

LETÍCIA FERNANDA DA SILVA OLIVEIRA

DE MÁRTIR A MERETRIZ:

Figurações da mulher na Literatura de Cordel (1900-1930)

ASSIS

2017

LETÍCIA FERNANDA DA SILVA OLIVEIRA

DE MÁRTIR A MERETRIZ:

Figurações da mulher na Literatura de Cordel (1900-1930)

Dissertação apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP – Universidade Estadual Paulista para a obtenção do título de Mestrado Acadêmico em Letras (Área de Conhecimento: Literatura e Vida Social)

Orientador: Prof. Dr. Francisco Cláudio Alves Marques

Bolsista: CAPES

ASSIS

2017

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca da F.C.L. – Assis – Unesp

O48d Oliveira, Letícia Fernanda da Silva
De mártir a meretriz: figurações da mulher na literatura de cordel (1900-1930) / Letícia Fernanda da Silva Oliveira. Assis, 2017.
191 f.

Dissertação de Mestrado – Faculdade de Ciências e Letras de Assis – Universidade Estadual Paulista.
Orientador: Dr. Francisco Cláudio Alves Marques

1. Mulheres na literatura. 2. Literatura de Cordel. 3. Arque-
tipos na literatura. 4. Estereótipos. I. Mulheres e literatura. I.
Título.

CDD 809.89287

LETÍCIA FERNANDA DA SILVA OLIVEIRA

DE MÁRTIR A MERETRIZ: Figurações da mulher na Literatura
de Cordel (1900-1930)

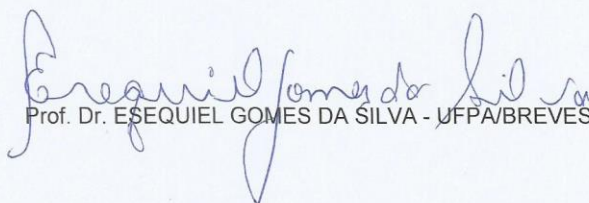
Dissertação apresentada à Faculdade de
Ciências e Letras – UNESP/Assis para a
obtenção do título de Mestrado Acadêmico
em LETRAS (Área de Conhecimento:
LITERATURA E VIDA SOCIAL)

Data da Aprovação: 10/02/2017

COMISSÃO EXAMINADORA


Presidente: Prof. Dr. FRANCISCO CLAUDIO ALVES MARQUES - UNESP/ASSIS


Membros: Profa. Dra. CLEIDE ANTONIA RAPUCCI - UNESP/ASSIS


Prof. Dr. ESEQUIEL GOMES DA SILVA - UFPA/BREVES

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar agradeço ao meu orientador, Prof. Dr. Francisco Cláudio Alves Marques, ao qual serei sempre grata não só pelo apoio e o carinho durante esta trajetória, mas pelo fato de que no passado foi ele quem me instigou a adentrar no mundo dos folhetos e também a trabalhar com a temática feminina. Foi através de seu incentivo que pude encontrar os caminhos que mais me satisfazem enquanto pesquisadora. Agradeço também a disponibilidade, o respeito e a paciência que teve comigo durante a Iniciação Científica e o Mestrado. Sinto-me realizada de poder trabalhar ao lado de um profissional tão competente, generoso e humano quanto ele.

Aos professores Dra. Gabriela Kvacek Bettela e Dr. Rubens Pereira dos Santos, profissionais competentes de quem pude me aproximar durante estes anos e que se tornaram pessoas por quem nutro carinho e admiração imensos. À professora Dra. Cleide Antônia Rapucci, que participou de minha qualificação e por meio de seu olhar e sugestões pôde me auxiliar a melhorar alguns pontos do trabalho. Ao querido professor Dr. Esequiel Gomes da Silva, que aceitou o nosso convite para compor a banca da defesa.

Agradeço também à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) por ter viabilizado a produção desta dissertação.

Nada disso seria possível sem a ajuda de meu pai, José Mário de Oliveira, que acreditou no meu sonho de cursar Letras e custeou minha estadia em Assis durante a Graduação. Além disso, o seu apoio sempre foi incondicional. Sempre serei grata e sua eterna devedora.

Agradeço também à minha mãe, Márcia Gil da Silva, que me serve como exemplo para ser sempre uma pessoa e uma profissional melhor, e que nos momentos mais difíceis desta trajetória esteve ao meu lado, me incentivando.

À minha irmã, Nathália Cristina da Silva Oliveira, minha melhor amiga, que infelizmente não estará presente no momento de minha defesa. Ela e meu cunhado, André Roberto da Silva, fizeram-se presentes durante estes anos, mesmo morando do outro lado do continente. Admiro muito a coragem que tiveram de deixarem tudo para trás em busca de seus sonhos.

Às minhas amigas de quatro patas, Belinha, que está comigo há tantos anos que já não imagino a vida sem seu mau humor e o jeito ranzinza de demonstrar amor, e a querida Nina, que veio para me ensinar como a vida é efêmera.

Agradeço também a minha querida amiga, Bárbara Laís Falcão da Silva Cação, que além de dividir comigo a paixão pelos folhetos, também dividiu todas as angústias e as alegrias deste processo. Foi por meio de nossos diálogos que momentos como os que vivemos tornaram-se um pouco menos indigestos.

Ao amigo Leonardo Dallacqua de Carvalho, que dividiu comigo vários momentos durante esta trajetória, desde o processo seletivo até a conclusão da dissertação. É, sem dúvidas, um dos profissionais mais competentes que conheço e uma das pessoas mais verdadeiras também, e mesmo com os pequenos atritos que tivemos, sempre mostra ser uma pessoa indispensável em minha vida. Além disso, várias vezes ele e sua namorada, Thaís Yumi Shinya, me receberam de portas abertas em sua casa quando precisei permanecer em Assis e serei sempre grata.

Às amigas Mariana Pereira Dermindo e Tamires Wedekim de Toledo, com quem dividi não somente os anos que vivi em Assis, mas um lar, e que assim se tornaram minhas irmãs de alma e coração. Foi com elas que conversei sobre as incertezas do começo desta caminhada, sobre o meu amor pela literatura, e também sobre os próprios anseios destas em relação à Psicologia, área de formação de ambas.

Aos amigos Alexandre Ribeiro da Silva, Rafael da Silva Gandolfo e Olivia Reis Nhochi, que comigo formam o nosso quarteto especial, e que mesmo distantes se fazem presentes, com uma amizade e amor que não mudam. Ao amigo Thiago Tadeu Silva Polizei, que fez das visitas à Assis melhores. Às amigas que restaram do período que precedeu a minha graduação e que são as únicas indispensáveis, Fernanda Oliveira e Vitória Cristina Oliveira da Silva. Aos meus queridos amigos “virtuais”, Gabriela Dias Forner Bonetti e Leonardo Paes Dias Fernandes, que foram presentes que o acaso me deu, e que tornaram a vida um pouco mais fácil de lidar.

O valor de uma boa crônica cordeliana não reside só no fato de documentar um acontecido, e sim no fato de, ao fazê-lo, criar com palavras um retrato inesquecível.

(Mark Curran)

OLIVEIRA, Letícia Fernanda da Silva. *De mártir a meretriz: Figurações da mulher na Literatura de Cordel (1900-1930)*. 2017. 192 f. Dissertação (Mestrado Acadêmico em Letras). – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Assis, 2017.

RESUMO

Como forma de entender as representações femininas no âmbito da Literatura de Cordel do começo do século XX, este trabalho visa investigar as faces dicotômicas utilizadas pelos poetas pioneiros em seus versos, que em consonância com o pensamento vigente da época, calcaram tais imagens em estereótipos patriarcais. Em seus retratos cabia à mulher papéis opostos, sendo mostrada como santa ou pecadora, submissa ou emancipada, de acordo com os arquétipos de Maria ou Eva/Lilith. Por meio de uma análise literária e antropológica buscamos, então, relacionar o *corpus* de folhetos selecionados com o contexto vivido pelos poetas como forma de compreender tais posturas, haja vista que estes vivenciavam um período em que ocorreram profundas transformações sociais e que, em decorrência disso, as mulheres começavam a desfrutar de novas liberdades. O fato de as mulheres nordestinas passarem a ser vistas em público, aderindo à moda e aos modelos de sociabilidade franceses, faz com que se tornem alvo de críticas por parte dos poetas, os quais corroboravam o discurso da sociedade conservadora da época.

Palavras-chave: Mulher. Literatura de Cordel. Patriarcalismo. Arquétipos. Estereótipos.

OLIVEIRA, Leticia Fernanda da Silva. *From martyr to prostitute: the female figure in Cordel Literature (1900-1930)*. 2017. 192 f. Dissertation (Master's thesis in Language and Literature). – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Assis, 2017.

ABSTRACT

As a way to better understand female representation in Cordel Literature at the beginning of the 20th century, this thesis aims to investigate the dichotomous faces used to portray women by the pioneering poets of the genre. As this work was in consonance with the popular concepts of that time, the images depicted patriarchal stereotypes. In their portraits, women had opposing roles and were being demonstrated as a saint or a sinner, submissive or dominated, that fell into the stereotypical archetypes of Mary or Eva/Lilith. Through a literary and anthropological analysis, we aim to relate the *corpus* of selected brochures with the context lived by these poets as a way to understand their behavior. If we are to consider that the authors lived in a period when profound social transformations happened and, as a result, women began to enjoy new liberties. The fact that women from the northeast could be seen in public, follow fashion trends, and adhere to the French society model, made them a target of criticism by the poets, who corroborated the speech of the conservative society of that time.

