁵⁰ Veja-se, aqui, mais um elemento da história cultural, uma vez que, até cinquenta/sessenta anos atrás, no Brasil em geral, e no Nordeste em particular, ser professora primária era a única profissão que a classe média admitia para a mulher.

⁵¹ Em www.recandodasletras.com.br (consultado em 16 de abril de 2012).

⁵² Sancionada pelo ex-presidente do Brasil, Luiz Inácio Lula da Silva, a 7 de agosto de 2006, a Lei Maria da Penha tem este nome por causa da biofarmacêutica cearense Maria da Penha Maia Fernandes (1945), líder de movimentos de defesa dos direitos das mulheres e figura emblemática da violência doméstica. Ela muito teve de lutar para que seu marido, o professor colombiano Marco Antonio Heredia Viveros, que tentou matá-la duas vezes (a primeira, com um tiro, simulando um assalto; a segunda, tentando eletrocutá-la) viesse a ser condenado. A nova lei reconhece a gravidade dos casos de violência doméstica e retira dos juizados especiais criminais (que julgam crimes de menor potencial ofensivo) a competência para julgá-los, pois, na maioria das vezes, os processos acabavam simplesmente arquivados, o que banalizava a violência doméstica e tornava as vítimas cada vez mais indefesas.

defender as mulheres brasileiras da agressão física comumente praticada pelos maridos, fato muito recorrente no Brasil, principalmente no Nordeste.

O texto traça a imagem da mulher como ser frágil, que precisa ser amparada pelo homem, mas que, ao contrário, dele recebe aborrecimentos, maus tratos e constrangimentos (Cf. Lima, 2011). Por outro lado, denuncia a proteção que os homens recebem, apesar da lei, por parte da “sociedade machista” (Cf. Lima, 2011).

Ao falar dos principais artigos da Lei, o texto afirma que é dever do poder público oferecer condições sociais que livrem a mulher da *opressão*. Depois de citar vários artigos e incisos, surge uma crítica pontual à visão masculinizada de mundo, seguida de um discurso que prima pela igualdade entre os sexos: “O homem precisa perder / a falsa supremacia / transforma em monstro / e age com covardia / prejudicando a mulher /em sua cidadania. // Nós as mulheres / não queremos ser desleais / Está na constituição / os direitos são iguais / As mulheres têm sofrido /por motivos banais.” (Lima, 2011)

Esses versos permitem perceber, para além da crítica ao patriarcalismo, que o lugar de onde o eu-poético fala tem suas fronteiras delimitadas a partir do gênero sexual – *Nós, as mulheres* –, o que impõe a natural fronteira com o homem: as várias mulheres, cujas vozes inscrevem-se nesse *nós*, dirigem-se à sociedade masculina e masculinizante, que enxerga a mulher como objeto, e não como sujeito digno de respeito. Aqui, o cordel de Sírlia parece reunir um conjunto de vozes femininas silenciadas pela agressão física, a fim de que, em um único pronome, se concentrem a necessidade de mudança que as mulheres exigem da sociedade e a militância feminina. Interventivo, o texto mostra a autoimagem da mulher como um ser fragilizado pelas barreiras sociais impostas à sua condição, ao passo que o homem configura-se como o inimigo, o estranho, o forasteiro ao terreno da mulher, o que constitui uma denúncia contra a dominação e a injustiça que a desigualdade de gêneros promove e que a Lei Maria da Penha pretende sanar: “Essa lei não permite / nenhuma discriminação / Ela garante direitos / evita a dominação / oferece à mulher /medidas de prevenção (Lima, 2011:).

Nos últimos versos, como forma de selar o pacto de leitura entre a mulher-escrevente e o leitor/leitona, utilizando um recurso comum ao início do cordel, pois, no fim, o que se usa é o acróstico como forma da assinatura, a autora faz ouvir sua voz

militante: “Obrigada leitor / por você me escutar / eu sou Sírlia Lima / Sou poeta popular / Eu conto com você / Para essa lei divulgar” (Lima, 2011:).

3.2 Salete Maria

Salete Maria da Silva, cordelista, advogada e professora universitária, nasceu no ano de 1969 em São Paulo, já que seus pais se retiraram do Ceará devido a inclemente situação de pobreza que assolava a região naquela época. Movidos pelo ímpeto de encontrar uma condição de vida mais digna para a família que ainda se formava, os pais de Salete se viram obrigados a emigrar para São Paulo, onde a cordelista nasceu e viveu parte da sua infância. Salete fez sua graduação e mestrado no Ceará, e doutorado na Bahia. Atualmente, ela é professora da Universidade Regional do Cariri, para além de participar em projetos de investigação em países da América Latina.

Mesmo com a vida profissional tão ocupada, Salete não deixou de lado a prática do cordel. As raízes nordestinas nunca abandonaram a poeta, e o seu atual discurso literário contempla toda a massa de marginalizados pela sociedade machista: gays, lésbicas, mulheres, etc. Salete Maria escreve também contos e poemas, mas é na literatura de cordel que está o grande brilho de seu trabalho como poeta e mulher militante. Os textos de Salete estão mergulhados no discurso de enfrentamento do machismo e dos preconceitos que, no decurso dos tempos, foram se incrustando na mentalidade do povo brasileiro, nomeadamente o povo nordestino. Em seus poemas, a mulher não é evocada como o ser oprimido, desprotegido e indefeso, mas é imaginada como um sujeito social autônomo, engajado, preparado para atuar em qualquer contexto profissional, educacional ou familiar, ao passo que o homem é mais imaginado como aquele que promove o machismo e a diminuição da mulher.

Para esta análise, escolheram-se três cordéis, todos retirados do blog da autora⁵³: *O caso “Eliza Samúdio” e o machismo total* (2010), *Mulher-Cariri, Cariri-Mulher* (2009) e *Lugar de Mulher* (2009). Nesses títulos, a rima de Salete, que, por sinal, é muito bem elaborada, envolve o leitor e, ao mesmo tempo, consegue impactá-lo, pois coloca diante dele os problemas que a sociedade precisa (mas não quer) enfrentar. Com um talento inquestionável, Salete Maria consegue nadar contra a maré do preconceito e do machismo que, no Nordeste de hoje e no Brasil de sempre, ainda

⁵³ www.cordelirando.blogspot.pt (Consultado em 20 de julho de 2012).

descaracterizam e rebaixam a mulher perante a figura do homem e da sociedade predominantemente masculina.

Em *O caso “Eliza Samúdio” e o machismo total* (2010), Salete Maria utiliza o caso⁵⁴ do brutal assassinato de uma mulher para criticar o machismo que existe nas instituições inseridas no âmbito do Poder Judiciário brasileiro, mas não só: trata-se de repensar também a maneira como a razão feminina é equivocadamente vista pela sociedade. A autora critica pontualmente a “saliva / falocêntrica-legal” (Maria, 2010) que sustenta o discurso da polícia civil segundo o qual, nas entrelinhas, entende-se que Eliza Samúdio foi a culpada do próprio assassinato, já que, por ser considerada prostituta, não era então digna de respeito e consideração por parte da sociedade: “Mesmo com a delegacia / Dita especializada / E com toda a apologia / De uma Lei avançada / Faltou ter a ruptura / Com aquela velha cultura / De que a mulher é culpada.” (Maria, 2010). A voz poética denuncia os ecos de uma cultura machista que ainda impera sobre as leis que tentam (mas nem sempre conseguem) proteger a mulher, e o machismo que se insere nesses casos é criticado frontalmente pela autora.

Nesse texto, Samudio é a imagem da mulher fragilizada que, independentemente de ter uma profissão muito mal vista pela sociedade, representa tantas outras mulheres que, prostitutas ou não, têm suas vozes confluídas na própria imagem da assassinada – são as vozes das mulheres violentadas e cujas vidas são extirpadas por causa do machismo. Reforçando essa indignação contra uma visão social negativa a respeito da mulher, o eu-poético – claramente feminino – afirma que “Faltou ter a ruptura / Com aquela velha cultura / De que a mulher é culpada” (Maria, 2010).

O modo como Eliza Samúdio era vista pela justiça em detrimento de Bruno, mandante do seu assassinato, é expresso na seguinte estrofe: “Cada 'doutor' se expressa / Centrado no garanhão / É o mote da conversa: / Fama, grana e traição / Ao se referir a ela / Falam da menina bela / Que fez filme de tesão.” (Maria, 2010). Aqui é possível perceber as imagens de masculino e feminino em confronto: Bruno, pelo seu biotipo

⁵⁴ Eliza Samudio era modelo e atriz de filme pornográfico natural de Foz do Iguaçu (Paraná). Desaparecida no início do mês de junho, a ossada da atriz foi encontrada em Minas Gerais, na região sudeste do País. O acusado do crime é o ex-goleiro do Flamengo, Bruno Fernandes de Souza, com quem Eliza teve uma relação e, posteriormente, um embate judicial para que o jogador assumisse o filho que tiveram juntos. Bruno é, atualmente, considerado o mandante do crime que anulou a vida de Eliza Samudio, mas a sentença final ainda não foi proferida pelo Tribunal de Justiça de Minas Gerais (TJMG). Enquanto aguarda, Bruno permanece recluso na Penitenciária Nelson Hungria, situada em Belo Horizonte, capital do estado de Minas Gerais.

físico, era visto como o “ganhão”, enquanto que Eliza era desmerecida por sua profissão. A imagem da mulher prostituta e indigna contrapõe-se à imagem do homem como detentor da razão, cujo discurso é desmistificado pelos versos de Salete Maria. Para além disso, as aspas que cercam a palavra *doutor* implementam uma ironia contra o discurso masculino da autoridade, que é justamente o ponto de vista segundo o qual a mulher é menosprezada por ser prostituta. O próprio cordel alude à incoerência do discurso jurídico que contempla (ou não) a situação social da mulher: “Assim é a violência / Lançada sobre a mulher / Ela pede providência / E cara faz o que quer / Mas a justiça, que é lerda, / Machista, ‘fazendo merda’ / Vem com papo de mané” (Maria, 2010).

A crítica feminina que, nesse texto, é levantada contra a Justiça encontra respaldo na fala de Maria da Penha, a mulher que deu nome à Lei nº 11.340, já referida no decorrer desta análise literária. Em entrevista⁵⁵ à Central dos Trabalhadores e Trabalhadoras do Brasil (CTB), a militante afirma que, infelizmente, a Justiça brasileira ainda é machista, já que os juízes e desembargadores são criados num contexto cultural também machista, no qual “O homem pode tudo e a mulher não pode nada”. Dessa forma, motivado pelo machismo presente no Poder Judiciário brasileiro, o texto de Salete aponta para o fato de que a violência contra a mulher é, também, um ciclo vicioso: “E a história se repetindo / Mudando apenas o nome / Outra mulher sucumbindo / Sob ameaça dum homem / Uma vida abreviada / Cujas morte anunciada / A estatística consome.” (Salete, 2010). Vê-se, aqui, a imagem da mulher violentada em contraposição à imagem do homem violento, e essa visão do caso coloca a mulher e o homem em polos distintos, o que faz ver, por um lado, a heteroimagem do homem detentor da razão e, por outro, a auto-imagem da mulher cuja voz será sempre a “errada”, a “equivocada”, a errante.

Além da luta na justiça para que o ex-goleiro do Flamengo assumisse o filho, Eliza denuncia também os crimes de violência e agressão anteriormente cometidos pelo jogador, e Salete convoca esse último fato para demonstrar que Eliza, em busca da verdade, potencializava sua imagem de mulher-cidadã que, numa busca coerente por justiça, não intentava transgredir as leis, mas, ao contrário, recorria às instâncias legais

⁵⁵ <http://portalctb.org.br/site/mulher-trabalhadora-mainmenu-89/14788-qainda-temos-uma-justica-machistaq-afirma-maria-da-penha> (Site consultado no dia 26 de julho de 2012).

com as quais deveria contar na resolução do caso: “Também fez comunicado / ao campo policial / Dizendo que o namorado / Praticou crimes e tal / Buscou as vias legais / Enfrentou feras reais / Terá sido este o seu mal?” (Maria, 2010). Entretanto, e para demonstrar que a atitude correta de Eliza não servira de nada, o texto critica “a delegacia / dita especializada”, isto é, a Delegacia de Mulheres, lançada no Brasil a partir de 1985, mas que ainda não está presente em todas as cidades do país. Essa delegacia, segundo o poema, também é repleta de comandantes que têm o machismo inserido em seus discursos, o que atrapalha muito o trabalho e a vida de mulheres que sofrem violência doméstica. Ao alertar para esse problema, o eu-poético afirma que “É preciso compreender / que Justiça é pra fazer / enquanto a mulher tá viva.” (Maria, 2010), ou seja, não é muito produtivo esperar que as mulheres morram para começar a implementar as leis que as deveriam proteger.

Ao terminar a narração poética, o cordel evoca com mais afinco a ideia de que “se faz urgente / conjugar gênero e direito / Pois um trabalho decente / Que surta algum efeito / Não se limita a julgar / Mas também a estudar / O cerne do preconceito.” (Maria, 2010). Certamente, há um erro ideológico presente nesses versos, pois não é função da justiça estudar os preconceitos que assolam o próprio discurso judiciário. Contudo, e também do ponto de vista da voz autoral feminina, a crítica feita nesse cordel aponta não para um estudo mesmo, mas para uma autorreflexão por parte daqueles que estão à frente do poderio judiciário, para “Que a justiça também / sirva para (se) educar” (Maria, 2010).