Keywords: Woman. Cordel literature. Patriarchy. Archetypes. Stereotypes.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO I - A FORMAÇÃO DO NORDESTE E O PATRIARCALISMO	19
1. O “macho” como tipo dominante	19
2. A hibridez étnico-cultural brasileira	22
3. A presença oriental na cultura e na formação do elemento nacional	31
CAPÍTULO II - A MULHER NO CONTEXTO DO PATRIARCALISMO	36
1. Considerações sobre o patriarcado	36
2. Os perigos da emancipação feminina	41
CAPÍTULO III - A POESIA POPULAR BRASILEIRA	53
1. Oralidade, memória e originalidade	53
2. Cultura popular: algumas considerações em torno do conceito	57
3. Escrituras vindas do além-mar	60
4. O surgimento de uma forma de expressão popular brasileira	63
4.1. Folhetos tradicionais e folhetos de circunstância	68
CAPÍTULO IV - OS POETAS PIONEIROS E SUAS PRODUÇÕES	71
1. Os narradores orais	71
1.1. Leandro Gomes de Barros	73
1.2. Francisco das Chagas Batista	81
1.3. João Martins de Ataíde	84
2. Semelhanças e contrastes entre as temáticas trabalhadas pelos poetas	86
3. Estudiosos da Literatura de Cordel.....	87
CAPÍTULO V - A ATUAÇÃO DAS MULHERES EM SUAS PRÓPRIAS HISTÓRIAS.....	89
1. As protagonistas figurantes da história brasileira.....	89
2. As protagonistas exemplares	92
2.1 Porcina, Geneva, Esmeraldina e Genoveva: Mulheres castas caluniadas de adultério.....	93
2.2 Teodora: O arquétipo da donzela com inteligência superior.....	102
2.3 Princesa Beatriz, a Magalona nordestina: O arquétipo da noiva fiel.....	106
2.4 Alzira: arquétipo da mulher sofredora.....	110
2.5 A Princesa da Pedra fina: o arquétipo da mulher prestativa.....	115

CAPÍTULO VI - DONAS DE SI.....	119
1. As protagonistas figurantes	119
1.1. A esposa e o casamento.....	121
1.2. A mulher transviada.....	132
1.3. A sogra.....	140
1.4. A mulher pública	148
CAPÍTULO VII - UMA MULHER ADENTRA O MUNDO DOS FOLHETOS	158
1. Descobrir-se poetisa em um contexto patriarcal.....	158
2. Os folhetos de Maria das Neves	166
2.1. A mulher bondosa.....	167
2.2. A mulher interesseira.....	170
2.3. A mulher honesta.....	174
CONCLUSÃO.....	179
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	182

INTRODUÇÃO

A Literatura de Cordel nordestina, herdeira das diversas tradições europeias, tanto eruditas como populares, revela um tipo particular de visão de mundo que vinha sendo moldada no continente europeu desde a época das Descobertas. Entre as infinitas particularidades que os poetas buscam retratar em seus poemas, são delineadas representações multifacetadas da figura feminina, em que ora são caracterizadas de acordo com arquétipos tradicionais, emprestados da literatura de folhetos europeia, ora através de estereótipos que foram moldados no interior de crenças e costumes e que foram se firmando no imaginário coletivo.

Nesta pesquisa investigamos as diversas representações femininas nos folhetos de cordel produzidos pelos poetas Leandro Gomes de Barros, João Martins de Ataíde, Francisco das Chagas Batista, José Galdino da Silva Duda e Altino Alagoano, pseudônimo de Maria das Neves Batista Pimental, todos escritos entre 1900 e 1930. O período delimitado é relevante para nossa pesquisa porque é neste que as ideias republicanas começam a ser difundidas por todo o país. Dentre essas ideias, destacam-se aquelas que propõem novos paradigmas de sociabilidades para o brasileiro, oriundos, sobretudo, da Europa e mais especificamente da França. Nesse cenário, destacam-se revistas femininas e almanaques que ajudam a divulgar a moda europeia no Brasil, incentivando as mulheres a adotar novos modelos de sociabilidades e novos modos de vestir e de se apresentar em público, e assim, mergulhar na modernidade pensada pelos idealizadores da República.

De acordo com Marques e Silva (2014, p. 146), nas primeiras décadas da República, as ruas das principais capitais brasileiras, sobretudo do Rio de Janeiro e do Recife, reurbanizadas nos moldes da Paris haussmanniana e bafejadas pela febre de cosmopolitismo que investia a Europa, ofereciam-se às mulheres como passarelas onde podiam exhibir seus modelos imitados ou importados, principalmente de Paris. A iconografia e os anúncios veiculados pelas revistas e periódicos ilustrados da época, como o *Almanach de Pernambuco* e a revista *Kosmos*, por exemplo, testemunham a maciça presença de franceses no Rio e em Recife, proprietários de lojas e *maisons* interessados em atender às demandas do público republicano. Apesar da forte adesão dos brasileiros aos modelos europeus de sociabilidade, as classes menos favorecidas, por meio da literatura popular, manifestavam certa resistência a essas mudanças nos

costumes e na indumentária, principalmente no Nordeste, onde ainda reinava resquícios da mentalidade e da moral católica e patriarcal.

Nesta região, e principalmente em Pernambuco, onde as mulheres dão início a um tímido e incômodo – para os homens – processo de emancipação, viabilizado pelo trabalho nas fábricas de fumo, alguns poetas populares empreendem a produção de uma série de folhetos criticando a conduta daquelas que aderiam à moda e aos novos costumes. Como resposta a essa incômoda adesão, os mesmos poetas produzem folhetos que reproduzem a vida de santas e mártires medievais como modelos de conduta para as mulheres do sertão. Tais histórias, embora mantivessem a estrutura original, pois tinham sido escritas na Europa medieval, acabavam ganhando novos significados ao serem revitalizadas e aclimatadas à realidade do sertão nordestino. Aqui, espera-se que as mulheres nordestinas se identifiquem com as histórias de mulheres exemplares medievais e lhes copiem a conduta.

As narrativas reeditadas pelos poetas populares brasileiros passam a funcionar como uma espécie de cartilha da moral sertaneja, cumprindo assim, uma função didático-moralizante. De acordo com Walter Benjamin (1994, p. 200), a tarefa de transmitir ensinamentos morais é algo que vem sendo cultivado desde os primeiros narradores. Herdeira da tradição medieval de contar histórias, a literatura de cordel, desde os primórdios, permite que um narrador conte suas experiências e, através dessa ação, transmita um ensinamento moral, um provérbio, uma sugestão prática, uma norma de vida, um modelo de conduta.

Na família patriarcal nordestina exige-se que a mulher seja um exemplo de virtude, então os folhetos advogam a favor dessa causa. Para chegarmos a essa conclusão preliminar, analisamos alguns poemas escritos no período delimitado e que traçam um perfil das mulheres que começam a se emancipar, sendo por esse motivo rotuladas de “mundanas”, meretrizes. A partir da leitura de tais folhetos podemos perceber que narrativas exemplares como a da Imperatriz Porcina e a de Dona Genevra, reeditadas no sertão, ganham novos contornos morais e sociais.

O *corpus* que compõe nosso estudo é composto de vinte e quatro folhetos escolhidos de acordo com a temática que desenvolvem. Assim, analisamos os seguintes cordéis escritos por Leandro Gomes de Barros: *Os martírios de Genoveva* (s. d.), *A donzela Teodora* (2005), *Os sofrimentos de Alzira* (1919), *O peso de uma mulher* (1915), *Mulher em tempo de crise* (s. d.), *As conseqüências do casamento* (1910), *A mulher na rifa* (s. d.), *O casamento de um velho e o desastre na festa* (1913), *As saias-*

calções (1911), *O Bataclan moderno* (1953), *As cousas mudadas* (s. d.), *Vacina para não ter sogra* (s. d.), *A sogra enganando o Diabo* (2004), *A alma de uma sogra* (2004) e *Meia noite no cabaré* (1976). De João Martins do Ataíde analisamos: *História de Imperatriz Porcina* (1964), *A fugida da Princesa Beatriz com o Conde Pierre* (1954), *A Princesa da Pedra Fina* (1973) e *Namoro de um cego com uma melindrosa da atualidade* (1976). De Francisco das Chagas Batista e José Galdino da Silva Duda: *História de Esmeraldina: tragédia célebre* (s. d) e *História de D. Genevra* (1959), respectivamente. E, por fim, os folhetos escritos por Maria das Neves Batista Pimentel, a primeira brasileira cordelista: *O corcunda de Notre Dame* (1935), *O amor nunca morre* (1938) e *O violino do Diabo ou O valor da Honestidade* (1938).

Estes folhetos retratam dicotomicamente a figura feminina, estabelecendo que a mulher ocupará sempre uma posição antagônica à do homem, mesmo quando retratada positivamente. Sendo assim, nosso objetivo geral é analisar e identificar as diversas maneiras como as mulheres aparecem no imaginário dos poetas de cordel da Primeira República, que, de acordo com a conduta de cada uma, ora serão vistas como seres exemplares, ora como algo a ser renegado. Buscamos, então, elencar os arquétipos que se firmam nos folhetos tradicionais reelaborados a partir de narrativas importadas da Europa medieval, os quais geralmente reproduzem histórias repletas de imagens de mulheres castas e de boa conduta. Em contrapartida, analisamos também folhetos em que as mulheres que destoam deste modelo de conduta são satiricamente alvejadas. Nos cordéis que satirizam as mulheres em vias de emancipação, percebemos o apelo a imagens de anti-heroínas, de mulheres faladeiras, ardilosas e falsas, nominadas simplesmente Marias, nos folhetos, e acostadas às arquetípicas figuras de Eva ou Lilith.

Leandro Gomes de Barros, no folheto *Consequências do casamento*, de 1910, concebe a mulher como uma verdadeira vilã, que utiliza meios ilícitos para conquistar o homem e levá-lo ao casamento: “Por forte que seja o homem,/ Casando perde a façanha,/ Mulher é como bilhar,/ Tudo perde e ele ganha,/ Porque a mão da mulher,/ Em vez de alisar arranha” (1910, p. 1). No folheto *O casamento do velho e um desastre na festa*, de 1913, Leandro compara a mulher aos profissionais liberais que, na sua concepção, só estão interessados no dinheiro de seus clientes: “[...] a mulher/ É sempre um volume pesado/ Deus me livre de mulher/ De médico e advogado./ O médico faz do doente,/ Um sítio de plantação/ A mulher faz travesseiro/ Da algibeira de um cristão...” (1913, p. 3).

No contexto da família patriarcal nordestina exige-se que a mulher seja o exemplo da virtude: as esposas devem ser fiéis ao marido; as filhas devem conservar sua integridade himenal até o dia do casamento. A sociedade patriarcal exigia da mulher uma única postura, uma só conduta: que cumprisse seus deveres de dona de casa e que não se enfeitasse, pois qualquer mudança em seu vestuário era condenável.

Os poetas que reescrevem a história da casta Imperatriz Porcina são os mesmos poetas conservadores que relutaram frente à emancipação das mulheres no começo do século XIX. No folheto *As saias-calções*, de 1911, Leandro Gomes de Barros reforça sua postura conservadora relativa à inversão dos papéis sexuais na época: “O mundo está às avessas,/ As coisas não vão de graça,/ Homem raspando bigode,/ E mulher vestindo calça,/ Isso é um pau com formigas,/ Um banheiro com fumaça” (1911, p. 1).

Leandro Gomes de Barros, um dos autores mais prolíficos de toda a literatura de folhetos, também revela certa indignação com a ousadia das mulheres no que se refere à moda, em *O Bataclan moderno*, folheto reeditado até hoje:

Mundo velho desgraçado
 Teu povo precisa um freio,
 Para ver se assim melhora
 Este costume tão feio
 De uma moça seminua
 Andar mostrando na rua
 O sovaco a perna o seio.
 [...]
 As senhoritas de agora
 É certo o que o povo diz,
 Não há vivente no mundo
 Da sorte tão infeliz;
 Vê-se uma mulher raspada
 Não se sabe se é casada,
 Se é donzela ou meretriz. (ATAÍDE¹, 1953, p. 2)

Em seu folheto *As cousas mudadas*, Leandro Gomes de Barros mostra-se incomodado com as mudanças de atitudes e as transformações ocorridas no vestuário feminino. O aspecto físico entre homens e mulheres chega a ser confundido: a nova moda de cabelo curto e o uso de calças compridas, indistintamente, por senhoras e senhoritas, escandalizava os homens, causando indignação e até uma certa confusão: “Hoje se vê uma moça,/ Ninguém sabe se é rapaz/ Anda com calça e chapéu,/ Pouca

¹ A *Bibliografia Prévia de Leandro Gomes de Barros*, de Sebastião Nunes Batista, considera Leandro o autor deste poema.

diferença faz./ Vê-se até calças de velhos/ Com braguilhas para traz” (BARROS, s. d, p. 1).

Durante esta pesquisa buscamos compreender os motivos que levaram os cordelistas a dedicarem tantos versos às personagens que permaneciam na marginalidade das representações literárias e historiográficas oficiais. E uma das conclusões preliminares a que chegamos é que como o poeta retratava o seu cotidiano e procurava agradar seu público leitor/ouvinte, as mulheres eram uma parte essencial de seu público, pois ao entrarem em contato com a ideologia reproduzida nos folhetos, deveriam refletir sobre suas próprias condutas.

Quando começamos a delimitar qual seria o objeto de estudo desta dissertação, analisar as representações da figura feminina na literatura de cordel brasileira, concluímos que este era um estudo necessário para entendermos uma postura relativa à mulher hoje entendida como misógina. Chegamos à conclusão de que nossas análises seriam feitas a partir de um viés não somente literário, mas também antropológico, e por tal motivo nos dedicamos a entender também um pouco mais o Nordeste daquele período e o que era ser nordestino e, sobretudo, mulher, naquele contexto, com vistas a esclarecer se a postura dos poetas de cordel com relação à mulher é “machista”, misógina, ou se esta é uma tomada de posição anacrônica com relação aos poetas nordestinos do começo do século XX.

Recorremos a diversos teóricos importantes para a fundamentação das hipóteses aqui apresentadas: Michelle Perrot (2005, 2007) e Mary Del Priore (2004, 2011), historiadoras fundamentais para investigar as lacunas na historiografia das representações femininas; Simone de Beauvoir (2009), e Virginia Woolf (2014), que tecem relevantes considerações acerca do feminino; Gilberto Freyre (2006a, 2006b), Darcy Ribeiro (2006) e Alfredo Bosi (1992), necessários para a compreensão de particularidades da formação do Brasil colonial e do papel social da mulher neste contexto; Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2003, 2011) e suas reflexões sobre o Nordeste e o ser nordestino; Silvano Peloso (1988, 1996), Jerusa Pires Ferreira (2003, 2014) e Paul Zumthor (1993), fundamentais para a compreensão dos caminhos da tradição e da oralidade percorridos pela literatura; Luís da Câmara Cascudo (1953, 1984) e seus prolíficos estudos sobre a literatura popular brasileira; Mikhail Bakhtin (1987) e Vladimir Propp (1992) como forma de compreender o tratamento satírico dado à mulher.

Esta dissertação é composta de sete capítulos, ordenados da seguinte maneira: o primeiro é intitulado “A formação do Nordeste e o patriarcalismo”, em que iniciamos um percurso histórico como forma de compreender a formação do complexo cultural brasileiro, desde os primeiros anos da colonização, e também apuramos como o papel feminino foi fundamental durante nesse período. Desta forma, investigamos como o brasileiro se tornou o resultado de uma confluência de características e tradições indígenas, africanas, europeias e orientais.

No segundo capítulo, intitulado “A mulher no contexto do patriarcalismo”, buscamos investigar e retratar o que era, e o que é, o “ser mulher” no interior do sistema patriarcal. A maneira como o fator biológico era responsável por todo um destino traçado desde o nascimento e do qual a maioria das mulheres jamais poderia fugir. Dentro do horizonte de expectativas feminino, ser mãe era o ápice de sua vida, e para isso era necessário que estivesse casada, recebendo as bênçãos divinas. Além disso, tentamos entender a posição da mulher também como filha, esposa, freira e “solteirona”.

No terceiro capítulo, “A poesia popular brasileira”, abordamos não somente a literatura popular, mas também os caminhos que foram percorridos pelas matrizes escritas tradicionais e de que maneira aportaram em terras brasileiras. Há também neste capítulo reflexões sobre o que caracteriza a cultura popular e como os desdobramentos da oralidade e da memória servem como alicerce para a sua construção.

No quarto capítulo, “Os poetas pioneiros e suas produções”, exploramos a biografia dos três principais cordelistas do começo do século XX: Leandro Gomes de Barros, Francisco das Chagas Batista e João Martins de Ataíde. Foram figuras de fundamental importância no contexto nordestino republicano pelo fato de terem dado voz ao povo por meio de seus escritos, afrontando os poderosos e a cultura hegemônica.

No capítulo “A atuação das mulheres em suas próprias histórias” traçamos um breve retrato das mulheres brasileiras que se destacaram dentro da nossa história, porém, tais personagens permaneceram sempre à sombra dos homens, sendo estes seus companheiros ou representantes no poder. Neste capítulo também iniciamos as análises dos folhetos selecionados e que retratam as mulheres como protagonistas exemplares, modelos de honra e de virtude. Tais protagonistas são espelhadas em arquétipos tradicionais, oriundos da tradição europeia e oriental.

“Donas de si” é o capítulo que dá prosseguimento à análise dos folhetos, sendo que aqui são contemplados os chamados “folhetos de circunstância”. Estes retratavam a

atualidade do que viviam os poetas e em sua maioria trazem críticas ao novo governo que havia se instalado, bem como às mudanças dos costumes que começavam a atrair a atenção das mulheres. Ao satirizarem as personagens femininas que destoam da moral vigente, usam como alicerce para as suas construções estereótipos negativos secularmente fincados no imaginário coletivo.

O último capítulo, intitulado “Uma mulher adentra o mundo dos folhetos”, elenca traços biográficos seguidos da análise dos folhetos produzidos por Maria das Neves Batista Pimentel, a primeira cordelista mulher. Para que fosse aceita pelo público, utiliza como pseudônimo o nome de seu marido, Altino Alagoano. Mesmo utilizando uma máscara protetiva contra o preconceito, Maria das Neves subverte a hegemonia masculina vigente ao lançar-se como poeta, embora em seus versos reafirme alguns valores tipicamente patriarcais.

CAPÍTULO I

A FORMAÇÃO DO NORDESTE E O PATRIARCALISMO

1. O “macho” como tipo dominante

A região Nordeste foi o palco do “descobrimento” do Brasil pelos portugueses e durante séculos o centro político e econômico do Brasil-Colônia, sendo alvo da extração de riquezas como o pau-brasil e, posteriormente, das grandes lavouras de cana-de-açúcar, com a função de fornecer riquezas para a Metrópole portuguesa no contexto da intensa atividade mercantil empreendida pelos europeus.

Durante muito tempo a região Nordeste não era denominada dessa maneira, pois a geografia do país era dividida apenas entre Norte e Sul. No começo do século XX o Norte já vivia um período de crise econômica e decadência, permitindo que o Sul se tornasse o centro das decisões políticas e a monopolizasse as atividades produtivas porque detinha tecnologia mais avançada e começava a receber mão de obra imigrante. Após o término da Primeira Guerra Mundial, a nação se torna um organismo subdividido em diversas partes cultural e economicamente individualizadas. Albuquerque Júnior (2011, p. 52-53) salienta que “a busca da nação leva à descoberta da região com um novo perfil”. Segundo o historiador, a região Nordeste começa então a ser descaracterizada e artificializada, passando a ser definida como a “terra do sofrimento”, terra das secas e dos mestiços, os quais começam a ser apontados, em decorrência dos discursos higienistas, como os principais causadores da degeneração da raça. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 55).

Nesse contexto, o clima e a raça concorrem como fatores determinantes para que o Nordeste jamais fosse visto como uma região evoluída, como passara a ocorrer à região Sul, que recebia a influência direta dos costumes europeus juntamente com seus genes. As características consideradas ruins e indesejáveis para o restante do país eram colocadas em evidência nos discursos proferidos sobre a região, contribuindo, assim, para que ela se tornasse cada vez mais inferiorizada no cenário nacional.

Para entender como esta região funcionava no começo do século XX, bem como os fatores que contribuíram para o seu declínio, é necessário traçar um breve retrato da história da colonização brasileira. Nesta pesquisa, convém levar em consideração

também o elemento feminino, presença fundamental na Colônia desde a chegada dos portugueses. Segundo Darcy Ribeiro (2006, p. 26), não há dúvidas de que o processo de reconstrução da brasilidade seja bastante complexo, principalmente pelo fato de que só possuímos uma única versão na historiografia brasileira: a dos portugueses. Portanto, sendo esta a visão dos “ganhadores”, dos dominadores, será sempre uma visão deturpada, sobretudo pelo fato de ignorar as vivências dos grupos historicamente reprimidos, como os negros, e também aqueles que foram exterminados, como os indígenas. Além destes, as mulheres também foram consideradas irrelevantes por muito tempo para as construções historiográficas e por esse motivo nunca tiveram direito à voz nem oportunidades para expressarem o que pensavam sobre a sociedade e sobre si mesmas. Afinal, como observa Michelle Perrot, a história sempre foi escrita no masculino:

A “profissão de historiador” é um trabalho de homens que escrevem a história no masculino. Os campos que eles abordam são os da ação e do poder masculinos, até mesmo quando eles se aventuram por novos territórios. Econômica, a história ignora a mulher improdutiva. Social, ela privilegia as classes e negligencia os sexos. Cultural ou “mental”, ela fala do Homem em geral, que não tem mais sexo do que a Humanidade. (PERROT, 2005, p. 197).

Apesar de a história que abarca a feminilidade ter sido sempre ignorada, poucas foram as reflexões do homem sobre a sua própria masculinidade. São raras as reverberações sobre as experiências masculinas, pois o foco sempre foi retratá-los como indivíduos. Desta forma, deveriam representar o todo ou figurarem como os grandes protagonistas de fatos coletivos. Ao falarmos que a história sempre se constituiu uma narrativa feita por homens e para homens, é preciso levar em consideração o fato de que falar sobre o masculino é falar sobre o único indivíduo que merecia atenção na sociedade. E, por este motivo, é que se adota o uso do termo “homem” para retratar os cidadãos de maneira geral, sem que seja abarcada a própria individualidade.

Dentro da sociedade nordestina o masculino é preponderante, pois age como um elemento de definição da identidade regional. Para Albuquerque Júnior (2003, p. 25-26), nesta região ser homem “macho” era visto como a regra, portanto, aqui não se considera o homem apenas como representação do indivíduo, mas sim como representante de seu gênero, sendo considerado não só como “agente do processo histórico, mas como produto desse mesmo processo”.