Além disso, o texto de Salete afirma que homens matam mulheres por causa de relações de poder (cf. Maria, 2010), e isso é, ainda segundo o poema, um problema histórico, o que se coaduna perfeitamente com aquilo que Simone de Beauvoir diz a respeito das relações de poder entre gêneros no decorrer do tempo. Para a filósofa, o homem, ao apreender o mundo sob o signo da dualidade, inclui a mulher na categoria do outro, já que, em aspectos vários, ela é diferente dele. (cf. Beauvoir, 2009: 124). Nesse sentido, o homem se acha no direito de violentar a mulher pelo simples fato de se julgar superior a ela, e, ao revisitar a história de Eliza Samúdio (e não propriamente o sensacionalismo promovido pela mídia), Salete Maria promove crítica à historicidade do discurso machista e das relações de gênero que são erroneamente promovidas na mentalidade social e principalmente jurídica.

Em *Mulher Cariri, Cariri mulher* (2009), Salete Maria produziu, em cordel, uma abordagem crítica a respeito dos espaços da mulher no Cariri, região na qual se circunscrevem 11 cidades do sertão cearense, dentre as quais estão as famosas cidades do Crato e de Juazeiro do Norte, cidade na qual está situada a Lira Nordestina, uma das mais famosas e tradicionais tipografias do Brasil. As estrofes do poema, que são intercaladas por um mote duplo (*Eis um Cariri Mulher* e *Eis a Mulher Cariri*) escrito sempre no último verso de cada estrofe, destacam a intrínseca relação da mulher com a cidade e vice-versa. Por isso, essa abordagem busca demonstrar tanto a dimensão citatina da mulher – que faz com que o leitor perceba a ascensão social do sexo feminino naquele contexto – quanto a dimensão feminina da cidade – que consiste em pensar a maneira pela qual um contexto cultural marcado pelo machismo e pelo patriarcalismo foi, com o tempo, se abrindo à presença e à ação femininas, bem como a maneira pela qual uma cidade se reconfigura a partir da intervenção feminina na educação, no trabalho, na saúde e na vida social cotidiana.

De acordo com o texto, o *Cariri mulher* é aquele que “luta por igualdade” (Bastinha, 2009), apesar de todos os obstáculos que se opõem a esse engajamento, como os já referidos e conhecidos machismo, patriarcalismo e preconceitos diversos. Em consonância com essa imagem de um Cariri feminino, a Mulher Cariri é retratada no início do cordel como aquela que vive “Combatendo a violência / Não deixando ela surgir / Demonstrando consciência / Sem mais precisar mentir / Dominando a ciência / Ou cultivando uma crença / Eis a Mulher Cariri.” (Bastinha, 2009). Como se vê, a mulher é imaginada nesse contexto cultural como aquela que se engaja e enfrenta as imposições sociais que insistem em pesar contrar o sexo feminino.

No texto, Salete elenca vários campos nos quais a mulher do Cariri trabalha e atua diretamente: na política, na moda, nas universidades, nas artes, na saúde e nos movimentos sociais – a *Mulher Cariri* está presente em praticamente todas as frentes sociais, influenciando e reconfigurando a rotina social daquela região. Se, por um lado, o texto enaltece as mulheres que ocupam cargos políticos – “É sua vez de gerir / Prefeitura ou parlamento / Ela já dá bom exemplo / Eis a Mulher Cariri” –, por outro, a crítica à administração pública masculina é evidente, já que, agora, é a mulher quem dá o bom exemplo na administração pública, e não os homens, aqueles que se julgam detentores máximos da razão.

O texto evoca nomes de várias mulheres que, de uma forma ou de outra, intervêm na vida em sociedade caririense, como é o caso da poeta Maria José de Sales, Dona Alice, Sônia Maria, Íris, Cláudia Rejane e Nininha, cujos dados são, apesar de escassos e pouco confiáveis, sinal de que o discurso de Salete faz questão de evocar as tantas e tantas mulheres que de uma ponta a outra do Cariri dão o seu contributo para a luta contra o preconceito e a favor de uma sociedade mais igualitária.

Já no fim do cordel, o eu-poético indubitavelmente feminino aponta para a transformadora força das mulheres que vivem nos mais diversificados contextos do Cariri, afirmando, em primeira pessoa do plural, que “A força que a gente tem / Não é só para parir” (Maria, 2009). Nota-se aqui, para além da negação do papel feminino de mãe, a consciência de que a função materna é, nesse contexto, redutora, pois tem a ver com o fato de que, para uma grande comunidade masculina empíria, a mulher ainda é enxergada apenas como procriadora e *rainha do lar*. Essa crítica faz ver a imagem da mulher lutadora, engajada e dona de si, que não se esforça apenas *para parir*, como referiu a pota, mas também para viver, para ser e para estar no mundo diante do homem machista, muitas vezes configurado como o Outro feminino, inimigo, com quem a mulher, em vez de somar, é coibida a combater, a competir.

O título *Lugar de Mulher* (2009), narrado em primeira pessoa, é um cordel de quinze septilhas que elenca o lugar ou, por outro lado, o não lugar da mulher. Já no início do texto é possível perceber que a voz poética feminina tem consciência do lugar a partir do qual fala, lugar definido principal e primeiramente pelo gênero: “Daqui donde me defronto / com meu presente e passado / Fico metendo a colher / Do ‘meu lugar de mulher’ / Neste mundão desgarrado”. O *locus* – espaço-mulher – é contrastado com o espaço ideológico – *mundão desgarrado* – na medida em que a mulher se considera autônoma para observar o meio que o cerca e criticá-lo com voz própria, autônoma e independente do homem.

A voz feminina também é associada ao ângulo obtuso, cuja medida é maior que noventa graus, o que consiste em pensar um olhar que não se diferencia pelo gênero, mas que é humano: assim como o homem, a mulher também tem diante de si o mesmo campo de visão, a mesma possibilidade de enxergar o mundo à sua volta: “Do meu

ângulo obtuso / Num canto da camarinha⁵⁶ / Afrouxo o parafuso / Liberto uma andorinha / Desmancho uma estrutura / Arranco uma fechadura / Desmonto uma ladainha” (Maria, 2009). Nesses versos, cuja riqueza discursiva é inquestionável, parece haver um discurso de desconstrução e subversão que se dá justamente sob a perspectiva do ângulo obtuso: a partir do olhar abrangente, a mulher consegue *afrouxar, libertar, desmanchar, arrancar e desmontar*, verbos que, obviamente, remetem para um desconstrucionismo que cabe à mulher promover.

A *camarinha*, que parecia representar um espaço de reclusão, possibilitou que a mulher adquirisse um olhar mais apurado e vivo, atento e, com o tempo, menos submisso, o que remete também para uma crítica à história da mulher, ao lugar que o sexo feminino ocupou no decurso da história machista do Brasil e do mundo: se a intenção do sexo feminino era emparedar, limitar e abafar a voz feminina, a mulher conseguiu fazer com que tal limitação imposta pelo discurso machista potencializasse as suas virtudes, de modo que, mesmo reclusa, a mulher consiga, com o tempo, a autonomia e o lugar que lhe são de direito. Essa crítica histórica é também uma crítica ao senso comum, que pode ser flagrada nos versos a seguir: “Reza a história do mundo / Que mulher tem seu lugar / É um discurso ‘corcundo’ / E prenhe de bla-bla-bla” (Maria, 2009). O discurso que é aqui refutado e criticado está descrito no poema como um elemento *prende de bla-bla-bla*, isto é, um discurso que gera ideias vazias e infundadas a respeito do lugar da mulher. Subversora, a voz poética coloca-se no lugar daquela que, através da arte, divulga outro modo de pensar (cf. Maria, 2009).

Como sugere o título do cordel, o pensar transgressor do eu-poético se faz a partir do elenco de espaços nos quais a mulher pode/deve estar, atuar e permanecer. Vários são os contextos evocados como lugares próprios à mulher, muitos dos quais antagônicos, como a *cidade* e o *sertão*, a *capela* e o *motel*, *cozinha* e *indústria*, e outros ainda comumente considerados masculinos, como *gol*, *ringue*, *parlamento*, etc. Apesar dessa mulher que é imaginada como multifuncional e pluridiscursiva, o espaço do lar não é negado enquanto lugar da mulher, mas é somado ao conjunto de locais elencados como próprios à mulher. Assim são mencionados os espaços da *casa*, da *pia*, do *fogão*, e da *cozinha*, ou seja, contextos que durante séculos estereotiparam a mulher como aquela que deve ficar em casa, no espaço privado do lar.

⁵⁶ Em português do Brasil, a palavra *camarinha* pode significar *quarto de dormir* (cf. www.priberam.pt).

Por fim, o cordel evoca aquilo que já era esperado: o discurso feminino segundo o qual a mulher pode estar nos mais variados lugares pretende dizer que “Lugar de mulher é tudo / Por onde possa passar (...) Lugar de mulher é Terra / Mas não onde o gato enterra / O que precisa ocultar” (Maria, 2009). Nesse sentido, ao se referir à real presença da mulher na sociedade no decurso da história, presença abafada e anulada pela imagem imponente do homem, a voz poética reinventa os espaços sociais que até então eram divididos pela linha público-privado, tornando ambos os espaços ambíguos e, ao mesmo tempo, não distinguíveis: “Lugar de mulher é dentro / Mas também pode ser fora / Lugar de mulher é centro / Que a margem não ignora” (Maria, 2010). Como se vê, os antigos referenciais de *dentro* e *fora* são projetados para algo mais elevado, no sentido de que a mulher é capacitada para estar dentro de qualquer lugar, ainda que o dentro implique o fora.

Ao retomar a voz da mulher, o cordel reforça novamente a ambiguidade dos lugares femininos, afirmando que “De minha perspectiva / Mulher não tem ‘um lugar” (Maria, 2009), ou seja, nunca foi produtora de definir um lugar para a mulher, nunca foi justo e coerente pensar as camadas sociais através dos gêneros e, por conseguinte, pretender padronizar a identidade feminina e masculina. Pelo contrário: todo lugar é lugar apropriado para a mulher, assim como pode ser também para o homem, e isso não é definido pelo gênero. Trata-se, portanto, de um cordel que desconstrói toda uma perspectiva sócio-histórica que pretendeu determinar padrões, definir lugares e discursos próprios para homens e mulheres, o que, obviamente, nunca funcionou bem.

3.3. Guadalupe Segunda

Nascida no município de Florânia, Rio Grande do Norte, Maria Guadalupe Segunda é licenciada em Letras e Psicologia e Mestre em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Atualmente, Guadalupe é aposentada, e dedica-se, entre outras coisas, à produção de literatura de cordel. Os assuntos por ela escolhidos são variados, mas é de notar o eco que os estudos universitários de literatura tiveram em sua obra, que elege como tema vidas e obras de autores como José de Anchieta, João Guimarães Rosa, Sórora Juana Inés de La Cruz, Manuel Bandeira, Tomás Antonio Gonzaga, por exemplo.

Foi certamente esta tendência que levou Guadalupe a dedicar doze folhetos aos signos do zodíaco, na esteira do poeta amazonense Thiago de Mello (1926), autor de "Horóscopo para os que estão Vivos", que ele assinala com a marca social, tão sua característica. Nesses folhetos, a autora traça o perfil dos nascidos sob cada um dos signos, diferenciando os perfis masculinos dos femininos e conferindo, no título, um epíteto a cada um dos signos: *Aquário: o aguadeiro que jorra a água da vida.* (2005), *Peixes, Áries: uma arrebatadora paixão pela vida* (2005), *Touro: um canto de amor à terra-mãe* (2004), *Gêmeos: a borboleta do zodíaco* (2004), *Câncer: o grande ventre cósmico* (2004), *Leão: em busca do seu próprio mito* (2004), *Virgem: A dor e a delícia de ser o que é* (2004), *Libra: em busca do bem, da verdade, da beleza* (2004), *Escorpião: entre os céus e os infernos* (2004), *Sagitário: o eterno aprendiz dos mistérios da vida* (2004) e *Capricórnio: o incansável guardião do tempo* (2004) Em todos os cordeis a palavra é dada ao próprio signo, que apresenta suas características. Apenas a título de exemplo, pois as imagens e imagotipos criados não são um produto do imaginário sócio-cultural da autora, tomou-se aqui para comentar o cordel que diz respeito a Áries. Para a análise dos imagotipos escolheram-se *Sor Juana Inés de La Cruz: a Monja Poeta* e *Joaquim Carrasco: amansador de bicho brabo e lobisomem*.