Falar sobre a formação do Nordeste e o funcionamento de sua sociedade, desde a chegada dos portugueses, é quase impossível se não levarmos em consideração a importância de Gilberto Freyre para a historiografia brasileira. Gilberto de Mello Freyre (1900-1987) foi um dos mais importantes sociólogos brasileiros e dedicou-se avidamente a interpretar o país. Por causa de sua incursão pela história do Nordeste e por ter contribuído para a historicização do uso do termo patriarcalismo no Brasil, o autor tornou-se fundamental para a nossa pesquisa. Não podemos ignorar que ele foi veementemente criticado em virtude de algumas afirmações feitas em suas obras, dentre as quais, e talvez a principal, a que trata do mito da democracia racial brasileira.

Tal asserção se torna inconcebível se levarmos em consideração a inexistência do emparelhamento social no âmbito da realidade brasileira, haja vista que, desde seus primórdios, o domínio não era apenas racial, mas também de classe. O preconceito e a opressão aqui existentes são as provas de que a tese de Freyre não se sustentava. O que tínhamos era uma falsa democracia, pois sempre foi negado aos negros o direito de se humanizarem e de serem reconhecidos como seres humanos, permanecendo à margem da sociedade.

Como veremos adiante, o autor também foi criticado por usar o conceito de patriarcalismo como único para definir a família brasileira. Algumas autoras² o contestam afirmando que esta não era a única forma de organização familiar brasileira no período que abrangeu o século XVI até o século XIX. Nesta pesquisa nos debruçamos sobre a história da mulher e, portanto, das famílias, o que nos levou a constatar que essa realmente não era a única forma de organização familiar, mas sim daquelas que possuíam maior riqueza. Saber da existência de mulheres que representavam exceções frente às regras vigentes é importante para que haja a compreensão da existência de comportamentos que destoavam das convenções sociais, mas este permaneceu durante muito tempo sendo o vácuo na história das mulheres no Brasil. O patriarcalismo fez com que as mulheres que não se enquadrassem nos padrões esperados permanecessem à margem da paisagem social, pois suas experiências estiveram durante séculos à sombra daquelas mulheres que eram tidas como modelos de conduta. Essas questões serão discutidas oportunamente.

² Segundo Albuquerque Júnior (2003, p.135-36), as autoras Eni de Mesquita Samara, Iraci Del Nero da Costa e Mariza Corrêa fazem esta crítica como forma de contestar a postura ideológica de Freyre, que, segundo elas, enxergaria as elites agrárias como as construtoras da história brasileira.

Para falarmos sobre o patriarcalismo e sua influência na vida das mulheres nordestinas optamos então por investigar a história da mulher desde os primórdios da civilização brasileira, algo que deve resvalar necessariamente pela história da região Nordeste. Muitos dos viajantes que por aqui passaram no começo do século XIX ressaltaram em seus relatos a segregação feminina e a maneira como as mulheres se portavam na sociedade. A partir destes textos consolidaram-se duas imagens da mulher no Brasil colonial: a da mulher quase criança, que vivia sob a tutela do pai e, posteriormente, do marido, por quem era vigiada e devia total obediência; o segundo tipo era representado pelas matronas, responsáveis pelo funcionamento e harmonia do lar, cujos horizontes se limitavam às paredes que as cercavam (COSTA, 2007, p.493-494). A Igreja reforçava esses perfis e papéis, limitando o papel da mulher aos afazeres domésticos. Somente no decorrer desse século é que as mulheres começam a usufruir de maior flexibilidade social.

Naquele período, as obras que falavam sobre a mulher acabavam por reforçar essas imagens, perpetuando o estereótipo da mulher como frágil e indefesa. Segundo Emília Viotti da Costa (2007, p. 495), além dos relatos de viajantes, podemos incluir também como determinantes os textos que foram escritos por romancistas, juristas, religiosos e afins, pois aqueles que se ocupavam da tarefa de falar sobre a figura feminina acabavam por fazê-lo apoiados no pensamento vigente.

Buscaremos então compreender, embora sinteticamente, séculos da nossa história com a intenção de observar como a mulher nordestina é moldada pela sociedade em que vive, para adentrarmos, logo depois, no período pós-Independência, mais especificamente aquele retratado e vivido pelos poetas de cordel pioneiros. Tentaremos entender a visão patriarcal, autoritária e machista empregada nos discursos sobre as figuras femininas, principalmente aquelas que fugiam às regras sociais e que por esse motivo se tornavam alvo de sátiras e críticas.

2. A hibridez étnico-cultural brasileira

Trinta anos após as novas terras situadas na América terem sido visitadas pelos europeus, Portugal dá início à organização da nova colônia, com a preocupação de povoar, em especial, as regiões mais inóspitas. Isso ocorre depois de um século de visitas aos trópicos, no contexto das expedições que alcançaram a África e a Índia

(FREYRE, 2006a, p. 65). Os países ibéricos começam a atuar como uma ponte entre o Velho e o Novo Mundo, introduzindo tradições europeias em contextos cujos costumes eram totalmente desconhecidos. Por meio dessas conquistas, os países ibéricos passam a ocupar novo lugar de destaque na Europa³ (HOLLANDA, 1995, p. 31).

Nas terras recém-descobertas, logo a cultura do dominador europeu começa a se sobressair àquela praticada pelos nativos, vistos como uma “raça atrasada”, por ser composta por uma população pouco desenvolvida na visão dos colonizadores (FREYRE, 2006a, p. 157). Ao retratarem os indígenas como bárbaros, os invasores buscavam legitimar a conquista da América e justificar a violência empregada no processo de colonização. Os costumes antropofágicos colaboravam muito para endossar essa primeira impressão, pois para os europeus, seguidores da fé cristã, essa prática representava um dos piores pecados contra o corpo e contra Deus.

Os portugueses que aqui aportaram eram, muitas vezes, indivíduos expatriados de Portugal e que vinham para o Brasil por imaginarem que aqui poderiam ter uma vida de liberdade – social e sexual. Estes colonos chegavam aqui portando todo o conhecimento formal que possuíam, por causa de suas vivências na Europa, de modo que suas próprias experiências pessoais e seus valores ajudaram a constituir a base da nova colônia que estava em processo de formação. A valorização da família e da religião é fundamental para o desenvolvimento das funções sociais e econômicas que aqui se criam.

Juntamente com estes colonos e conquistadores chegam ao Brasil os jesuítas⁴, os quais tentam, por diversos meios, catequizar os índios, e desta forma, tornar possível que estes passem a viver de acordo com a cultura civilizada e que se convertam ao catolicismo. Por outro lado, a carta de Pero Vaz de Caminha descreve as primeiras impressões do fidalgo sobre os nativos que, apesar de apresentarem costumes tão diferentes dos portugueses, via neles grande inocência, algo que agiria como fator preponderante na conversão dos nativos (DEL PRIORE; AMANTINO, 2011, p. 14). Os lusos agiram então como educadores, em uma tentativa de ensinar os costumes europeus

³ Devido ao histórico de dominação moura em Portugal e na Espanha, a aceitação destes por parte de outros países europeus ainda enfrentava resistência, por isso com o descobrimento da América os países ibéricos ganham nova relevância dentro daquele contexto. Apesar disso, foi determinante para a formação ibérica o distanciamento que havia entre eles.

⁴ Os jesuítas representam uma figura ambígua, que possuía uma dupla lealdade: ao mesmo tempo em que buscavam salvar a alma dos índios, apresentando-lhes os preceitos cristãos, também serviam aos interesses da Coroa, que consistiam em punir os índios que se revoltassem e que não aceitassem a conversão.

e sua cultura aos indígenas, agindo como intermediários para sua evolução humana, conforme acreditavam.

De maneira geral, o índio foi identificado como um ser exótico que alguns associavam à pureza dos costumes, à falta de pecados e à possibilidade de catequização e outros, à absoluta degenerescência, ao pecado e aos pactos com o demônio. Entretanto, rapidamente os europeus que vieram para cá e começaram a lidar com diversas tribos perceberam haver algumas disparidades entre eles e que manter ou acentuá-las significaria aumentar o controle sobre a nova terra e sobre sua população. (DEL PRIORE; AMANTINO, 2011, p. 22).

O cultivo da terra não se deu de maneira espontânea, mas como uma das circunstâncias do processo de colonização. A monocultura é um dos importantes pilares que irão determinar todo o desenvolvimento da colônia, ao lado da escravidão e do latifúndio. Esse tripé é sempre mencionado nas obras de Gilberto Freyre, que destaca como os três elementos foram fundamentais no Brasil-Colônia. Em *Nordeste*, Freyre busca mostrar a influência da monocultura da cana-de-açúcar nos grandes latifúndios situados na região e como ela foi importante para o desenvolvimento da terra e do homem. A monocultura acaba por destruir o solo e também é a responsável pela poluição de rios nordestinos, geralmente lugar de destino dos rejeitos da produção açucareira, mostrando assim como a interferência e ganância do colonizador foram capazes de destruir a natureza local.

A introdução da monocultura é decisiva para a imposição da escravidão aos grupos de indígenas e negros, os quais eram responsáveis por todos os processos de produção açucareira e também pelo transporte do produto final. Mesmo quando a lavoura difere, sendo cana ou café, por exemplo, o instrumento de exploração continua sendo o mesmo: a mão de obra escrava ou semi-escravizada. Segundo Sérgio Buarque de Hollanda (1995, p. 49-50), sem os escravos, principalmente os negros, que eram mais habituados do que os índios a lidar com a terra e as plantações, o cultivo da terra e os cuidados com os latifúndios seriam impraticáveis, pois o português não se sentia recompensado por desempenhar um papel tão limitado quanto aquele e nem tinha vontade de fazê-lo.

Em *Dialética da colonização*, Bosi (1992, p. 20) esforça-se para explorar e entender como foi o processo de colonização brasileira e as suas consequências. O autor se baseia no pensamento de Karl Marx para afirmar que o processo colonizador, quando estimulado, passa a reinventar os regimes arcaicos de trabalho, o que resulta no

extermínio ou escravidão dos nativos nas áreas de maior interesse econômico. Para Marx era difícil o completo desenvolvimento de uma economia capitalista que utilizasse o trabalho escravo, portanto, o alemão opta pelo uso do termo *anomalía*⁵ para designar esses casos.

Os colonizadores eram numericamente inferiores aos indígenas, de modo que procuram se adequar à população nativa. Uma vez escravizados, os nativos foram fundamentais para os portugueses como mão de obra e como guias pelos locais desconhecidos, auxiliando os bandeirantes no desbravamento dos sertões. A mulher indígena e a sua sexualidade logo começaram a ser reprimidas para que o processo de colonização não corresse riscos de dar errado. Aqueles que passariam a povoar a terra deveriam descender de povos brancos ou embranquecidos, herdeiros dos costumes europeus e cristãos, e assim, jamais poderiam perpetuar os costumes bárbaros que chocavam os lusos. Haja vista que a povoação se mostrava necessária em um terreno tão vasto como o sertão era, portanto, preferível que fossem indivíduos adequados à vida em sociedade. Novos cidadãos precisavam nascer para que assim os colonizadores continuassem a exercer seu domínio sobre essas terras, sem correr o risco de perderem parte de seus territórios para outros países europeus.

A mulher nativa passa então a desempenhar um papel fundamental, o da geração de filhos, num período em que quase não havia mulheres brancas em nossas terras. Darcy Ribeiro (2006, p. 72) observa que por durante um século, depois de batizadas, as nativas passam a ser tidas como esposas dos homens brancos e mães de família, e essa associação é denominada como *cunhadismo*: a prática de incorporar estranhos à comunidade indígena. Freyre (2006a, p. 160), baseando-se em uma obra de Capistrano de Abreu⁶, sugere que passariam as indígenas a preferirem os europeus por ambicionarem uma vida, para seus filhos, que fosse de alguma forma social e racialmente superior, mesmo que essa vida continuasse significando que ela, enquanto mãe, precisaria trabalhar muito, dentro e fora de suas habitações.

Desde crianças os filhos já eram carregados junto à mãe na realização dos serviços nas roças, e conforme cresciam, passavam a ser integrados ao trabalho braçal. Desempenhavam grande importância também dentro do sistema econômico que

⁵ Bosi (1992, p. 20) explana em sua obra o fato de que para Karl Marx essa situação seria anômala porque de acordo com o modelo inglês capitalista, de meados do século XIX, a passagem do escravo para servo era compulsória. O sistema capitalista só seria bem-sucedido se a mão de obra empregada fosse livre, o que não ocorre rapidamente no Brasil.

⁶ Capistrano de Abreu (1853-1927) foi um historiador brasileiro, sua obra utilizada por Freyre foi *Capítulos de história colonial*.

começava a se formar, pois seu trabalho era necessário para garantir que os homens brancos continuassem a viver a sua ociosidade.

Para Darcy Ribeiro, eram claros os anseios portugueses:

Seu desejo, obsessivo, era multiplicar-se nos ventres das índias e pôr suas pernas e braços a seu serviço, para plantar e colher suas roças, para caçar e pescar o que comiam. [...] A vontade mais veementemente daqueles heróis d'além-mar era exercer-se sobre aquela gente vivente como seus duros senhores. (RIBEIRO, 2006, p. 43).

O fato de as índias não demonstrarem amor maternal e familiar, como estavam acostumados os europeus, fazia com que persistisse entre os portugueses a imagem da mulher selvagem. A figura da mulher indígena era reforçada também pelo mito de Eva, pois como afirma Ronald Raminelli (2004, p. 11-44), os colonos enxergavam as nativas como feras brutas, destituídas de sentimentos, já que não se importavam com as relações de parentesco. Contribuía para essa impressão o fato de que muitas vezes as mães se livravam de seus bebês por motivos diversos, como o seu choro insistente ou para curar algum doente com suas energias que eram consideradas renovadoras.

A luxúria do português foi fundamental para o sucesso da mestiçagem e para que houvesse então uma geração de mamelucos, considerada a primeira população realmente brasileira, vista desta forma por possuir o sangue dos colonizadores correndo em suas veias e por enxergar-se como diferente daqueles que os geraram. É possível concluir que sem o advento do “cunhadismo”, sublinhado por Darcy Ribeiro, a povoação do território poderia ter sido impraticável, e que, portanto, a incorporação do indígena na cultura se fazia apenas pelos meios biológicos.

Apesar dessa significativa colaboração, os indígenas resistem à realização dos trabalhos braçais. Freyre (2006a, p. 163) afirma que “a enxada é que não se firmou nunca na mão do índio nem na do mameluco”. O sociólogo explicita que isso ocorreu por conta de os nativos basearem as suas existências no nomadismo e, portanto, não se adaptarem às lavouras de propriedade dos portugueses. Estes passam a encontrar resistência cada vez maior por parte dos indígenas, de modo que não era possível estabelecer paz entre dois povos tão distintos. Os nativos estavam impossibilitados de manterem os seus costumes, em decorrência da domesticação forçada pelos missionários jesuítas.

Todas as práticas místicas que exaltavam o desconhecido eram proibidas pelos católicos. Com um choque tão grande entre essas duas culturas, predomina a moral

européia e cristã, e desta forma a cultura indígena acaba por ser aos poucos dizimada, pois não consegue mais se desenvolver autonomamente. Segundo Ribeiro (2006, p. 50), as expressões culturais dos nativos vão sendo aos poucos desmoralizadas e exterminadas pelos jesuítas, que os amedrontam com a ideia de que são agora pecadores, numa vã tentativa de civilizá-los. O combate à heresia é a grande arma para impor medo aos infiéis.

Depois de algumas décadas fica claro para os jesuítas que suas ações não possuem eficácia, pois além de não conseguirem realizar a conversão, são ineficazes também para a salvação da vida dos nativos frente à grande violência de que são vítimas, vinda dos grupos colonizadores. A diminuição constante daquela população mostrava-se cada vez mais evidente, já que mesmo sendo um pequeno grupo português, o que adentra as novas terras, possui um imenso potencial destrutivo calcado na violência e na transmissão de doenças para as quais os nativos não tinham nenhuma proteção, combinação que acaba por deflagrar uma guerra armada em conjunto com uma guerra biológica que resultaria no genocídio/etnocídio indígena.

Devido ao insucesso do processo de escravização dos indígenas, começa então uma nova prática envolvendo a metrópole e as colônias: o tráfico de africanos pelos colonizadores, cujo principal objetivo era transformar os negros em mão de obra no Brasil. Depois de adentrarem as terras brasileiras, os africanos começam a se tornar os “donos” das lavouras, uma vez que quanto ao cultivo da terra se diferenciavam bastante dos indígenas. Enquanto estes tinham hábitos de migração em busca de alimentos, aqueles já estavam habituados a plantar e produzir nas terras em que viviam. Além disso, os africanos contribuíram enormemente na nossa culinária.

Em sua viagem até o novo continente transportaram também os preceitos do Islamismo, a crença no Alcorão e no profeta Maomé, além dos seus próprios rituais tribais, doutrinas que influenciaram até mesmo o Catolicismo e tendo sido por ele influenciadas, no processo denominado sincretismo.

[...] o islamismo ramificou-se no Brasil em seita poderosa, florescendo no escuro das senzalas. Que da África vieram os mestres e pregadores a fim de ensinarem a ler no árabe os livros do Alcorão. Que aqui funcionaram escolas e casas de oração maometanas. [...] escravos lidos no Alcorão pregavam a religião do Profeta, opondo-se à de Cristo, seguida pelos senhores brancos, no alto das casas-grandes. Faziam propaganda contra a missa católica... (FREYRE, 2006a, p. 393-394).

Sendo a África um continente muito amplo, eram inúmeras as subdivisões tribais e religiosas. No processo de captura e tráfico não eram consideradas tais particularidades, na verdade, foram completamente ignoradas pelos homens brancos. Em decorrência disso, os negros, depois de adentrarem no território brasileiro, além de enfrentarem os captores que os dominavam, também ofereciam resistência em conviver com aqueles que costumavam anteriormente, em solo africano, se declararem seus rivais.

A dificuldade de se estabelecer diálogos entre integrantes de tribos diferentes tornava a convivência mais atribulada, pois também eram falantes de dialetos diferentes. As diferenças religiosas os desuniam. Como forma de facilitar a catequização dos negros e buscando melhorar as relações existentes entre esses grupos, reforçou-se a necessidade de que os santos também trouxessem essa “nova”⁷ cor de pele. No século XVIII começam a surgir obras hagiográficas que buscam retratar a vida dos “santos de cor”, como forma de difundir a importância dessas figuras. É neste mesmo século que surgem os primeiros relatos sobre a imagem de Nossa Senhora da Conceição Aparecida, uma santa negra que foi escolhida posteriormente como a padroeira do Brasil.

Apesar dessa mudança significativa, a cor ainda era vista como um fator hierárquico, não apenas entre brancos e negros, mas também entre subdivisões criadas – pelos próprios brancos – dentro do segundo grupo, diferenciando-os entre “pretos” e “pardos”. Para Anderson José M. de Oliveira (2011, p. 58), essa disparidade tinha fundo higienista, pois era por meio da atenuação da cor da pele que o homem estaria mais perto da santificação. Os pardos representariam a melhoria da raça e deveriam, assim, se distanciar dos negros e de suas impurezas, buscando sempre estarem mais próximos da fé cristã.

Os negros foram gradativamente deformados física e moralmente pela escravidão. Mais uma vez os homens são tomados como força de trabalho e as mulheres, além de ajudarem nas lavouras e nas casas, também se tornam alvos de abusos sexuais por parte de seus senhores. Seus ventres são vistos como geradores de lucro e por isso devem também ser explorados, levando em conta que a maior riqueza de qualquer latifundiário era o número de escravos que possuía. Essas mulheres relacionavam-se tanto com os homens brancos quanto com os negros. Havia também outro problema: a precoce iniciação sexual dos meninos da casa-grande, criados para

⁷ Utilizo essa expressão como forma de ressaltar que a maioria das figuras cristãs era representada com a pele clara.

serem “machos”, de modo que desde cedo seus impulsos sexuais eram estimulados. Estes meninos se portavam como pequenos homens, na maneira de se comportar e de se vestir. A mulher com quem partilhavam a sua iniciação sexual era, deliberadamente, a mulher negra.

Algumas vezes, tanto a mulher negra como a senhora branca, disputavam a atenção do patriarca, mesmo que isso não se configurasse propriamente como uma competição, já que ambas tinham funções diferentes na organização familiar. Como às negras competia o papel de satisfazer sexualmente o senhor, acabavam por despertar o ciúme de suas senhoras, que poderiam tornar-se violentas e submeter as escravas a agressões físicas. Outra consequência resultaria nos atritos conjugais, embora aqui a mulher tivesse menos força, devido à sua subalternidade.

Como, nesse contexto, os escravos são vistos como patrimônio, é preciso que os olhos dos senhores e sinhás sempre se voltem para eles, controlando não só as suas ações, mas até mesmo a alimentação, pois a morte de um negro significaria perda de capital. Percebe-se então que os negros vão adquirindo o *status* de coisas e são vistos apenas como propriedade dos senhores, não como seres dotados de individualidade. Aqueles que eram considerados os melhores escravos da senzala passavam a atender a casa-grande, gozando de certos prestígios, como uma alimentação razoável e melhor educação, por exemplo. Além do privilégio de poderem integrar a convivência na casa-grande, deixando a senzala para trás, lugar onde a vida era consideravelmente mais dura.