A epígrafe do folheto *Áries, uma arrebatadora paixão pela vida* — “Não desanimes nunca, segue trabalhando pelo reinado da claridão, que, como sabes, ou precisas saber, tem o gosto da vida e a cor do sangue antes do amanhecer” (Mello, 1974: 89) — é tirada do poema “Aries”, parte do livro de Thiago de Mello acima referido, e anuncia um incentivo ao empenho dos taurinos por um novo dia em que os homens sejam, de fato, iguais em dignidade e direitos, em prol da “construção da alegria” de que fala Thiago (1974:90). Guadalupe não esquece esse espírito de luta, mas não o identifica com uma luta em favor da humanidade, mas apenas com um espírito belicoso, talvez porque, mais voltada para a astrologia e a mitologia: “Tenho como meu regente / o senhor planeta Marte / [...] // Com Sagitário e Leão / formo o trio do fogo // [...] Sou o agressivo Ares/ Deus da guerra, da ação / Filho de Zeus e de Hera / dono de qualquer

paixão / Tenho por reino a luta / fora de qualquer razão” (Segunda, 2005: 1-2, sublinhado nosso). Daí que o signo, auto-apresentando-se (já que Guadalupe prefere dar-lhe a palavra, diferentemente do que faz Thiago de Mello no seu texto, onde fala um eu-lírico caracterizando Áries e conclamando os que nele nasceram à luta social) declare: “Exploro todos os caminhos [...] / fórmula um e foguetes / carros em grande carreira / catapultas / baionetas / heróis sem eira nem beira” (Segunda, 2005: 2).

Como auto-imagens, no texto de Guadalupe, Áries refere “objetos pontiagudos”, “revólver, espada curta, o cano de um fuzil”, reafirmando seu espírito bélico. Jasão e as Amazonas, D. Quixote, Robin Hood são as personagens mitológicas e literárias com que se identifica; Chaplin, Marlon Brando, Bette Davis, os arianos citados como exemplo do traço de insolência, cinismo e, ao mesmo tempo, generosidade que marca o signo. Particularizando a imagem do homem de Áries, o signo destaca a “dificuldade de sentir o feminino” e o machismo, embora em versos de linguagem um pouco estropiada: “Sou dono do próprio falo / Banco o tipo machista / Poso prá minha mulher / Como ser idealista / Pronto para protegê-la / Duma forma chauvinista” (Segunda, 2005: 7) Essa imagem de proteção vem espelhar aquela que a sociedade normalmente confere ao homem, inclusive a de que este se impõe a partir do “próprio falo” e produz uma falsa aproximação entre o universo masculino e o feminino. Entretanto, ao colocar o homem como sujeito responsável pela proteção da mulher, resgata a divisão bipartida (e machista) dos gêneros: a mulher é o sexo frágil enquanto que o homem é o sexo forte.

No folheto de Guadalupe, a mulher ariana não surge como guerreira, mas como uma transgressora, uma vez que os exemplos dados pelo signo, de figuras da ficção e de figuras históricas são Scarlet O’Hara, protagonista de *E o vento levou*, clássico romance de Margaret Mitchell’s (1936), Maria Bonita e Joana D’Arc. Daí que o texto diga: “Na maioria das vezes / Mais mulher como amante / Para me manter mais viva / Tenho um sonho reinante / Preciso de liberdade / Na minha vida passante” (Segunda, 2005: 8).

Note-se que a liberdade só existe no sonho, o que aponta para uma sociedade onde a mulher encontra uma série de barreiras, uma sociedade falocêntrica.

Em *Sor Juana Inés de La Cruz: a Monja Poeta* é narrada a história da destemida Juana Asbaje (1651-1695), mulher que desafiou os paradigmas de seu tempo em busca da aquisição de sabedoria — tão vetada às mulheres daquela época — e de consagrar-se a Deus. Sórora Juana de la Cruz é um grande ícone da cultura mexicana, além de ser considerada por alguns como representante do pensamento feminino aquele país. O texto de Guadalupe retrata uma preocupação evidente em trazer para a atualidade os feitos de uma mulher que, em pleno século XVII, desafiava a mentalidade de seu tempo e a opressão patriarcal.

Logo no início, o narrador da história de Joana Inês afirma: “Essa mulher, batizada Juana / Filha da Igreja, filha natural / Sobrepôs-se ao duro destino / Marcado por uma origem banal / Consagrando-se ao amor das letras / Transcendendo o gozo carnal” (Segunda, 2004: 1).

Os pais de Juana, o basco Manuel de Asbaje y Vargas Machuca e a mexicana Isabel Ramírez de Santillana (cf. Bandeira, 1998: 177), não se casaram, motivo pelo qual a monja é referida no poema como *filha natural*, fato que sublinha a imagem de Juana como a de uma mulher que enfrentou as barreiras e preconceitos de seu tempo. Dotada de uma inteligência descomunal, Juana Asbaje era admirada por todos os intelectuais da corte, e, mesmo sendo filha de pais não casados, a futura monja da Ordem Concepcionista era respeitada por sua singular sapiência e expressividade intelectual (cf. Bandeira, 1998: 181).

O fado de ser mulher naquele tempo é logo denunciado no texto com a evocação do destino da monja, e o heroísmo lhe é conferido a partir da quebra desse fado: “Juana queria frequentar / os bancos da universidade / dispondo-se para tal feito / encarnar a virilidade.” (Segunda, 2004: 1). Essa encarnação da virilidade não consiste numa repetição daquilo que fez a famosa papisa Joana. Em vez de trajar-se como homem, Sórora Juana vestiu-se de qualificações que, do ponto de vista ideológico e autoral, são masculinas: a garra, a determinação, a coragem e a audácia. A forma como a assimilação de uma característica masculina é narrada no texto faz ver a heteroimagem

do homem guerreiro, audaz e valente, predicados que, como já referido, também são associados à monja.

Apesar de desenhar a audácia feminina a partir de uma qualidade masculina – a virilidade –, o cordel de Guadalupe traz ao leitor uma imagem de mulher realmente revolucionária para seu tempo: o fato de Juana ser poeta, “falar do amor / De uma forma fantasiosa / Indo do sublime ao profano / De feição pura e gozosa.” (Segunda, 2004: 4). Guadalupe confere à freira dois traços importantes e normalmente relacionados ao mundo masculino: o letramento e a não repressão da libido. Assim, a cordelista vai traçando um perfil de exceção.

Ao apontar para a falta de dados historiográficos que abordem o percurso afetivo da monja, Manuel Bandeira (1998) não nega a quente discussão sobre o amor que a religiosa imprimia em seus sonetos, o que implica a provável (mas hipotética) existência de uma paixão não correspondida que, ainda segundo Bandeira, poderia ter influenciado a decisão⁵⁷ tomada por Juana em seguir a vida religiosa e de clausura.

A intelectualidade de Juana, que a torna exceção em sua época, é frisada no cordel pelo fato de se haver voltado contra as ideias de Padre Antônio Vieira: “Com ousadia e competência / Sor Juana bem censurou / Pontos do Sermão do Mandato / Do padre e célebre doutor”. Aqui, o poema faz ver, de fato, o enfrentamento de um discurso masculino que, por estar inscrito no catolicismo, é também patriarcal e consequentemente machista. É de notar ainda que a resposta de Sórora Juana ao *Sermão do Mandato* traz a imagem da mulher que toma coragem para enfrentar o homem, para combater o seu discurso, ainda que num contexto de opressão e descrédito ao discurso feminino.

Proferido por Padre Antônio Vieira na Capela Real de Lisboa no ano de 1650 (cf. Carvalho, 1998: 47), o *Sermão do Mandato* trata das *finezas de Cristo* para com a humanidade, isto é, das provas de amor que Jesus concede à sua criação. No decorrer do seu discurso, o jesuíta constrói a sua minuciosa argumentação através da exposição de opiniões de Santo Agostinho, Santo Tomás de Aquino e São João Crisóstomo (Cf.

⁵⁷ Manuel Bandeira afirma: “Fracassou a moça em sua primeira tentativa de clausura no Convento de São José, então a cargo das Carmelitas descalças. A regra de Santa Teresa era demasiado severa para uma menina de dezesseis anos incompletos. Juana Inés adoeceu gravemente e retirou-se da Ordem. Mas dois anos depois, a 24 de fevereiro de 1669, tomava o véu de noviça da Ordem das Concepcionistas, que ocupava o Convento de São Jerônimo. Desta vez para sempre.” (Bandeira, 1998: 181).

Ricard, 1998: 158). Sor Juana, em um diálogo com Dom Manuel Fernández de la Cruz, bispo de Puebla, “fez uma crítica tão aguda e cabal [ao sermão de Vieira], que o bispo de Puebla instou com ela para que pusesse por escrito os seus argumentos” (Bandeira, 1998: 187), o que resultou na *Carta Atenagórica*, texto no qual a monja refuta algumas proposições de Padre Antônio Vieira a respeito das finezas de Cristo.

Juana ocupa, assim, um lugar que até então era masculino: o de crítica ao Outro. Contudo, e como não poderia deixar de ser, a voz de Sórora Juana será abafada pelo bispo de Puebla. Na carta que enviou à monja, Manuel Fernández de Santa Cruz, sob o pseudônimo feminino de Sor Filotéa de la Cruz, censura o ensaio escrito pela monja e lhe pede que “se dedique mais / A ler a divina escritura”. Também a acusa de “[...] estar muito apegada / À vasta e profana leitura” (Segunda, 2004: 4).

Veja-se por esse excerto que Guadalupe enfatiza a utilização de um nome feminino pelo bispo, como se a censura/conselho de uma mulher pudesse causar mais efeito no espírito de outra que a masculina. Por outro lado, a cordelista enfatiza, com o recurso a esse episódio da história de Juana Inés, a imagem do homem e do religioso, como o do silenciador, mas também associa ao homem um traço geralmente atribuído à imagem feminina — o ardil. A crítica ao silenciamento da mulher, que mostra a consciência autoral a respeito de como o sexo feminino fora ouvido no decorrer da história, é extremamente evidente no decorrer do cordel.

A poetisa potiguar escreve que, depois da admoestação feita pelo bispo e coibida por imposições religiosas, “A monja, enfim, se fechou / Pois a força da sua palavra / Ao grande clero chocou.” (Segunda, 2004: 8). Se, nesses versos, Guadalupe Segunda faz uma crítica pontual ao discurso machista e ao silenciamento que tal discurso impôs ao universo feminino, não menos evidente é o fato de que tal crítica ao silenciamento da mulher se desdobra em outro nível: o do subentendido⁵⁸, conforme lembra Ingedore Koch (2002) — o silêncio também fala, também enuncie algo sobre a mulher, pois “mesmo sem nada dizer / [Sor Juana] Não silenciou, mas calou.” (Segunda, 2004: 8). Aquela que chocara o clero com suas eloquentes palavras, resolveu silenciar-se, a fim de que o seu silêncio falasse por ela, já que os homens de seu tempo não eram capazes de ouvir o que dizia a voz feminina corporificada em Sórora Juana de La Cruz. Isso vem

⁵⁸ A respeito disso, ver Koch, Ingedore G. V. *A coesão textual*. São Paulo: Contexto Editora, 2002.

também de encontro ao que Paula Gândara (2002) diz a respeito da importância do não dito no discurso feminino. Para a estudiosa, a voz feminina, que foi sempre abafada pelo sistema patriarcal, tem muito mais a dizer através do não dito do que pelo dito. (cf. Duarte, 2002: 46).

A heroicidade da monja é evocada no fim do poema como o símbolo “De um autêntico feminismo / buscando o direito ao saber / em meio ao néscio machismo / E não podendo mais falar / Cala-se por puro heroísmo.” (Segunda, 2004: 8). Acometida pela cólera, doença muito comum naquela época, Sórora Juana faleceu enquanto cuidava de suas irmãs também doentes, e a morte ainda foi, no cordel, considerada como um grande trunfo para a freira: “E com sua morte vingou / A mulher, o falo e a fala” (Segunda, 2004: 8). Esse jogo de palavras entre *falo* e *fala* pode representar um confronto entre o discurso masculino – representado pela ambiguidade do substantivo falo (com alusão ao termo *fálico*) – e o discurso feminino, representado pelo verbo falar na primeira pessoa do presente do subjuntivo. A vida de Sórora Juana faz, portanto, jus a todo esse confronto, elevando a imagem da mulher e transferindo para a atualidade a necessidade de se repensar o lugar do feminino depois de tantos séculos de opressão patriarcal.

É interessante lembrar que, a fim de produzir uma crítica ao patriarcalismo e ao machismo, Guadalupe Segunda retoma uma personagem feminina de grande renome e impacto, o que faz ver a biografia como uma eficaz estratégia de crítica às ideologias machistas que perduraram no decorrer da história. Contudo, não é apenas com a evocação de grandes mulheres que a crítica feminina/feminista se constrói em Guadalupe. Há também o elogio à vida de homens que, num aspecto ou noutro, são tratados a partir de suas características menos machistas, o que também consiste numa crítica muito sutil ao discurso masculino. É o que se verá na análise a seguir.

No cordel intitulado *Joaquim Carrasco: amansador de bicho brabo e lobisomem*, Guadalupe Segunda tece uma homenagem ao Joaquim Carrasco, um dos tantos filhos de Rita e Joaquim Teodoro. Sua fama de coragem era muito conhecida e foi também referida no cordel: “Por não ter o menor temor / Amansava bicho brabo / Com arte de laçador.” (Segunda, s/a: 3). O pai de Joaquim morrera bem cedo, e a sua mãe, Rita, “assumiu com pleno vigor / As terras, os filhos, a luta / Rita do Patacorô /

Não mais casou [sic] com ninguém / Matriarca de valor.” (Segunda, s/a: 3). Aqui é possível notar, para além da imagem de uma mulher guerreira e lutadora, a já referida desnecessidade do homem para o êxito da mulher: mesmo perdendo o marido, Rita foi batalhadora, e não precisou se casar novamente, isto é, aliar-se a uma presença masculina para conseguir assumir todas as responsabilidades frequentemente associadas ao homem.

Nas figuras da *terra*, *d’os filhos* e da *luta*, nota-se perfeitamente uma fusão entre o universo masculino (o trabalho com a terra) e feminino (o cuidar dos filhos), o que resulta numa atitude de mulher que não necessariamente passa pelo crivo do gênero: a *luta* da mãe. Tal luta poderia ter sido também do pai, o que faz ver uma desnecessidade de pensar a vida a partir de papéis sociais definidos pela concepção binária do mundo. De fato, esse poema mostra que a morte do homem não é o símbolo do fim da mulher. Pelo contrário: ela não precisa do sexo masculino para viver e vencer as adversidades da vida.

A rudeza de Joaquim Carrasco, expressa também no apelido do autor, não esconde um homem sensível, que “Tinha poesia na alma / Gostava de ler romances / Cantava na noite calma / Prosa e versos de amor / A lhe escorrer pela palma.” (Segunda, s/a: 7). Aqui, a sensibilidade masculina existe e parece ser contraditoriamente formada a partir da figura de um homem rude. Tal sensibilidade é associada diretamente à erudição – leitura de romances e canto de versos de amor, o que já faz ver categorias ou critérios que podem fazer de um homem bruto e tosco um ser gracioso e bom. Toda essa ambiguidade de características se concentra em Carrasco, homem que curiosamente “Era amigo de todos / De homem, mulher e menino.” (Segunda, s.d: 7). Essa sensibilidade conferida a Joaquim permite flagrar agora uma aproximação entre a figura do feminino e masculino, já que, ao que parece, os versos mostram que Joaquim Carrasco, apesar da já referida rudeza, não era um homem que via a mulher apenas a partir de papéis comuns, estabelecidos pelo discurso patriarcal.

Ao que parece, aqui está uma tanto uma auto quanto hetero-imagem que, numa curiosa ambiguidade, confluem para a ideia de um homem bom de coração, amigo de todos e, por isso, não inscrito no circuito daqueles que enxergam a mulher como ser inferior e totalmente subjugado ao sexo masculino.

3.4 Bastinha

Conterrânea do grande Patativa do Assaré, Sebastiana Gomes de Almeida Job, conhecida também como Bastinha, é professora de Língua Portuguesa e Literatura Popular na Universidade Regional do Cariri (URCA). Já publicou uma grande quantidade de cordeis, alguns marcados pela preocupação com o lugar da mulher no contexto sócio-político brasileiro. No Acervo Cantel da Universidade de Poitiers e no Museu do Folclore (Rio de Janeiro) foram localizados quatro folhetos importantes para que se perceba o pensamento da cordelista sob um ponto de vista imagológico, uma vez que contêm algumas imagens de interesse, tanto do sexo feminino quanto do masculino: *Só Quem Segura os Caídos é Deus e o Sutiã* (2001), *A Sogra no Folclore* (2001), *Santa Luzia, Protetora dos Olhos* (2006) e *Prece de Uma Solteirona* (1991).

Em *Só quem segura os caídos é [sic] Deus e o sutiã* (2001), o título compõe também os versos que servem de mote à composição. A crítica, que é bastante superficial, perpassa vários problemas sociais que assolam o Brasil e dá maior ênfase à situação da família brasileira:

*Como pode esse país
sair do grande buraco
com tanta gente infeliz
tudo é um porre, um saco
criança abandonada,
velhice desamparada
irmão desconhece irmã
do povão resta o gemido
só quem segura os caídos
é Deus e o sutiã.* (Bastinha, 2001: 2).

Composto em décimas, o folheto usa do ludismo, valendo-se da homonímia existente entre os brasileiro *caídos* – ou seja, os cidadãos brasileiros social e politicamente desamparado – e os seios da mulher de uma certa idade, apresentando dois meios de atenuar, mas não de resolver o problema, pois ambos apenas seguram o que está em declínio: Deus, recurso que se liga à tradição católica típica dos cordelistas nordestinos, e o sutiã, peça íntima do vestuário feminino que sustém os seios, dando à mulher uma silhueta mais bem definida e menos desproporcionada, deixando-a menos *caída*.

Ao elencar tantos estigmas da conjuntura sócio-política brasileira – as altas tributações, as injustiças sociais, os baixos salários, a televisão promíscua e inapropriada para a educação, etc —, a cordelista também contempla a condição das mulheres, dando ênfase especial à violência doméstica que assola especialmente o nordeste do país:

*Mulheres violentadas
quase que diariamente
friamente assassinadas
pelo machista inclemente
que da justiça se safa,
seu dinheiro tudo abafa
a vítima vira vilã;
breve o crime é esquecido
Só quem socorre os caídos
É Deus e o sutiã.” (Bastinha, 2011: 3).*

Associando o homem é associado à imagem de injustiça, enquanto a mulher toma o lugar de injustiçada, a cordelista, como outras autoras, traça também a heteroimagem do homem violento, comumente o marido ou companheiro, já que a maioria dos casos de violência doméstica se dá no contexto da vida conjugal.

Nesse cordel, Bastinha também tece uma espécie de crítica pós-Lei Maria da Penha, pois, apesar dela, o homem ainda se consegue esquivar da culpa e se manter na postura de detentor da razão. É nesse sentido que, como o próprio cordel refere, *a vítima vira vilã*, isto é, a esposa violentada torna-se objeto de um discurso masculino segundo o qual a mulher é sempre culpada, tendo em vista um senso comum adâmico que rege as relações sociais de gênero: nesse contexto, a mulher, imaginada como *Eva*, é sempre a promotora da culpa e da desordem, enquanto que o homem é a vítima das más ações femininas.

Já em *A sogra no folclore* (2001), Bastinha aproveita o pretexto do Dia da Sogra, comemorado a 28 de abril, para homenagear um tipo específico de mulher, cuja presença “apavora a todo mundo” (Bastinha, 2001: 4). Tema recorrente nas piadas brasileiras, a sogra é comumente rotulada como a inconveniente, a fofoqueira, a mulher que pragueja contra o genro ou contra a nora, etc.

Apesar de dizer que “Muitos genros, muitas noras / vivem a sogra criticando” (Bastinha, 2001: 2), a voz poética vai, aos poucos, mostrando a sogra como vítima do

genro, isto é, o homem é colocado como o culpado da imagem pejorativa que o senso comum instituiu a respeito da mãe da esposa (Apesar de estender a culpa também às noras, há no cordel sete menções às piadas feitas por genro, contra uma menção às piadas feitas pela nora.)

Embora o cordel seja uma homenagem à sogra, como diz a autora, seu título é *A Sogra no Folclore* e não há nenhuma defesa da mãe do cônjuge (ou da cônjuge) feita pela voz autoral. Ao contrário, a cordelista, a pretexto de enumerar casos do conhecimento popular, elenca piadas e não as refuta, como, por exemplo, neste caso, em que parece até reiterar o que se diz: “tem a sogra Myke Tyson / mata o genro no cansaço / vive com ele a brigar / à família desacata / vive com ele a brigar / mas dá uma de beata / indo à igreja rezar” (Bastinha, 2001: 7).

O discurso feminino impresso nesse (con)texto não tem, assim, um posicionamento ideológico definido: ao mesmo tempo que critica as noras e, principalmente, os genros que contam piadas de mau gosto, reitera a “coerência” da posição de genro e nora e se deixa penetrar por um discurso predominantemente machista. Entretanto, e para elencar outra incoerência ideológica que pode ser flagrada sobretudo em termos de auto e hetero-imagem, o eu-poético afirma que “cada genro, cada nora / tem a sogra que merece” (Bastinha, 2001: 6), . Veja-se que a mulher é imaginada como um ser que, na pessoa da sogra, realmente carrega uma culpa natural, o que novamente permitiria uma comparação da imagem da sogra à imagem da Eva.

Apesar do tom escusado com que o texto termina – “Sogrinha, não se apoquente / tudo isso é brincadeira / a cabecinha não esquite / desculpe essa baboseira” (Bastinha, 2001: 8) –, a imagem negativa prepondera. A ideia de homenagem se perde, e o tom discursivo pende mais para a ironia do que para um gesto propriamente solícito e reconhecedor do papel da sogra na sociedade. A hetero-imagem do homem culpado – zombador, gozador – concorre com a auto-imagem da mulher culpada, já que, em termos de mentalidade, a sogra é mais criticada do que propriamente homenageada no poema. Novamente, e sem que se aperceba, a figura do homem se sobrepõe à da mulher, a partir de um disfarce chamado “homenagem”.

Em *Santa Luzia, protetora dos olhos* (2006), cordel com dezesseis estrofes em décimas, a escolha do tema se apresenta como exemplo de estratégia preponderante na

produção de cordeis de autoria feminina. De fato, o cordel conta a saga de Lucia de Siracusa, virgem e mártir siciliana que viveu entre os séculos III e IV d.C, cuja heroicidade será o fio condutor de toda a história narrada em versos. Depois de invocar a própria santa para inspirá-la no que vai dizer e na forma como o vai fazer, Bastinha descreve Luzia como uma jovem que “cresceu alegre, bonita / ajuizada, contrita”, (Bastinha: 2006: 2), o que prepara para ser desejada pelo sexo masculino e martirizada.

Seus algozes foram seu noivo, arranjado pela mãe (cf. Bastinha: 2006: 2), e o imperador Diocleciano, considerado como um dos maiores perseguidores dos cristãos no Império Romano e que, como menciona a cordelista, martirizou outras mulheres que foram, por isso, consideradas santas pela Igreja Católica.

A presença do homem como algoz da mulher, e no caso específico de Luzia, é muito marcada no cordel, sobretudo nos versos em que são elencados os tipos de violência pelos quais passou a santa: “Prostíbulo, violação / fogueira e queimadura / castigo, cruel tortura / sofreu com abnegação” (Bastinha, 2006: 3).

Após evocar a morte de Santa Luzia por degolação, os últimos versos do poema trazem para o texto a voz dos subalternos, que rogam à santa a proteção e a bênção: “acode os excluídos, / liberta os oprimidos / um a um infunde a calma / zela por nós, Medianeira / Ilumina a terra inteira / anula a cegueira d’alma”.

A saga de Luzia, embora potencializada pelo discurso católico, é evocada no cordel para demonstrar a mulher que enfrentou, em nome de um ideal, as imposições masculinas de sua época, motivo pelo qual se pode considerar, como também referido acima, a escolha do tema como estratégia importante na composição de cordeis de autoria feminina.

Prece de uma solteirona (1991) traz a agonia de uma mulher cuja voz agrega as vozes de tantas outras mulheres que buscam um marido para com ele construirem o seu futuro – ou não. Fato é que a personagem do cordel, cujo nome não se menciona, está aflita em busca de um marido, e recorre a Deus como solução última de seus problemas, depois de uma longa caminhada de devoções a São João, São Pedro e Santo Antônio, o casamenteiro. A necessidade do homem é uma marca evidente no discurso da suplicante. Para ela, viver sem homem é impossível (cf. Bastinha, 1991: 1), e por isso Deus deve compadecer-se dela e ajudá-la.

No decurso da exposição a respeito de simpatias e devoções desenvolvidas sem sucesso, a solteirona delinea o tipo masculino desejado: “Eu não sou muito exigente / também passei da idade / só quero um homem decente, / um homem assim de verdade”. (Bastinha, 1991: 3). Ao projetar a existência de um *homem de verdade*, a voz autoral feminina coloca em evidência duas imagens masculinas: aquela que retrata o homem ideal contra aquela que retrata um homem não ideal, isto é, cujos representantes podem ser considerados os homens boêmios, que se entregam a muitas mulheres, que são infiéis, etc. Nesse sentido, a fidelidade parece ser critério de dignidade para um homem ao qual a personagem chama de *homem de verdade*.

Já no fim do poema, a mulher que se enuncia para Deus lança mão de seu último argumento dizendo: “Senhor, você está vendo / onde se pode chegar? / e uma moça assim querendo / a todo custo casar? Me atenda, Deus, por favor / senão a São Paulo vou / vou um marido arrumar” (Bastinha, 1991: 8). Ao mesmo tempo em que se desenha a imagem de uma mulher que parece submeter-se às regras sociais masculina e patriarcalmente definidas — a partir das quais sua função social é apenas casar-se, estar ao lado de um homem para conseguir dignidade e reconhecimento social —, vê-se também uma figura feminina que desafia a pessoa de Deus, já que, caso ele não a atenda, ela apelará a um santo que não tem tradição de casamenteiro ou milagreiro — São Paulo.

A voz poética desse cordel demonstra ver na presença masculina um “bem essencial”, mas há que considerar que é a daquela ridicularizada pelos homens e mulheres da sociedade patriarcal: a de um solteirona.

3.5 Dalinha Catunda

Maria de Lourdes Aragão Catunda, também conhecida como Dalinha Catunda, é cearense de Ipueiras. Retirante em virtude da seca, Dalinha foi morar no Rio de Janeiro, onde reside atualmente. Sua poesia é marcada pela saudade da terra onde nasceu e cresceu e também pela voz de protesto contra os paradigmas sociais que impõem à mulher uma imagem fixa e a vitimizam através do discurso machista. Como exemplo, escolheram-se os poemas seguintes, retirados do blog⁵⁹ da própria autora: *Saias no cordel* (2010), *Não deixe o homem bater, nem em seu atrevimento* (2011), *Do meu*

⁵⁹ <http://cantinhodadalinha.blogspot.pt> (Consultado em 22 de abril de 2012)

jeitinho brejeiro (2011), *A Santo Antônio* (2011), *Maria do Capitão* (2011) e *Trabalho de Mulher* (2012).