A mestiçagem, com o passar do tempo, acabou por se tornar um grande fator de mudanças sociais, pois o embranquecimento da prole africana poderia mudar o status social e econômico das futuras gerações, permitindo-lhes deixar no passado a escravidão. Freyre (2006b, p. 720) retrata a busca daqueles que eram considerados mulatos⁸ pela arianização, mesmo que essa fosse alcançada somente enquanto status social. O autor afirma que os cargos de poder, representados pelas fardas do exército ou os títulos de capitão-mor, despertavam o fascínio daqueles que queriam se diferenciar dos seus progenitores.

Outra forma de elevação social seria por meio do estudo, embora representasse um caminho mais difícil. Tendo a pele mais clara tornava-se mais fácil a emancipação e

⁸ Hoje se discute muito o uso do termo “mulato” para designar os negros de pele clara, pois o movimento negro o encara como a animalização do homem, o termo remete à mula, animal de carga, e por isso consideram seu uso ofensivo. Para os movimentos negros o correto seria utilizar apenas o termo negro, sem desassociá-los um do outro, como se fazia no passado.

as oportunidades de uma vivência que se aproximasse dos modos de vida europeus. Com estas oportunidades, a integração do negro na sociedade enquanto semelhante do homem branco tornava-se significativamente mais fácil. Essa situação era retratada nos romances da época, como em *O mulato*, de Aluísio Azevedo, em que o bacharel mulato também despertava atração sexual das mocinhas brancas, diferente dos negros escravos, com quem não poderiam se misturar de forma alguma.

Em *Casa-Grande & Senzala*, Freyre (2006a, p. 72) reproduz um ditado popular nos seguintes termos: “Branca para casar, mulata para foder, negra para trabalhar”, nos oferecendo uma ideia de como a figura feminina era vista na colônia. Enquanto a branca representa a superioridade, a única mulher digna do casamento, a negra representa o seu oposto. Cabe a ela o papel de escrava, servindo apenas para o trabalho braçal. Já a mulher mulata seria a representação da sensualidade, despertando os interesses sexuais dos que ocupavam lugares privilegiados na sociedade. Por consequência desse hábito ocorria aos poucos o embranquecimento dos filhos que resultassem dessas relações sexuais.

O encontro entre mulheres índias, negras, brancas e mulatas foi fundamental para a formação da mestiçagem brasileira. Por meio desses encontros étnicos, ocorridos em diversos momentos históricos, é que começou a se materializar a sociedade brasileira como a conhecemos hoje, distanciando-se de toda a pretensa “pureza” racial. Por mais que muitos médicos higienistas⁹ defendessem o branqueamento da nossa, jamais ela seria novamente tão próxima dos europeus como havia sido no início da colonização, mesmo que as tentativas de aproximação tenham sido inúmeras. O contato com os negros, assim como o contato com os indígenas, traz transformações para as línguas, formando-se uma disparidade entre a língua ensinada pelo jesuíta e a língua falada. Há também uma intensa troca cultural entre esses três povos, algo que ajuda a plasmar decididamente o complexo cultural brasileiro.

O povo português pode ser considerado o que mais se miscigenou dentre os europeus colonizadores, pois além do contato com as índias, houve também o contato com as mulheres africanas, resultando então em uma figura híbrida, o brasileiro, que é a junção de três figuras tão heterodoxas. Para Sérgio Buarque de Holanda (1995, p. 64-

⁹ O higienismo foi uma doutrina que nasceu no século XIX, quando os cuidados médicos começam a se tornar o centro das atenções. A doença passa a ser vista como um fenômeno social. Como uma de suas consequências, passou a ser utilizado de maneira racial, pois afirmava que como o negro causava a degeneração da raça, esta deveria ser embranquecida.

65), essa falta de orgulho de raça¹⁰ e desprendimento quanto às relações sexuais e à procriação com outros povos poderia ser explicado pelo fato de que os portugueses já eram um povo miscigenado, então era impossível que no Brasil se mantivessem apenas relações entre iguais. Em *Sobrados e Mucambos*¹¹, Gilberto Freyre (2006b) adiciona a essas três vertentes fundadoras mais uma, da qual pouco se fala quando tratamos da formação do povo brasileiro: a figura do oriental.

3. A presença oriental na cultura e na formação do elemento nacional

A presença oriental na cultura brasileira, e na nordestina, em especial, talvez seja a mais difícil de ser percebida, justamente por sua sutileza. Sutil porque, segundo Freyre (2006b, p. 552), podemos afirmar que o português que chega ao Brasil já era resultado do cruzamento de etnias e culturas moura, árabe, israelita e maometana¹², e jamais exclusivamente europeu.

Eduardo França Paiva (2011) afirma que parte do preconceito dos portugueses com a cor de pele negra seria motivado pelo rancor causado pelo longo domínio dos mouros na Península Ibérica, reiterando que “A imagem demonizada, deturpada e deformada dos negros africanos encontrava-se arraigada no universo da cristandade, quando o Novo Mundo foi conquistado” (PAIVA, 2011, p. 103). É provável que esse preconceito tenha auxiliado as formas de dominação dos negros traficados para o Brasil, como modo de autoafirmação e superioridade dos europeus.

[...] a presença, não esporádica porém farta de descendentes de moçárabes, de representantes da plebe enérgica e criadora, entre os povoadores e primeiros colonizadores do Brasil. Através desse elemento moçárabe é que tantos traços de cultura moura e mourisca se transmitiram ao Brasil. Traços de cultura material e moral. (FREYRE, 2006, p. 298).

¹⁰ O autor afirma que um dos motivos que causaram o insucesso da colonização holandesa no Brasil foi o fato de que os holandeses não buscaram ter contato íntimo com as negras. Como estavam em um número muito pequeno se comparados aos portugueses e seus dominados, logo perderam o espaço que aqui ocupavam. Até mesmo as diferenças linguísticas foram fundamentais, pois os idiomas nórdicos eram impraticáveis para os nativos.

¹¹ Freyre dedica o nono capítulo, intitulado “O Oriente e o Ocidente”, ao estudo das influências orientais na cultura brasileira.

¹² O autor também afirma que em Portugal os “traços orientais chegaram ao século XIX com uma vivacidade que talvez só fosse maior, na Europa inteira, na Turquia Asiática ou na parte asiática da Rússia.” (FREYRE, 2006b, p. 554).

A tecnologia mercantil, vastamente empregada pelos povos ibéricos, era também uma herança do mundo árabe e oriental. No Brasil, solidificou-se o comércio – regular e irregular – entre a colônia e o Oriente¹³, mas esse comércio era exíguo perto do que representava o tráfico de escravos vindos da África para o Brasil (FREYRE, 2006, p. 559). Uma figura importante para a realização e eficácia desse comércio foi a do mascate, cujo próprio vocábulo é de origem árabe. Este era o vendedor ambulante que percorria o território, de fazenda em fazenda, buscando vender mercadorias vindas de lugares distantes, como Europa, Ásia e África.

Havia em comum entre as duas culturas a valorização dos costumes patriarcais, os quais defendiam, dentre outros valores, a submissão da esposa ao marido e a clausura feminina. Mohamad A. A. Fares (1988) busca demonstrar, em seu livro *Condição da mulher na religião muçulmana*, que a mulher era respeitada e valorizada no mundo árabe, e que o Islamismo, de certa forma, a teria libertado para que ela pudesse exercer as posições de esposa, mãe e filha, uma vez que construir a família contribuiria para a sua edificação. Tais funções são igualmente importantes dentro do catolicismo praticado no Nordeste, onde, seguindo o exemplo de Maria, a mulher devia desempenhar passivamente esses papéis. A família, portanto, deveria ser sempre o centro da atenção feminina; nada lhe deveria ser mais atraente. O familismo¹⁴, então, torna-se necessário para o desenvolvimento da nossa sociedade, principalmente se aliado à religião. Gilberto Freyre (2006b, p. 571-572), atribui às influências orientais a adaptação desses comportamentos na colônia, ressaltando que “familismo, patriarcalismo, religionismo e misticismo” eram fundamentais no Oriente, diferente da Europa, que seria então mais “individualista, racionalista, secularista”.

Aproximam-se as estruturas familiares também em detrimento das estruturas sociais vigentes, pois, se no Brasil existia uma estrutura de caráter semifeudal, no mundo muçulmano era vigente o feudalismo. Essa proximidade cultural possibilitou a transposição dos ideais de superioridade masculina e das influências religiosas que ajudaram a reforçar o desprezo pela figura feminina. Fares (1988) observa que a mulher é bastante respeitada dentro do Islã, mas sua argumentação parece girar em torno de

¹³ “(...) E de muita quinquilharia asiática e africana se supria a América portuguesa no Oriente, antes do francês assenhorar-se desse gênero de comércio: miçanga de todas as cores, conta miúda chamada “bolona”, “roncalha” ou miçanga comprida, búzio, coral falso. Também pratos de estanho, facas de cabo de pau, chumbo em pastas, pólvora, chumbo de munição, pistolas, espadas, chifarotes”. (FREYRE, 2006, p. 559).

¹⁴ Consiste na ideia de que as relações sociais deveriam ser o reflexo das relações familiares, em que o homem/pai é o centro e todos os outros componentes deste núcleo devem reconhecer os seus próprios lugares dentro deste sistema.

uma defesa exacerbada das qualidades da religião que pratica, em detrimento da crítica ao catolicismo, criando contrapontos entre as duas religiões e buscando estabelecer que o cristianismo foi mais danoso à figura feminina do que o Islamismo.

Fato é que ambas as religiões impõem limitações às mulheres que acabam por reforçar sua condição de inferioridade. Por mais que Fares tente convencer os leitores de que as mulheres possuem direitos fundamentais dentro do mundo islâmico, ainda assim se repetem os preceitos de que a mulher deve viver sua vida nos limites do lar, cuidando de sua família, cabendo ao homem a responsabilidade de decidir o destino dos dois. O homem, portanto, deveria ser a cabeça do casal.

A maneira como a mulher era vista dentro do Islamismo influenciou o tratamento dado à mulher na colônia brasileira, e a clausura é um dos importantes aspectos herdados. Ocupar a função de dona de casa, longe do mundo exterior, era fundamental, pois era naquele ambiente que seus filhos, os bens mais preciosos, estavam. Fares (1988, p. 77) afirma que o uso do véu, o *hijab*, seria uma virtude moral e um modo feminino de trajar-se, algo que representaria a conduta honrada e virtuosa da mulher e desta forma, apenas olhares honrados seriam dirigidos a ela, constituindo-se também uma forma de autopreservação.

Além disso, a mulher precisa orar cobrindo os cabelos, para que não desrespeite a imagem de Deus. Michelle Perrot (2007, p. 56) observa que o uso do véu aparece em dois tratados escritos por Tertuliano, *Le Voile des Vierges* e *La toilette des femmes*. Nestes tratados o véu começa a adquirir significações múltiplas, tanto religiosas como civis. Assim, respeita-se não somente a Deus, mas também os homens. É, portanto, um “sinal de dependência, de pudor e de honra”. Fares (2007, p. 57) observa ainda que o véu representa também o hímen feminino, e que por este motivo é utilizado pelas noivas em cerimônias e casamento, como representação simbólica da virgindade.