Em *Saias no Cordel*, Dalinha Catunda cruza a sua própria experiência com as dificuldades do contexto nordestino, no que diz respeito à mulher. Recordando uma tradição familiar — sua mãe, professora primária, fazia versos — e dizendo que a seguiu, a autora aproveita para falar do percurso da mulher nas letras: primeiramente, apenas “inspiração / musa que os poetas traziam no coração”; se fazia versos (o que acontecia com muitas), não tinha espaço para publicá-los; somente nas “rodas de cantorias / mostrava sua alegria / e o aplauso conquistava”. É curioso como, juntamente com esse fato, Dalinha denuncia dois dos problemas que tornavam a capacidade artística da mulher invisível: o iletramento e o machismo. Diz ela — “Apesar do machismo / a mulher se aventurou / mesmo analfabeta / sem ligar pró: ora veja! / entrou na roda e cantou”, acrescentando um dado importante: a participação feminina em pelepas, uma das mais difíceis formas da cantoria (veja-se ainda que a voz machista é retomada através da expressão “ora veja!”, que certamente faz emergir a imagem de uma sociedade preconceituosa, opressora e patriarcal). Concretizando o que diz e pautando a história da cantoria por vozes femininas, Dalinha convoca para o texto nomes de cantadoras, registrados ou não em livro: Zefinha do Chabocão, Rita Medeiros, Chica Barrosa, Maria Tebana.

Essa marca textual evidencia um olhar que a mulher-autora lança sobre o universo masculino, fazendo dele um espaço de estranhamento ao mundo-mulher. Esse discurso autoral estabelece uma distância entre a subjetividade feminina e a masculina, fazendo com que as fronteiras entre gênero se tornem mais evidentes no cordel de Dalinha, que também denuncia o machismo de maneira contundente, nesse folheto virtual: “Quando a mulher decidiu / Por imprimir seu cordel / foi o nome masculino / que ela botou no papel. / Essas pobres criaturas / Sofria [*sic*] com a tortura / D patriarcado cruel.” (Catunda, 2010)

A oposição entre a mulher do passado e a de hoje, usada no texto, é também um argumento estratégico para sublinhar as realidades pelas quais a mulher passou e não só: trata-se igualmente de uma auto-afirmação da mulher na sociedade contemporânea; ao comparar o ontem com o hoje, mostra-se que a mulher está em um caminho sem volta,

de evolução e afirmação diante do sexo oposto: “Mas tudo modificou / Hoje a coisa é diferente / O cordel está em festa / E a mulherada presente / Homem agora é parceiro / Até virou companheiro / Na Bahia, Pernambuco, / Paraíba e Ceará / O Nordeste brasileiro / Há muito virou celeiro / De mulheres a versejar”. E Dalinha, como fez com as cantadoras, registra nomes de cordelistas nordestinas, agora não deixando de assinalar também a origem e as características de cada uma e declarando a sua felicidade em vê-las “rasgando o véu”. Mas vai além: fala da existência pesquisadores do cordel feminino, revelando a consciência da importância da intervenção acadêmica para esse tipo de literatura; da vantagem da internet que a leva a todo lugar, terminando com um apelo ao mercado editorial para que se abra à produção feminina, o que soa como uma crítica aos domínios sociais e uma denúncia de que o mercado editorial ainda é dominado pelo preconceito machista. É ainda de ressaltar no texto da autora o seu orgulho nordestino (ou desconhecimento do restante Brasil): curiosamente, ela frisa apenas o Nordeste como local onde surge o cordel feminino, quando há autoras espalhadas em todo o Brasil. No entanto, mesmo no Nordeste, esquece espaços onde muitas mulheres são cordelistas, como o Rio Grande do Norte, de onde, inclusive, algumas autoras foram objeto da presente dissertação.

Em *Não deixe o homem bater, nem em seu atrevimento* (2011), Dalinha Catunda critica e denuncia tanto a atitude de violência promovida pelos homens quanto a condição omissa de muitas mulheres, motivada por fatores vários, da necessidade à opção. Ao aconselhar seu/sua leitor/ leitora, a voz feminina presente no poema evidencia a procedência do discurso: discurso da mulher. Diz ela: “Não nasci para apanhar, / Nunca fui uma qualquer. / Respeito é bom e eu gosto / Isto toda fêmea quer. / Se quiser ser respeitado / O meu recado tá dado, / E é conselho de mulher.” (Catunda, 2011).

A partir do argumento de que o conselho feminino deve ser levado em consideração por parte do homem/companheiro, emerge a imagem da mulher dotada de razão, embora ainda haja aí, um resquício preconceituoso: “não sou uma qualquer”. Uma rima apenas? Não, também a idéia de que mulher de malandro, mulher vadia, enfim mulher de determinada classe pode apanhar. De qualquer forma, a identidade do homem violento é posta em questão, já que aquele que agride a mulher é “um projeto de homem / Não é homem de verdade” (Catunda, 2010).

Tal como Sírilia Lima, Dalinha Catunda refere em seu cordel a existência da Lei Maria da Penha, o que reforça a imagem da mulher que não fica passiva diante da agressividade e violência masculinas, passando também ela a agressora (embora sob forma jurídica, pois repare-se que o “descer a lenha” está relacionado com a lei): “Hoje já existem leis, / Pra socorrer a mulher / Que deve ser atuante / Quando o momento requer. / Com a Maria da Penha / No macho se desce a lenha / Do jeitinho que a lei quer.” (Catunda, 2010)

Diante do apoio legal, Dalinha exorta à denúncia, utilizando um discurso exemplificador das situações de silêncio e tolerância da mulher com relação às violências sofridas, estabelecendo reação entre as imagens mulher constrangida e homem opressor:

*E não fique constrangida
Em procurar seu direito,
Pois quem maltrata mulher
Jamais será bom sujeito
Merece mesmo prisão
E não tenha compaixão
Só cadeia dará jeito.*

*Quanto mais você aguenta
Mais a coisa fica torta.
Hoje vai pro hospital,
Amanhã pode estar morta.
Morar com quem lhe condena
Mulher! Não vale a pena,
Tranque de vez sua porta. (Catunda, 2011)*

Contrapondo o ontem — marcado por “mulher que chorava o dia inteiro”, pelas “Amélias”, pela “Maria da peia” — e o hoje — assinalado pela emancipação feminina, pela profissão e pelo “mercado”, pelas “guerreiras”, por “Maria da Penha”, o texto acaba por assumir um caráter didático, já que a autora ensina às mulheres todos os passos que devem seguir quando agredidas — da ida à delegacia e do preenchimento do boletim de ocorrência à abertura do processo e à não desistência perante as perguntas do juiz —, exortando-as a reverter o curso da história.

Já no cordel *Do meu jeitinho brejeiro*, de cunho autobiográfico, Dalinha diz de sua personalidade rude e interiorana, porém decidida e intolerante, que não aceita as traições e mentiras das pessoas que a cercam. Convergem, na autoimagem traçada, a mulher autônoma, decidida e autossuficiente: “Sei que sou oito ou oitenta, / Aprendi a ser assim. / Não vou mudar o meu jeito / Quem quiser gostar de mim, / Saiba só que tenho manha / Não provoque minha sanha, / Na candura já dei fim.” (Catunda, 2011).

O tom autoritário marca fortemente o aviso transmitido através do texto e a mudança operada na imagem: a candura se trocou em fúria; a introversão em extroversão; a tolerância baixou ao zero: “Pra não ficar entalada / E nem morrer engasgada / Vomito em vez de engolir.” (Catunda, 2011). O *vomitar* equivale justamente à atitude de expressar-se que é tão promovida por Dalinha Catunda. A mulher é imaginada como aquela que quer, deve e pode lutar pela sua dignidade, direitos e identidade, isto é, pelo seu lugar na sociedade.

No entanto, embora Dalinha proclame a independência da mulher, no título *A Santo Antônio*, surge a necessidade/essencialidade da presença do homem na vida da mulher. Dirigindo-se a Santo Antônio, popularmente conhecido⁶⁰ no Brasil como o santo casamenteiro (“Ô meu Santo Antônio / Me ajude a casar / Eu quero um marido / Quero me arranjar / Se você não me der / Eu lhe jogo no mar.” (Catunda, 2011)), a cordelista parece dizer que o marido representa o futuro da mulher, o único meio através do qual ela pode “se arranjar”, isto é, construir família e ter uma vida estável. A mulher assume aí novamente o papel ditado pelo discurso patriarcal — ser mãe, dona de casa, esposa, vivendo dentro desse paradigma, o que é, nos poemas de Catunda, uma autoimagem muito incomum de mulher.

Nesse compasso, a solteirice é algo que parece assustar a voz poética: “O tempo se passa, / Você nada faz / Eu só esperando / Meu belo rapaz / Pois ficar solteira / A mim não apraz.” (Catunda, 2011).

⁶⁰ A tradição segundo a qual Santo Antônio de Lisboa (ou de Pádua) é considerado o santo casamenteiro remonta à viragem do século XII e XIII, época em que Santo Antônio, batizado como Fernando Martins de Bulhões, ajudava moças humildes a conseguirem o dote necessário para o casamento. Depois da morte de Bulhões, e ainda mais depois de sua canonização, feita em 1232 pelo Papa Gregório IX, várias pessoas começaram a fazer devoção ao santo, momento em que a imagem de Santo Antônio começou a ser associada aos milagres matrimoniais.

Enquanto o ficar solteira assusta, a mulher recorre a Santo Antônio, símbolo masculino que funciona como a ponte entre a mulher e o “belo rapaz”, imagem idealizada de um marido, do qual não se diz, entre outras qualidades, que seja bom e fiel. Contrapõe-se essa imagem do homem necessário à do homem não presente, nulo ou desnecessário, como foi possível notar em alguns poemas de Sirlia Lima, como *Mãe: A Rosa Que perfuma o jardim da vida* (2011), no qual a imagem da mãe é completamente desvinculada da necessidade de uma presença masculina, o que resulta no apagamento dessa presença.

Em *Maria do Capitão* (2011), Catunda celebra o centenário de nascimento de Maria Gomes de Oliveira, mais conhecida como Maria Bonita⁶¹, resgatando a imagem da destemida cangaceira que, casada com Lampião, outra grande figura do cangaço no Brasil, quebrou vários paradigmas impostos pelo discurso patriarcal e católico do século XX. No início do texto, Maria Bonita é cantada e enaltecida como se fosse uma deusa, um ser superior, a fim de que o leitor perceba, para além de outras coisas, o impacto que essa mulher teve para a reconfiguração das relações entre gênero no nordeste do Brasil: “Salve Maria Bonita / Maria do capitão. / Mulher forte destemida / Que viveu sua paixão / Nos braços dum cangaceiro / Que não tinha paradeiro / Mas roubou seu coração.” (Catunda, 2011).

A partir da releitura da história de Maria Bonita, a imagem da mulher destemida e corajosa é retomada no poema, como uma espécie de exemplo a ser tomado pelas outras mulheres que ainda sofrem a pressão de ditames patriarcais. Na esteira desse discurso, a imagem da mulher corajosa é louvada pela forte decisão tomada por Maria Bonita: “Salve Maria Bonita / E salve sua decisão. / Preferiu correr perigo / Preferiu viver paixão / Fugiu da vida pacata / Por não querer ser ingrata / E magoar seu coração.” (Catunda, 2011).

Maria Bonita, que fugiu com Lampião e com ele se casou sem confirmações religiosas e civis, é retratada de um modo que, nas entrelinhas, torna possível captar melhor a maneira pela qual a superioridade do homem sobre o sexo feminino é anulada, o que faz com que, no cordel, a mulher seja vista enquanto dona de suas decisões e

⁶¹ Nascida no município de Paulo Afonso, no estado da Bahia, Maria Gomes de Oliveira foi a primeira mulher a compor um bando de cangaceiros. Virgulino Ferreira da Silva, conhecido como Lampião, foi quem convidou Maria Bonita para o cangaço. Juntos, eles tiveram uma filha – que foi entregue a um casal de amigos – e dois gêmeos que morreram instantes depois do parto.

senhora do seu destino. Nesse sentido, Maria Bonita torna-se, de fato, o mito da subversão a padrões patriarcais, o ícone de mulher ideal para o contexto de opressão e machismo que assolou (e ainda assola) o Nordeste brasileiro. Obviamente, a autonomia feminina sobre a qual se fala aqui é social, sem levar em conta a vida conjugal que ela tinha com Lampião e, conseqüentemente, a medida pela qual ela viveu ou não sob uma opressão masculina imposta pelo marido.

No entanto, a presença do homem não é desvencilhada e negativizada no poema, o que mostra um afastamento ideológico (do ponto de vista dos lugares sociais equivocadamente pré-definidos para homem e mulher), mas não pragmático, entre a mulher e o homem: “Salve Maria Bonita / Maria do Lampião / Companheira tão fiel / Do famoso Capitão. / Ao lado de seu amante / Levando vida de errante / Fez história no sertão.” (Catunda, 2011). É com Lampião que Maria Bonita leva a vida errante e faz história no sertão; é com ele que ela decide transgredir os costumes e tradições sociais que dizem respeito à mulher. Aqui, é possível perceber facilmente a imagem de homem parceiro e companheiro, equiparado à mulher em termos de papéis sociais e culturais.