Ao relacionar o véu com o Corão, a autora afirma que o livro sagrado não estabelece a obrigatoriedade do véu, mas a sua incorporação aos costumes islamitas se deu pelo fato de que o islã cresceu em meio a culturas mediterrâneas antigas, e que estas tradicionalmente ocultavam as mulheres, mantendo-as sempre confinadas. O véu, portanto, se firma como um instrumento de dominação.

Sobre a beleza feminina, Gilberto Freyre assinala que:

[...] dentro do ideal da mulher “gorda e bonita” – ideal mouro – e, mais do que isso, de mulher frágil, mole, banzeira, resguardada do sol

e do vento, criada em alcova ou camarinha e cercada apenas dos filhos e mucamas – ideal caracteristicamente oriental – é que se formou a brasileira durante os dias decisivos ou mais profundos da era patriarcal. [...] Correspondiam as modas inglesas e francesas a outro tipo de mulher – o já burguês e caracteristicamente ocidental: mulheres enxutas e até magras, algumas mesmo ossudas, angulosas, como as inglesas mais secas do fins do século XVIII e dos princípios do XIX, que parecem ter precisado de artificios como o das anquinhas e o das saias-balão para parecerem femininamente redondas. (FREYRE, 2006, p. 600).

Ainda segundo Freyre (2006b, p. 379), acreditava-se que a mulher moura, morena, possuía algum tipo de encantamento, como se fossem uma espécie de feiticeiras africanas, que possuem magia o suficiente para encantar os homens, que, por sua vez, passariam a preferi-las sexualmente. Seriam vistas como uma espécie de “bruxas” as mulheres vindas também de Portugal, e estas eles acreditavam possuir a “magia medieval europeia”. Esse pensamento era fundado na crença de que o principal objetivo dessas mulheres era causar além do arrebatamento, também o amor, pois a feitiçaria seria mais eficaz no campo afetivo. Portanto, fica claro que as mulheres que controlavam a própria sexualidade eram vistas de maneira negativa.

Um dos motivos que levaram ao apagamento da influência oriental foi o ideal de uma sociedade ocidentalizada, cristã e mais próxima da Europa possível, de modo que se fazia necessário que a colônia se desvinculasse das presenças asiáticas e africanas o quanto pudesse. Quando ocorre a abolição da escravatura, causada pela pressão vinda da Inglaterra para que essa prática fosse deixada para trás, também não é muito aceita para aqueles que desejavam europeizar a nossa sociedade a vinda de orientais livres, pois estes poderiam causar a “perturbação do desenvolvimento do Brasil” (FREYRE, 2006, p. 561).

Por trás dessa recusa estavam, então, os ideais higienistas, que buscavam se apoiar em aspectos sanitaristas para que essa vinda não ocorresse. Mesmo com essa resistência demonstrada por alguns setores da sociedade brasileira, vários grupos de orientais foram introduzidos aqui a partir do século XIX, momento em que a mão de obra dos imigrantes se faz necessária em algumas partes do país, principalmente no Sul. Há então a formação de grandes colônias de orientais nas regiões Sul e Sudeste, que recebem o seu maior número de imigrantes. As extremas desigualdades financeiras entre as classes sociais não representavam algo novo para o homem oriental, pois tais diferenças faziam parte também da sua realidade antes da migração.

Fato é que a junção das culturas portuguesa, indígena, negra e oriental, tornou o Brasil um país culturalmente único. Composto por raízes tão paradoxais e profundas, aos poucos a mestiçagem unificou a nossa brasilidade, pois mesmo com a predominância da cultura europeia, as outras influências ainda se fazem presentes em detalhes do nosso cotidiano, seja na língua, na cozinha, nos nossos hábitos ou nas nossas memórias.

CAPÍTULO II

A MULHER NO CONTEXTO DO PATRIARCALISMO

1. Considerações sobre o patriarcado

O patriarcalismo tem como definição a autoridade e prestígio do patriarca¹⁵, incluindo a supremacia do homem sobre a mulher. O termo deriva da palavra Patriarcado, que, segundo o dicionário Houaiss¹⁶, data do século XIII. Pode ser descrito como a forma de organização social em que predomina a autoridade paterna. A figura do patriarca existe desde a Pré-História, período em que a organização social agravava a situação da mulher, designando-lhe mais tarefas e obrigações. Com a descoberta de como funcionava a reprodução humana, o homem percebe que a sua presença é indispensável para que ocorra o processo. Passa então a ser visto como o ser dotado de privilégios biológicos e isto lhe garante a soberania na sociedade enquanto procriador. Estabelece-se então a cultura da dominação, em que a mulher adquire status de coisa e sofre sujeição física e mental ao homem. Segundo Simone de Beauvoir (2009, p. 41), enquanto integrante do patriarcado, a mulher teria um papel fundamental na procriação, mas é vista apenas como aquela que “carrega a semente viva”, enquanto o homem é o verdadeiro criador, a figura central, o pai.

Dentro da sociedade romana é que começa o conflito entre família e Estado, o que possibilita a afirmação do direito patriarcal. Passam a constituir células da família a propriedade privada, a propriedade agrícola e a família (BEAUVOIR, 2009, p. 134). As leis fazem com que as mulheres passem a viver em um regime tutelar, pois no começo da vida se submetem ao poder do pai e após o casamento devem obediência ao marido. A autoridade do *pater familias* é ilimitada. Apesar disso, cabe à mulher romana o importante papel de conduzir a educação dos filhos, e, assim, exercer grande influência sobre eles. Um dos motivos da consolidação do patriarcalismo na sociedade romana, é que durante o seu desenvolvimento o direito romano sofre influência do cristianismo, ideologia que contribui para a opressão feminina ao acentuar a subordinação da mulher ao homem. Carregando a culpa do pecado original, por trazer em si a marca da traição

¹⁵ Como a etimologia remete a diversas fontes, como ao grego, ao latim e ao sânscrito, optamos por retratar a primeira. A junção *pater* (pai) e *arkhe* (origem e comando) significa “a autoridade do pai”, referindo-se ao homem que exercia o comando sobre determinado grupo e não propriamente ao pai biológico (Cf. HIRATA, 2009, p. 173-178).

¹⁶ Para esta consulta foi utilizada a versão digital do dicionário Houaiss.

de Eva, sua carne torna-se então algo maldito, uma tentação do demônio para o homem. Como forma de se redimir pelo passado pecador, a mulher deve aceitar o seu destino humildemente.

Com o feudalismo, os direitos públicos e privados se confundem e a mulher ocupa um papel de serva, pois sendo uma espécie de propriedade de seu marido e de suas terras, ele tem direitos sobre a sua existência enquanto estiver vivo ou morto, e as leis o protegem quanto a isso. Com o advento dos burgos tais códigos se perpetuam. Manter a esposa submetida a rigorosos limites era necessário, pois o homem não poderia correr o risco de que outro se aproximasse dela e que desfrutasse de seu corpo. Outro motivo para a rigidez desses limites era o fantasma da prostituição, que assolava todas as sociedades e dessa forma o homem não poderia permitir que sua esposa fosse corrompida e desvirtuada das condutas honradas.

Como a monogamia havia se tornado mais rigorosa após a determinação da Igreja de que o casamento passaria a ser um sacramento, os homens casados passaram a experimentar fora de seus lares o prazer com as mulheres públicas. Essa prática há muito tempo era exercida pelos homens, mas passava, neste contexto, a acontecer com maior frequência. Tais atos representavam então uma nova ambiguidade feminina, pois seria através delas que o homem seria capaz de libertar os seus instintos, ao mesmo tempo em que buscava negar a existência deles diante do seu próprio lar.

[...] No homem não há nenhum hiato entre a vida pública e a vida privada: quanto mais ele afirma seu domínio do mundo pela ação e pelo trabalho, mais se revela viril, nele os valores humanos e os valores vitais se confundem, ao passo que os êxitos autônomos da mulher estão em contradição com a sua feminilidade, porquanto se exige da “verdadeira mulher” que se torne objeto, que seja o Outro. (BEAUVOIR, 2009, p. 352).

As prostitutas, portanto, não podiam ser consideradas “mulheres de verdade”, cabendo-lhes apenas uma vida de miséria, totalmente à margem da sociedade. Essa negação, quanto às suas existências e às suas individualidades, derivava da crença de que elas não se adequariam às normas sociais vigentes, ultrapassando os limites do comportamento moralmente aceito. Mas, apesar disso, eram vistas como necessárias, sendo usadas como bodes expiatórios, inclusive por parte dos religiosos, uma vez que concebiam a ideia de que elas ajudavam a dar vazão aos instintos masculinos. Dessa forma, os homens respeitariam mais suas esposas sexualmente, sem cometerem excessos que pudessem chocá-las e impedindo que elas tivessem contato com práticas

que não condiziam com as apropriadas às mulheres virtuosas. Qualquer ato que pudesse despertá-las para a vida sexual prazerosa deveria ser evitado.

O casamento garantia à mulher um lugar digno no âmbito da sociedade, pois mesmo que não gozasse de nenhum direito, seria mais bem vista do que as mulheres que permanecem livres, por mais que usufruissem dos mesmos direitos e liberdade que os homens. A única mulher que se salvaria desse julgamento vindo da sociedade seria aquela que, solteira, optasse pela vida de castidade nos conventos, uma vez que vivendo em comunhão com Deus ela não correria o risco de ser desonrada e cair na vida mundana¹⁷. Se a mulher por acaso permanecesse solteira, mas ainda vivesse dentro do lar dos seus pais, seria considerada sempre uma espécie de pária para aquela sociedade, vista como “solteirona”, motivo pelo qual deveria se envergonhar durante toda a vida, tendo em vista que não representaria nunca a plenitude da mulher e sua feminilidade, primeiramente por não ser mãe, e também por não viver a sua vida em plena comunhão com Deus.

O advento do matrimônio como sacramento foi uma estratégia da Igreja, pois era fundamental que a mulher continuasse anexada ao homem, sob suas rédeas, agindo passivamente e com docilidade. A instituição passa a moldar a imagem a qual a mulher deveria se assemelhar: a da Virgem Maria. Sendo esta a figura feminina de maior importância dentro do catolicismo, qualquer mulher que prezasse pela sua própria honra deveria manter a sua conduta de maneira pura e fiel ao marido e à Igreja. A figura da Virgem Maria representa também a fecundidade, pois foi em seu útero virginal que o filho de Deus foi fecundado. Por este motivo, o papel de mãe deveria ser glorificado e aceito. Cabia à Igreja, portanto, o importante papel de adestramento da sexualidade feminina e de seus ímpetos.