Depois de várias saudações heroicas – *Salve Maria Bonita* – no início de cada estrofe, a cangaceira é finalmente personificada como heroína, como ícone de exceção em seu tempo, como modelo de mulher transgressora: “Salve Maria Bonita / Que na história ficou / Dou vivas ao centenário / Da dona que se mandou / Para viver de emoção / Sem ligar para o padrão / Que o velho padrão ditou.” (Catunda, 2011).

Em *Trabalho de Mulher* (2012), Dalinha Catunda faz um cordel em honra às donas de casa, às tantas e tantas mulheres brasileiras que não são reconhecidas⁶² como cidadãs trabalhadoras, pelo fato de não terem emprego fora do espaço *casa*. Nesse texto, a mulher “do lar” parece ter a sua função enaltecida, pela exemplificação das suas múltiplas tarefas, isto é, pela sobrecarga de trabalho de que é detentora, incluindo as obrigações de esposa: “É tarefa o dia inteiro / Café, almoço e jantar / A boa dona de casa / Tem mesmo que se virar [...]“Depois que larga a cozinha / Depois que larga o

⁶² Em 31 de agosto de 2011, a presidenta do Brasil, Dilma Rousseff, sancionou a Lei nº 12.470, segundo a qual as donas de casa que pertençam a famílias com renda de no máximo dois salários mínimos poderão usufruir de direitos básicos de aposentação por tempo ou por invalidez, auxílio-doença, salário-maternidade, pensão por morte e auxílio-reclusão. Contudo, em termos ideológicos, a *profissional do lar* está longe de ser vista como uma trabalhadora digna de direitos, dada à contaminação de mentalidades que cerca as concepções sociais básicas acerca do trabalho e da dignidade que dele provém.

fogão / Banha-se para dormir, / Mas dormir não pode, não / No quarto está o marido / exigindo já despido / - Cumpra sua obrigação!” (Catunda, 2012). No entanto, um cruzamento de discursos interfere nessa crítica à sobrecarga da mulher: sem querer, ao classificar de “boa” a dona de casa que cumpre todas essas tarefas sem protestar, Dalinha deixa interferir na sua denúncia o discurso machista, repetindo, assim, padrões consagrados.

Enquanto uma serve, o outro é servido, e, de acordo com a perspectiva machista expressa no texto, é a isso que se resume o papel da mulher – servir ao seu marido. Aqui, o homem é de fato esse Outro que se opõe à mulher, no sentido daquilo que Celeste Sousa (2004) diz a respeito do processo imagotípico (e como já foi eferido no capítulo II): as imagens se constroem na medida em que um *eu* – feminino – olha para um *outro* – masculino. Nesse texto, o homem é o sujeito a ser olhado, enquanto que a mulher é o sujeito que olha e que constrói sua identidade de acordo com a realidade que a cerca, nomeadamente a realidade que se perfila através dos gêneros sexuais.

A partir dessa imagem de mulher servil, a voz poética vai tecendo a sua crítica, e ataca mesmo a instituição que, no decurso da história, promoveu essa oposição dos gêneros que sempre beneficiou o sexo masculino: “Se você não acredita / Digo: - pode acreditar! / Ainda vivem assim, / neste atraso secular / As mulheres submissas / Que ainda assistem missas / E cumprem juras no altar.” Obviamente, a Igreja Católica é exposta como a culpada de toda essa submissão feminina ao patriarcalismo, e a sua ideologia evidenciada como um atraso frente às demandas sociais que o século XXI apresenta, o que não deixa de ter o seu tom de verdade.

Além da configuração do espaço do lar enquanto lugar de emparedamento, de limitação social, econômica e até mesmo intelectual, o texto de Dalinha Catunda é, na verdade, uma venenosa crítica ao modo como grande parte do universo masculino enxerga a mulher e a sua relação com a sociedade. Ao cantar a dona de casa no Dia do Trabalhador, a autora apela para outra concepção de mulher perante as relações de trabalho. Na medida em que o lar é visto como um espaço de trabalho, e também como um espaço da trabalhadora, as relações de poder – que implicam direitos e deveres – também mudam; daí a discrepância na atitude masculina de ver a mulher apenas como

organizadora do lar e objeto de desejo, como aquela que deve cumprir “sua obrigação” (Catunda, 2012).

3.6 Izulina Gomes Xavier

Natural de Corumbá (Mato Grosso do Sul), Izulina Xavier é artista plástica e poetisa, tendo fundado a Academia Corumbaense de Letras, da qual é membro. Em 1984, lançou *A nudez de Anita*, um cordel que discute o choque cultural entre índios e brancos, configurando também uma denúncia a respeito da violência contra mulheres na sociedade não indígena.

O texto, que recorre aos padrões da narrativa oral (“Você quer vir escutar?” (Xavier, 1984: [1])), narra a história de Anita, “uma índia linda / [que] viveu pertinho de Corumbá” (Xavier, 1984: [1]), levada por um homem branco, “um forte lenhador / Com mania de sedutor”, enquanto a índia era a “pobre apaixonada” (Xavier, 1984: [1]). Aqui já se configura a imagem da mulher fragilizada, inocente e pura, uma verdadeira Amélia, “sem querer exigir nada”. Em contrapartida, o homem aparece como “protetor” e “sedutor”, cuja virilidade é corroborada pela profissão de lenhador, trabalho pesado feito basicamente por homens.

Anita, porém, não se adapta ao hábito de vestir, o que a leva a andar nua, embora com inocência, fato que conduz as vizinhas, com ciúmes de sua beleza, a reclamarem junto ao marido, tornando-o também ciumento. Isso mostra uma oposição entre duas imagens de mulher: a civilizada e a “natural”. Ou, melhor dizendo, entre mulheres de duas culturas diferentes: a branca e a índia.

O castigo físico imposto, então, pelo Lenhador, sobre a índia faz que à imagem masculina seja adicionado um novo traço: o da violência. E a maternidade, traço que costuma marcar a imagem da mulher no cordel de autoria feminina, surge mais uma vez, pois “Anita, grávida e inocente, (...) / Colocou as mãos no ventre / E entregou-se ao sofrer (...) livrar o ventre é que importa / pra ver o filho nascer” (Xavier, 1984: [4]).

Tendo conseguido fugir, Anita encontra ajuda de um outro índio que, vendo a sua aflição, faz-lhe parto (a quanto não leva a imaginação de uma autora!). A figura desse índio opõe-se à figura do Lenhador e traz para o texto um traço que, desde os cronistas, era atribuído aos nativos e foi cantado em verso por Gonçalves Dias: a

vingança. Izulina põe na boca do índio um frase que bem poderia estar na de uma defensora dos direitos femininos: “Não aguento esse insulto / Não se deixe escravizar / Mesmo que lhe peçam desculpas / É preciso se vingar / Sem remorsos , sem perdoar” (Xavier, 1984: [6]) Contrariando todos os princípios da sociedade indígena, a criança, filha de outro homem, é adotada pelo índio, sendo esta a vingança por ele proposta. No entanto, o Lenhador rouba a criança, mas o índio ajuda a recuperá-la, lutando com o Lenhador “uma luta de morte”, o que obriga o não-índio a fugir.

Apesar da pobreza poética e dos versos de metro variado e de pé-quebrado, o texto de Izulina permite captar algumas informações importantes a respeito das imagens masculinas e femininas: o Lenhador, que, a princípio, era *um moço branco e tímido*, torna-se, no decorrer da história, a figura masculina que oprime e maltrata mulher e criança; o índio é o seu oposto: generoso, valente e protetor da mulher; a mulher índia aparece como bela, inocente, mãe.

O cordel de Izulina Xavier constitui, portanto, forte crítica ao machismo e à violência contra mulheres, o que coloca Izulina Gomes Xavier no grupo de autoras engajadas por um mesmo propósito: o enfrentamento e a denúncia do machismo, do sexismo e dos preconceitos que assolam a identidade feminina.

3.7 Josenir Amorim Alves de Lacerda

Natural do Crato, Ceará, Josenir Lacerda é membro da Academia de Cordelistas do Crato, onde ocupa a cadeira número 3, e já tem alguns folhetos publicados, como, por exemplo, *A fábula do peru num recado à humanidade* (1994), *O menino que nasceu falando* (2002), *Dona Chica* (1995) e *A triste sina de José* (1996), de que se irá tratar.

José, homem simples, era apaixonado por Lília, conhecida por ser “uma perdição”, desejada (“no local era atração / e os moços da região / sonhavam com sua prosa” (Lacerda, 1996: 1) e “incapaz de ser esposa” (Lacerda, 1996: 2) .

O texto começa com a descrição da árdua batalha pela conquista de Lília: José “tentava agradar / a todo custo a donzela / era um tal de ofertar / presente e flores pra ela / aos poucos ia avançando / o sonho realizando / caindo nas graças dela” (Lacerda, 1996: 4). Com muito custo e coragem, consegue aproximar-se de Lília na ocasião de uma festa na cidade. Entretanto, quando chegou à festa, a “moça não avistou / ficou

triste, passou mal / o coração tremulou / a festa perdeu o brilho / ficou sem prumo, sem trilho / ali quase chorou” (Lacerda, 1996: 4). Enredado na própria tristeza, José ficou amargurado, triste pela ausência de Lília, até que “ouveu-se um agitação / aumentou mais a folia / como uma estrela cadente / surgiu ali de repente / a esperada Lília” (Lacerda, 1996: 4). Em meio aos tantos convites que Lília recebia para dançar, José se encorajou e puxou a moça para o baile, dizendo-lhe: “O resto do baile é meu” (Lacerda, 1996: 5). Essa ousadia fez com que ela admirasse com José.

A partir daí, José e Lília começaram a viver um romance, até que se casaram. Em meio à felicidade da vida a dois, “o destino sorrateiro / preparou uma maldade / o rapaz adoeceu / um mal o acometeu / causando debilidade” (Lacerda, 1996: 7). Desse momento em diante, Lília dedica-se a cuidar do marido, que acabou por morrer. Tempos depois, também ela falece, e a história passa a narrar a chegada da moça ao céu, momento no qual há a mudança do plano real para o espiritual, o que faz ver a forte influência de um imaginário popular influenciado pelo catolicismo.

Ao se encontrar com São Pedro, Lília procura José, mas, havendo muitos no paraíso com o mesmo nome, o santo pede uma descrição mais detalhada do esposo procurado, ao que Lília responde: “Meu marido / tem uma coisa engraçada / cada vez que é traído / ele dá uma rodada” (Lacerda, 1996: 8). Ao ouvir isso, São Pedro pede que um anjo traga “Zé Carrapeta / o famoso Zé Pião” (Lacerda, 1996: 8). Essa ironia mostra que Lília sempre traiu José e continuou a traí-lo, abusando da simplicidade e humildade do rapaz que “não era de grande beleza / mas tinha grande fé / pacato e trabalhador / sincero e respeitador / o ideal da mulher” (Lacerda, 1996: 1).

Ao ler esse cordel a partir da construção imagológica, é possível perceber uma interessante inversão de papéis de gênero. Se, num contexto patriarcal, a mulher é imaginada como aquela que sonha em se casar e ser fiel ao marido, bem como o homem é aquele que se entrega a muitas mulheres e conseqüentemente está mais propenso à traição, aqui as “funções” se invertem: o homem é o sujeito que sonha em se casar e construir família com uma espécie de mulher ideal, ao passo que Lília faz o papel contrário, que consiste em entregar-se a muitos homens, a exhibir o seu charme e a subverter uma ideia pré-definida de *feminino*.

Vale ressaltar também que, num contexto patriarcal, José era uma excessão aos padrões de homem. Apesar dos conselhos dados por amigos – “Quem soube da decisão / aconselhou ao rapaz: / Lília é uma perdição / de ser esposa é incapaz / procure uma moça quieta / que nem Ciça e Anacleta (...)” –, José insistiu em lutar por seu amor, cuja atitude faz ver um homem dedicado e romântico.

Nesse sentido, é possível captar a imagem de um homem servil, sensível e amoroso, ao passo que Lília é, nas entrelinhas, colocada como a mulher que subverte a conduta que se espera de uma mulher, já que ela é traidora e libidinosa. Tal constatação permite captar uma visão autoral feminina de duplo recorte: ao mesmo tempo em que Lília é subversora, cuja atitude recoloca a mulher no lugar de dona do próprio corpo e da própria identidade, ela também é uma espécie de Eva, pois a culpa pela infelicidade de José – sentimento simbolizado pela agonia dos rodopios que o rapaz dava a cada traição – é da esposa que traía o marido, o que faz ver uma repetição de um discurso masculino segundo o qual a mulher é culpada pela infelicidade do homem.

3.8 Maria José de Oliveira

Maria José de Oliveira, ou Mariquinha, como também é conhecida, é alagoana, natural de Maceió. Em *Ou sou ou deixo de ser* (1977), a autora se autodefine e, ao mesmo tempo, se coloca como exemplo para os leitores, independentemente do gênero. Definindo-se como uma mulher corajosa, Mariquinha afirma: “Eu tenho disposição / Boa vontade a valer / Coragem para emprestar / Para dar, para vender / Ainda me sobra coragem / Esta é a minha imagem / Ou sou, ou deixo de ser” (Oliveira, 1977: 3). E conclama: “Meia pedra, meio tijolo / Não procura se mover / Meia cara, meio termo / Que não quer se conhecer / Não seja um vegetal / seja ativo e leal (...)” (Oliveira, 1977: 8). Essa independência de gênero, que pode ser deduzida pelo fato de “ativo” estar no masculino, por que em Português esta é a forma de falar de homens e mulheres, fica patente quando a cordelista declara: “Seja homem ou mulher / Ou seja ou deixe de ser” (Oliveira, 1977: 9)

Noutro momento, Maria José Oliveira confirma essa posição de independência de gênero quando, ao invés de falar que não deseja depender de marido, pai ou qualquer outro a que, na sociedade patriarcal é atribuído o sustento, fala desse esteio de forma

genérica: “Eu gosto de trabalhar / Só a fim de me manter / Não vou financeiramente / Só dos outros depender” (Oliveira, 1977: 5).

Todas as autodefinições propostas, melhor dizendo, todas as autoimagens propostas, assim como as heteroimagens, estão subordinadas a uma visão cristã, pois, logo na primeira septilha, a autora, seguindo de certa maneira o modelo das invocações próprias da epopeia e que alguns cordelistas utilizam, diz: “Com Deus tudo é possível” (Oliveira, 1977: 3). Esse pensamento pontua, aliás, o texto noutros momentos, ora em linguagem mais popular (“Com fé em Deus vou vencer” (Oliveira, 1977: 4)) ora em expressões cristalizadas das preces católicas (“Confio em Deus Poderoso”; “Creio em Deus e nele espero”(Oliveira, 1977: 5 e 7)), ora ainda por outras formas sempre ligadas ao Cristianismo. É que esse folheto é, em última análise, uma proposta catequética, pois a própria cordelista, que se afirma “professora”, diz que vai cumprir seu dever e, indiretamente, compara-se aos profetas (Cf. Oliveira, 1977: X, 6). Ora essa missão será a de levar todos a procurarem pautar-se, dentro do espírito cristão, por uma vida consciente. Apesar de desafiador para seu tempo, o cordel de Maria José de Oliveira apresenta, assim, vestígios claros de um sujeito que não fala a partir do lugar do gênero, mas sim a partir de um espaço ideológico que, embora o cordel não declare, difunde outros valores, como o da submissão da mulher ao homem.

3.9 Marinês A. da Silva

Os dados sobre a vida de Marinês da Silva são muito escassos: o que se sabe é que a autora nasceu em Olinda, Estado de Pernambuco. Em *Uma mulher mentirosa* (s.d.), aborda a maneira como a mentira destrói a dignidade de uma mulher (embora em dado momento generalize a questão), tornando-a um ser negativo, o que é exemplificado através de metáforas de origem variada, como, por exemplo: “Uma mulher mentirosa / é luar que não clareia / é uma estrada de erro / é barraco de areia⁶³”

⁶³ A menção ao *barraco de areia* é alusão à passagem do evangelho de Mateus 7, 24-27: “Aquele, pois, que ouve estas minhas palavras e as põe em prática é semelhante a um homem prudente, que edificou sua casa sobre a rocha. Caiu a chuva, vieram as enchentes, sopraram os ventos e investiram contra aquela casa; ela, porém, não caiu, porque estava edificada na rocha. Mas aquele que ouve as minhas palavras e não as põe em prática é semelhante a um homem insensato, que construiu sua casa na areia. Caiu a chuva, vieram as enchentes, sopraram os ventos e investiram contra aquela casa; ela caiu e grande foi a sua ruína.” (Castro, João Pedreira de *Bíblia Sagrada*. São Paulo: Ave Maria, 2012. p. 1291.) Tal relação faz ver a medida pela qual a autora é também influenciada pelo catolicismo.

(Silva, 1997: 3). Ou esta, de caráter absolutamente regional: “Uma mulher mentirosa / é mangue sem carangueijo [sic] / é tapioca sem côco” (Silva, 1997: 4).

As imagens negativas são particularizadas no caso da mulher casada, desenhando-se nesse caso, o homem como vítima: “Uma mulher mentirosa / quando passa a ser casada / não acarinha o querido / ela muito desagrada / vive este pobre homem / na vida desesperada” (Silva, 1997: 5). Pode-se vislumbrar aqui a contaminação do texto pelo discurso bíblico, uma vez que não se discorre sobre o homem mentiroso, mas sobre a mulher, vista como aquela que prejudica o homem. A perspectiva patriarcal de Marinês fica também reforçada, por essa particularização da mulher que namora, fica noiva e se casa: as alusões demonstram não apenas a vitimização do sexo masculino, mas também (e muito mais) a preocupação em preservar o homem no contexto das relações conjugais.

Depois de tantas comparações a respeito da mulher que ludibria o homem e a sociedade, o cordel parece despertar no leitor o efeito contrário, pois, em vez de aconselhar a verdade e a transparência, soa como afirmação de que a mulher é, de fato, um sujeito mais propenso à mentira do que o homem. Essa perspectiva da autora permite perceber novamente a emergência não de um discurso feminino engajado e socialmente consciente, mas sim uma continuação do pensamento machista que habita a literatura de cordel.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa, que foi motivada pela condição da autoria feminina na literatura de cordel, buscou perceber a maneira pela qual a mulher agencia a própria voz em termos de imaginário de si e do universo masculino. Tal intenção investigativa fez emergir a seguinte questão: de que maneira a mulher consegue *ser* na literatura de cordel, isto é, em que medida ela consegue instaurar uma voz feminina própria sem depender totalmente de uma cultura patriarcal que durante tanto tempo relegou-a à margem? Nesse sentido, outras questões foram surgindo, como as dimensões da voz autoral feminina com relação ao discurso patriarcal, as vozes femininas produzidas dentro da voz autoral da mulher, a maneira como a mulher produz imagens de si mesma e do homem enquanto um Outro, e assim por diante.

Em grande parte das autoras analisadas, é possível perceber uma consciência histórica sobre a condição sexual da mulher e sua luta de enfrentamentos contra o patriarcalismo. Isso acontece em Dalinha Catunda e Salete Maria por exemplo, autoras que, com maior ou menor engajamento, chamam o leitor a uma renovação de consciência a respeito do lugar da mulher na sociedade.

Sírlia Lima também é uma autora que trabalha muito com a conscientização feminina, mas, em contrapartida, é possível perceber que não há, em seus cordéis, um discurso muito politizado. Até certo ponto, a autora impõe um discurso próprio, agenciando vozes femininas de outras instâncias e contextos sociais, mas, a partir de um dado momento, ela também deixa penetrar uma visão ainda patriarcal em seus textos, repetindo o discurso machista segundo o qual a mulher tem que ser boa dona de casa, mãe, boa moça, etc, cumprindo com os preceitos machistas que determinam a identidade da mulher ideal.

O imagotipo da mulher fragilizada, isto é, *sexo frágil*, também aparece no texto de boa parte das autoras analisadas. Esse imagotipo, que consiste também num clichê machista, concorre muito com as imagens do homem opressor, inimigo, violento e sexista, também o conjunto de heteroimagotipos mais presente nos textos analisados. Nessa relação imagotípica, há algo de interessante: a mulher, ao enxergar o homem como um ser repressor e preconceituoso, denuncia-o e enfrenta-o, mas, em

contrapartida, ela se coloca, através de tal enfrentamento, enquanto sujeito secundário ao homem, mais fraco que ele, mais fragilizado por ele. Essa característica confirma que, em algumas autoras, o discurso patriarcal é ainda preponderante, e apresenta-se, por vezes, disfarçado de um feminismo.

O tema *mulher* é, obviamente, uma preocupação recorrente nos cordéis que compõem o *corpus* desta pesquisa. Autoras como Salete Maria e Dalinha Catunda, para além de Bastinha e, em certa medida, Guadalupe Segunda, Sírlia Lima e Izulina Gomes Xavier evocam, evocam, em seus textos, mulheres tanto santas quanto profanas, e na história de cada uma delas é possível captar uma mensagem específica para uma conscientização que, em certa medida, pretende-se feminista. Não é à toa que grande parte dos textos encontrados são biográficos – no âmbito da autoria feminina, a biografia foi utilizada como estratégia: contar histórias de mulheres que, independentemente do contexto, lutam por seus ideais de identidade, consiste em alertar as leitoras e leitores para a identidade da mulher na atualidade, tendo em vista os espaços que o sexo feminino almeja alcançar e os ideais que, com êxito, já foram alcançados. Por outras palavras, a biografia foi muito utilizada nos cordéis como forma de evocar testemunhos que façam com que a mulher-leitora veja a possibilidade de ocupar outros lugares na sociedade, não estando presa ao espaço do lar, mas apta a atuar e a ser mulher em qualquer contexto.

Como já referido acima, não foram poucas as autoras que, em seus textos, projetaram o homem como um sujeito extremamente antípoda da mulher: opressor e violento. Foi sob essa perspectiva ideológica que muitos cordéis trabalharam com a denúncia à violência contra mulheres, e tal temática demonstra que a mulher já consegue utilizar o cordel para se engajar, para impor sua voz e seu discurso, e para alcançar mulheres que ainda não o fizeram, bem como homens que insistem em pensar que, pela força (ou por outro aspecto qualquer) podem ser superiores às mulheres.

Houve também autoras que trabalharam numa perspectiva completamente inversa, colocando o homem como algo necessário, e a mulher como um ser que dependesse completamente do homem. Esse é o caso de alguns cordéis, como *Prece de Uma Solteirona* (1991), escrito por Bastinha, no qual a mulher, personagem central, roga a Deus e a todos os santos por um homem que queira com ela se casar. Aí é

possível perceber que, por vezes, a mulher não se consegue enxergar enquanto sujeito social que não precise realmente seguir as regras da sociedade católico-patriarcal: casar-se e ter filhos. Vale ressaltar que, nesse sentido, os textos analisados demonstram que o discurso das mulheres cordelistas tem dificuldade em libertar-se do catolicismo e, conseqüentemente, das imagens de mulher que ele impõe. Com certo nível de diferença, Josenir Lacerda também faz ver, em *A Triste Sina de José* (1996), a ideia de que o homem é vitimizado pelas intransigências da esposa, o que evoca uma imagem de mulher associada à traição, à infidelidade.

Com menor expressividade, Maria José de Oliveira também traça o retrato da mulher lutadora e autossuficiente, deixando ver uma ponta de enfrentamento ao discurso masculino. Mas, tal como Sírlia Lima, Oliveira deixa transparecer uma visão patriarcal em seu cordel, já que ela não fala a partir do gênero, mas sim a partir de uma perspectiva cristã que difunde valores que colocam a mulher num plano secundário com relação ao homem. Isso corrobora a ideia de um pseudo-engajamento feminino na escritura feminina em cordel. Marinês A. da Silva, por sua vez, personifica a mulher como vilã, o que mais uma vez confirma a ideia de que, em alguns casos, a autoria feminina em cordel apenas repete uma maneira masculina de evocar a mulher.

Em termos de auto e heteroimagens, é perceptível o fato de que, em certa medida, a autoria feminina consegue evocar a mulher como sujeito da própria história, relativamente independente do homem. No entanto, essa escrita não pode ser considerada como um discurso uniformemente vincado na perspectiva do gênero, porque em inúmeros momentos a autoria feminina repete os preceitos patriarcais impostos pela voz masculinizante que impera na sociedade, sobretudo nos discursos cristãos que perpassam grande parte dos textos analisados.

Por outra perspectiva, é possível dizer também que, em certa medida, as autoras analisadas imaginam-se como sujeitos autônomos e conscientes da identidade que o gênero feminino não somente lhes impõe, mas também lhes propõe. Contudo, noutros aspectos, as cordelistas ainda se colocam como indivíduos que, em sua subjetividade, consentem o discurso patriarcal e não veem nesta perspectiva discursiva nada de estranho ao *seu* mundo, isto é, ao universo feminino no qual elas estão situadas.

Um aspecto que deve ser ressaltado na análise da emergência dessa autoria: a par de todas as formas como a mulher, através de sua literatura, enxerga-se a si mesma e ao universo masculino, foi possível perceber que, na verdade, a autoria feminina em cordel está passando por um processo de emancipação ideológica, no qual a mulher vai-se, aos poucos, conscientizando do seu espaço na sociedade, do fato de que não há uma civilização masculina nem feminina, mas apenas diversa.

Esse processo de gestação faz com que esse trabalho não seja o fim, mas apenas o começo de uma investigação que não pode parar. A autoria feminina no cordel ainda revelará outros matizes, novas perspectivas e novas facetas que deverão ser estudadas tanto pelos investigadores que se dedicam ao estudo da literatura popular brasileira quanto por aqueles que se interessam pelos estudos de gênero e suas interfaces com a literatura. Fica aqui, portanto, não uma conclusão encerrada em si mesma, mas um discurso de reticências, isto é, uma porta aberta às novas possibilidades investigativas que estão por vir no âmbito da literatura de cordel, prática popular tão viva e renovada pela criatividade do povo brasileiro.

BIBLIOGRAFIA

Ativa

BASTINHA (2001) *A Sogra no Folclore*. Crato: [s.e.].

_____ (1991) *Prece de Uma Solteirona*. Crato: [s.e.]

_____ (2006) *Santa Luzia, Protetora dos Olhos*. Crato: Coisas do Meu Sertão.

_____ (2001) *Só Quem Segura os Caídos é Deus e o Sutiã*. Crato: Coisas do Meu Sertão.

CATUNDA, Dalinha (2010) *Saias no Cordel*. Disponível em <http://cordeldesaiia.blogspot.pt/2010/03/saias-no-cordel.html>. Consultado em 22/04/2012.

_____ (2011) *A Santo Antônio*. Disponível em <http://cantinhodadalinha.blogspot.pt/2012/06/santo-antonio.html> Consultado em 08/05/2012.

_____ (2011) *Do Meu Jeitinho Brejeiro*. Disponível em <http://cantinhodadalinha.blogspot.pt/2011/10/do-meu-jeitinho-brejeiro.html>. Consultado em 08/05/2012. Consultado em 09/05/2012.

_____ (2011) *Maria do Capitão*. Disponível em <http://cantinhodadalinha.blogspot.pt/2012/05/maria-do-capitao.html> Consultado em 01/05/2012.

_____ (2012) *Não Deixe o Homem Bater, Nem em seu Atrevimento*. Disponível em <http://cantinhodadalinha.blogspot.pt/2011/12/nao-deixe-o-homem-bater-nem-em-seu.html> Consultado em 27/04/2012.

_____ (2012) *Trabalho de Mulher*. Disponível em <http://cantinhodadalinha.blogspot.pt/2012/05/trabalho-de-mulher.html>. Consultado em 15/05/2012.

LACERDA, Josenir Amorim Alves de (1996) *A triste sina de José*. Crato: [s.e.].

LIMA, Sírlia (2008) *Cordel da Miscigenação do Brasil: pequeno romanceiro de sete pés, mostrando a visão de uma educadora sobre a miscigenação brasileira*. Natal: Casa do Cordel.

_____ (2009) *Auta de Souza: uma vida tramada em versos*. Natal: Casa do Cordel.

_____ (2010) *Insana Realidade*. Natal: Casa do Cordel,. Disponível em <http://www.recantodasletras.com.br/cordel/2044317> Consultado em 12/04/2012.

_____ (2011) *Lei Maria da Penha: conheça, divulgue, intervenha*. [s.l]: [s.e.]. Disponível em <http://www.recantodasletras.com.br/cordel/2835981>. Consultado em 12/04/2012.

_____ (2009) *A Criação do Mundo*. Natal: Casa do Cordel.

_____ (2011) *Mãe: a rosa que perfuma o jardim da vida*. [s/l]: Criarte.

_____ (2010) *Noilde Ramalho: A trajetória e vida de uma mulher que se fez educadora*. [s.l]: [s.e.].

_____ (2011) *Tem Sabor de Abacate*. Disponível em <http://www.recantodasletras.com.br/cordel/2840711> Consultado em 12/04/2012.

MARIA, Salete (2009) *Lugar de Mulher*. Disponível em <http://cordelirando.blogspot.pt/2009/02/lugar-de-mulher.html>. Consultado em 11/06/2012.

_____ (2009) *Mulher-Cariri, Cariri-Mulher..* Disponível em http://cordelirando.blogspot.pt/2009/03/mulher-cariri-cariri-mulher_27.html. Consultado em 11/06/2012.

_____ (2010) *O Caso “Eliza Samúdio” e o Machismo Total*. Disponível em <http://cordelirando.blogspot.pt/2010/07/o-caso-eliza-samudio-e-o-machismo-total.html>. Consultado em 11/06/2012.

OLIVEIRA, Maria José de (1977) *Ou sou ou deixo de ser*. Maceió: Museu Théo Brandão.

SEGUNDA, Guadalupe (2004) *Áries, uma Arrebatadora Paixão Pela Vida*. Natal: [s.e].

_____ [s.d] *Joaquim Carrasco: amansador de bicho brabo e lobisomem*. [s.l].

_____ (2004) *Sor Juana Inés de La Cruz: a Monja Poeta*. Natal: [s.e].

SILVA, Marinês A. da (1997) *Uma Mulher Mentirosa*. [s.l]: [s.e.].

XAVIER, Izulina Gomes (1984) *A Nudez de Anita*. [s.l]: [s.e.].

Passiva

ABREU, Márcia (1999) *Histórias de Cordéis e Folhetos*. Campinas: Mercado de Letras.

AULETE, Francisco Júlio Caldas (1987) *Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Delta.

BANDEIRA, Manuel (1998) “Juana Inés de la Cruz”. In Carvalho, Joaquim de Montezuma de. *Sor Juana de la Cruz e o Padre Antônio Vieira ou A Disputa Sobre as Finezas de Jesus Cristo*. Lisboa: Editora Veja, p. 177-191.

BARTHES, Roland (2001) *Mitologias*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.

BATISTA, Sebastião Nunes (1982) *Poética Popular do Nordeste*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa.

BEAUVOIR, Simone (1997) *O Segundo Sexo*. Lisboa: Quetzal.

BERNARDO, Fernanda (2010) “Feminografia’s: Pensar-habitar-escrever o mundo no feminino”. In MAGALHÃES, Maria José et alii (org). *Quem tem medo dos feminismos?*. Funchal: Nova Delphi, V. 1, p. 213-229.

BOSI, Alfredo (1993) “Cultura brasileira e culturas brasileiras”. In *Dialética da Colonização*. São Paulo: Companhia das Letras. p. 308-345.

CUCHE, Denys (2003) *A Noção de Cultura nas Ciências Sociais*. Lisboa: Fim de Século.

DIÉGUES JÚNIOR, Manuel (1986) *Literatura Popular em Verso: Estudos*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia.

DUARTE, Constância Lima (2003) “Feminismo e Literatura no Brasil”. In *Estudos Avançados* 17. São Paulo: [s/e], 151-172. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/ea/v17n49/18402.pdf>. Consultado em 11/10/2011.

EAGLETON, Terry (2000) *A ideia de cultura*. Trad. António Sousa Ribeiro. Lisboa: Temas e Debates.

FALCI, Miridan Knox (2002) “Mulheres do sertão nordestino”. In PRIORE, Mary del (org). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Editora Contexto, UNESP, pp. 241-276.

FERRÉ, Pere. “Romanceiro”. In BERNARDES, José Augusto Cardoso *et alii* (org) (2001) *Biblos. Enciclopédia VERBO das Literaturas de Língua Portuguesa*. Lisboa/São Paulo: Verbo, p. 947.955.

GÂNDARA, Paula (2002) “O sexo do verbo?...” In Duarte, Constância Lima *et alii* (org). *Gênero e Representação na Literatura Brasileira*. Belo Horizonte: FL-UFMG, pp. 43-57.

GEERTZ, Clifford (1989) *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara.

GOMES, Plínio Ferreira (1991) “Notas sobre a mediação entre o erudito e o popular”. In *Revista de História da Universidade de São Paulo*. São Paulo, nº 125-126, pp. 65-80. Disponível em: http://www.revistasusp.sibi.usp.br/scielo.php?pid=S003483091992000100005&script=sci_arttext. Consultado em 24/10/2011.

GRILLO, Maria Ângela de Faria (2010) “Evas ou Marias? As mulheres na Literatura de cordel: preconceitos e estereótipos”. In *Revista Esboço*. Pernambuco: s/e., V. 17. pp. 123-155. Disponível em <http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/esbocos/article/view/1338>. Consultado em 15/10/2011.

HALL, Stuart (2006) *A Identidade Cultural na Pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A Editora.

JUNCO, Alfonso(1998) “Juana Inés de la Cruz”. In Carvalho, Joaquim de Montezuma de. *Sor Juana de la Cruz e o Padre Antônio Vieira ou A Disputa Sobre as Finezas de Jesus Cristo*. Lisboa: Editora Veja. p. 259-263.

KOCH, Ingedore (2002) *A coesão textual*. São Paulo: Contexto Editora.

LACERDA, Josenir Amorim Alves de (1996) *A triste sina de José*. Crato: [s.e].

LUYTEN, Joseph M [s/d] *Feminismo versus Machismo – Autoras mulheres na literatura de cordel*. [online]. Disponível em http://encipecom.metodista.br/mediawiki/images/8/88/Mulheres_autoras_de_cordel_.pdf. Consultado em 10/09/2011.

MACHADO, Álvaro Manuel. [s/d] *Repensando a literatura comparada: imagologia e estudos culturais*. Disponível em: http://docs.google.com/viewer?a=v&q=cache:anjrjYAFoBsJ:www.eventos.uevo.pt/comparada/VolumeII/REPENSANDO%2520A%2520LITERATURA%2520COMPARADA.pdf+imagologia&hl=pt-BR&gl=br&pid=bl&srcid=ADGEESjJA8tTtBXP0df5LWpfg8nAzqLY7ri0k1VN7PU5usnibUTfheCwgDXFtq_0xnOcnNpqFuQVX3m93u2VQY5JQ2EzRUwYLvnizPVK2o0AIELbkzg7rJkpwaDf2wo-csRRYT4-5qYc&sig=AHIEtbR9ru_2dIoG1Cpz0FKel9a9vou1cg Consultado em: 13/03/2012.

MACHADO, Álvaro Manuel & PAGEAUX, Daniel-Henri (2001) *Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura*. Lisboa: Presença.

MAGALHÃES, Isabell Alegro (2005) “Diferenças sexuais na escrita: ao contrário de Diotima.” *In Actas de Colóquio “Escrita de Mulheres”*. Coimbra: Minerva Coimbra. pp. 1-23.

MELO, Gladstone Chaves de “Cultura. Etimologia da Palavra: Sentido Primitivo e Alterações Semânticas.” *In Revista de Portugal, série A, Língua Portuguesa, V. 32*, Lisboa: 1967, pp. 329-337.

MOTA, Antônia [s.d.] *A doméstica e o Patrão*. Casa do Cordel.

NOGUEIRA, Carlos (2006) *Literatura de Cordel Portuguesa: História, Teoria e Interpretação*. Lisboa: Apenas Livros.

_____ (2004) *O Essencial sobre a Literatura de Cordel Portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.

OLIVEIRA, Maria José de (1977) *Ou sou ou deixo de ser*. Maceió: Museu Théo Brandão.

PENHA, Maria da (2011) Entrevista: Disponível em: <http://portalctb.org.br/site/mulher-trabalhadora-mainmenu-89/14788-qainda-temos-uma-justica-machistaq-afirma-maria-da-penha>. Consultado em 26/07/2012.

PRIORE, Mary del (org) (2002) *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Editora Contexto, UNESP.

_____ (2011) *Histórias Íntimas: Sexualidade e Erotismo na História do Brasil*. São Paulo: Planeta.

QUEIROZ, Doralice Alves de (2006) *Mulheres Cordelistas: percepções do universo feminino na literatura de cordel*. Belo Horizonte: UFMG. Disponível em <<http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/ALDR-6WEK7J>> Consultado em 19/09/2011.

RICARD, Robert “Antonio Vieira y Sor Juana Inés de la Cruz”. In CARVALHO, Joaquim de Montezuma de. *Sor Juana de la Cruz e o Padre Antônio Vieira ou A Disputa Sobre as Finezas de Jesus Cristo*. Lisboa: Editora Veja, 1998. pp. 155-176.

SANTOS, Francisca Pereira dos (2009) *Memória e produção das vozes femininas na poética do cordel*. São Paulo: APROPUC-SP. Disponível em <http://www.apropucsp.org.br/apropuc/index.php/revista-cultura-critica/31-edicao-no06/248-memoria-e-producao-das-vozes-femininas-na-poetica-do-cordel>. Consultado em 07/09/2011.

SANTOS, Vanusa Mascarenhas (2009) *Estratégias de (in)visibilidade feminina no universo do cordel*. UFBA: Salvador.. Disponível em: www.cult.ufba.br/enecult2009/19335.pdf. Consultado em 21/10/2011.

SCHMIDT, Maria Luisa Sandoval & MAHFOUD, Miguel (1993) “Halbwachs: Memória Coletiva e Experiência”. In *Psicologia USP*. São Paulo: USP, pp. 285-298. Disponível em: <http://www.revistasusp.sibi.usp.br/pdf/psicousp/v4n1-2/a13v4n12.pdf>. Consultado em 11/04/2012.

SIMÕES, Maria João (2011) *Imagotipos Literários – Processos de (Des)configuração da Imagologia Literária*. Coimbra: CLP-FLUC.

SOUSA, Celeste (2004) *Do cá e do lá. Introdução à Imagologia*. São Paulo: FAPESP.

TAVARES, Manuela (2011) *Feminismos: percursos e desafios*. Alfragide: Texto.

TENÓRIO-PONTES, Walter (1981) *Machismo na literatura de cordel*. Lisboa: Edições Rolim.

TERRA, Ruth Brito Lemos (1983) *Memória de Lutas: literatura de folhetos do nordeste 1893-1930*. São Paulo: Global Editora.

WILLIAMS, Raymond (2008) “Keywords. A Vocabulary of Culture and Society”. In *The Cultural Geography Reader*. New York: Routledge,. Disponível em books.google.com/books?isbn=0415418739. Consultado em 18/09/2011.