Em seu livro *Nordestino: uma invenção do falo*, Albuquerque Júnior (2003) busca retratar as questões de gênero no Nordeste, com foco nas figuras femininas e masculinas no começo do século XX. Em um dos capítulos, o historiador expõe suas impressões sobre o que seria o sistema patriarcal e fica claro que, para o autor, não é possível falarmos deste conceito sem citar a importância de Gilberto Freyre para a perpetuação do uso do conceito dentro da historiografia brasileira:

¹⁷ Embora esse seja um pensamento corrente, estudos concluíram que muitas vezes as mulheres que habitavam os conventos acabaram vivendo relações sexuais de caráter heterossexual, mas também homossexual. Estando reclusas e isoladas dos olhares da sociedade, era possível que tais práticas fossem mantidas.

Freyre foi o inventor do conceito de família patriarcal, para descrever as relações familiares no Brasil, desde o período colonial até o final do século XIX, quando esta teria entrado em declínio, para ser substituída, paulatinamente, pela família nuclear burguesa. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2003, p. 135).

Mesmo que não tenha sido o primeiro a utilizar este termo no Brasil, visto que o primeiro a utilizá-lo foi na verdade Silvio Romero¹⁸, Freyre historicizou seu uso, fazendo com que adquirisse *status* de cientificidade. Por este motivo é que Albuquerque Júnior o define como o seu inventor. Ao usá-lo, o sociólogo não estaria falando apenas do passado, mas também procurava estabelecer um elo com as relações contemporâneas que vivenciava, portanto esta seria também uma forma de “organizar a memória das relações de gênero” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2003, p. 138). A historiografia brasileira demora a começar a investigar a temática feminina na nossa sociedade e poucos são os autores que se dedicaram, como Freyre, a essas questões naquele período. Somente após o advento dos movimentos feministas e das lutas pelos direitos das mulheres é que essas pesquisas ganham destaque e a história feminina passa a ser vista sob um novo ângulo.

A família patriarcal seria então aquela que reúne um núcleo numeroso, composta não apenas pelos pais e seus filhos, mas também por todos aqueles sobre o qual o patriarca estabelece domínio, sendo estes seus criados, parentes, escravos, e qualquer outra figura que esteja sob sua tutela. O patriarcalismo representaria não só o domínio de um gênero sobre o outro, mas também a soberania de classe e raça. Eram todas estas, portanto, relações paternalistas – relações familiares se refletem em outras formas de domínio –, nas quais o homem, sendo a figura central, representava o grau máximo da hierarquia. Todos os que são por ele dominados devem reconhecer os seus próprios estados de menoridade perante ele.

De acordo com Emília Viotti da Costa (2007, p. 522), o patriarcalismo era fundamental para a reprodução das elites imperiais, tendo como base o monopólio de terras, controle da força de trabalho e o poder político que circulava na mão de poucos

¹⁸ Segundo Aguiar (2000, p. 303-330), Silvio Romero teria utilizado tal termo em seu livro *Obra Filosófica*, buscando estabelecer uma classificação familiar brasileira em quatro subdivisões: patriarcal, semi-patriarcal, tronco e instável. Esses termos são baseados na influência recebida por Frédéric Le-Play, sociólogo francês, representante do conservadorismo católico. Romero faz modificações na classificação feita por Le-Play, que só havia realizado três divisões. Sua nova classificação estabelecia que a família patriarcal seria composta pelo pai e seus familiares, que coabitavam em seus latifúndios; a semi-patriarcal seria uma família com a mesma caracterização, mas que vivesse em terras de menores proporções; o tronco corresponderia à classificação atual de família nuclear, em que os integrantes possuem a sua individualidade; e a quarta divisão, denominada instável, seria a negação de família.

homens. Era fundamental para a exclusão da importância e da voz de todos aqueles que não ocupassem uma hierarquia masculina. Por meio dos casamentos e dos sistemas familiares, incluindo os de parentela, o sistema continuaria funcionando.

Como dito previamente, Albuquerque Júnior (2003) denota que Freyre foi alvo de críticas por consolidar este conceito como único no âmbito familiar brasileiro, visto que esta não foi a única forma de controle existente no período colonial, quando existiam, por exemplo, famílias nucleares. Outro fator importante que levaria o sociólogo a ser contestado é que muitas vezes as mulheres de classes subalternas exerciam resistência e rebeldia frente ao poder masculino. Embora tenha feito esses apontamentos, o sociólogo também admite que nas casas-grandes as matronas costumavam exercer o poder e a influência nas decisões que seriam tomadas sob o seu domínio, uma vez que eram as responsáveis pelo pleno funcionamento do lar e pela convivência harmoniosa¹⁹ com os seus escravos de maior importância. É importante ressaltar que a historiografia oficial colaborou para que a imagem da mulher submissa e dominada fosse perpetuada e tida como única. Essas narrativas agem como instrumento de soberania e exclusão, dificultando a compreensão do papel exercido pelas mulheres nas sociedades mais fechadas, como a nordestina.

As diferentes formações familiares surgem em razão das enormes discrepâncias entre as classes sociais. Integrar uma família que possua terras e fortuna significava, para a mulher, viver também em constante vigilância, para que não pudesse fazer nada que viesse a libertá-la do poder do patriarca, já que quanto mais poderoso, social e economicamente, maior seria a autoridade deste. Nas classes menos favorecidas o domínio do homem, de certa forma, é menos consistente, pois não há razão para que a mulher se torne propriedade do homem, uma vez que ele nada possui e ambos dependem um do outro para sobreviver. Estando livre, a mulher pode auxiliá-lo a ganhar o próprio sustento, de modo que não é mais vista como objeto e nem serva, mas como igual. Os laços que os unem exigem então maior reciprocidade dado que as opressões que a mulher vivencia estão no plano econômico e não mais no sexual. O homem das classes baixas também é vítima dessa mesma opressão que atinge a figura feminina.

¹⁹ Harmoniosa no sentido de garantir que suas ordens fossem sempre obedecidas.

2. Os perigos da emancipação feminina

O fato de a história ser construída a partir das vivências masculinas fez com que a literatura, as lendas, a própria história, consagrasse a figura masculina como o elemento dominante. A maior desvantagem da mulher decorreu sempre do modelo de educação que lhe fora imposto (ou da total falta de instrução formal), algo que vetava qualquer possibilidade de superação no meio em que vivia. As mulheres cultas e inteligentes eram indesejáveis para a sociedade como um todo, e mesmo que existissem, deveriam continuar sob a tutela masculina, pois corria-se o risco de aflorar nelas uma personalidade combatente, o que deveria ser evitado. Os homens, portanto, seriam sempre considerados os responsáveis por todos os grandes feitos da humanidade. Para Beauvoir:

A superioridade masculina é esmagadora: Perseu, Hércules, Davi, Aquiles, Lancelot, Duguesclin, Bayard, Napoleão, quantos homens para uma Joana d'Arc; e, por trás desta, perfila-se a grande figura masculina de São Miguel Arcanjo! Nada mais tedioso do que os livros que traçam vidas de mulheres ilustres: são pálidas figuras ao lado dos grandes homens; e em sua maioria banham-se na sombra de algum herói masculino. (BEAUVOIR, 2009, p. 385).

Em *As mulheres ou os silêncios da história*, Michelle Perrot (2005, p. 11) denota a dificuldade que existe para se ter acesso a informações concretas sobre as mulheres. Para a autora, o que a historiografia passa a fazer quando volta seus olhos ao passado feminino é muito mais um trabalho de imaginação do que o fazer histórico propriamente dito, pois é de difícil acesso saber como as mulheres do passado se sentiam e viam a si mesmas. Estes estudos, então, seriam opacos, com pouca concretude. A autora demonstra então que o ponto de vista feminino começa a surgir a partir da escrita de mulheres alfabetizadas, pertencentes às elites, em sua maioria.

O estudo sobre essas mulheres ficou durante muito tempo relegado às memórias, escritas em diários e cartas, escondidas de todos, principalmente dos homens. Esses registros são capazes de mostrar como era o cotidiano, a família e a condição em que viviam suas autoras. Para Costa (2007, p. 38), o fato de estas escrituras terem um caráter tão íntimo, constituindo-se em sua maioria um espaço de expressão pessoal, contribuiu para que fossem concebidas como escritas de caráter semioficial, dado que não eram consideradas tão importantes quanto os outros registros; e, por serem um retrato restrito

às classes sociais superiores, não tinham validade para que se entendesse o cotidiano de todas as mulheres.

Somente após a segunda metade do século XIX é que a história passa a dar atenção às mulheres, em especial àquelas que se destacaram na criação de sociedades abolicionistas e literárias. Costa (2007, p. 497) ressalta que estas escreveram livros e artigos criticando o sistema patriarcal em que viviam com vistas à emancipação feminina, o direito ao voto e à educação. Esses teriam sido os primeiros passos do movimento feminista no Brasil, que surge com as mulheres da elite, inspiradas por modelos de sociabilidade vindos da Europa, sobretudo da França, visto que o país estava em destaque devido aos efeitos da Revolução Francesa. Embora tenha sido de grande importância o começo da organização feminina, tal associação ainda reunia poucas mulheres, pois seus discursos não chegavam até as classes subalternas e nem clamavam melhorias para as mulheres que integravam o grupo. Nessas reivindicações femininas pioneiras, os privilégios de classes ainda se mantinham.

A diferença abissal da forma como a mulher é tratada na história pode ser explicada pelo fato de que ela sempre foi educada para ser submissa, de modo que todo e qualquer ensinamento que pudesse despertar a ideia de independência lhe era, na maioria dos casos, negado. Beauvoir retrata a figura feminina como o *Outro*²⁰ e essa definição surge como forma de manter a mulher em estado de dependência, submetendo-a a determinadas pretensões morais. Tal caracterização serve às aspirações dos homens, que buscam limitar as existências femininas. Ser o Outro seria o estado de alteridade entre a mulher e o homem, “o intermédio desejado entre a natureza exterior ao homem e o semelhante que lhe é por demais idêntico” (BEAUVOIR, 2009, p. 208).

O Outro deve representar a feminilidade e, portanto, a passividade seria uma de suas principais características, pois a jovem mulher não tem forças para escolher o seu próprio destino, somente aceita aquilo que lhe é imposto. A “verdadeira” mulher seria aquela que se aceita como o Outro, e que, resignada, se vê como uma vassala do homem, a quem pertence por decreto, visto que este é o seu destino por ter sido criada

20 Beauvoir usa a ideia empregada por Levinas em seu ensaio *Le Temps et l'Autre*: “Não haveria uma situação em que a alteridade definiria um ser de maneira positiva, como essência? Qual é a alteridade que não entra pura e simplesmente na oposição das duas espécies do mesmo gênero? Penso que o contrário absolutamente contrário, cuja contrariedade não é em nada afetada pela relação que se pode estabelecer entre si e seu correlativo, a contrariedade que permite ao termo permanecer absolutamente outro, é o feminino. O sexo não é uma diferença específica qualquer... A diferença dos sexos não é tampouco uma contradição... Não é também a dualidade de dois termos complementares, porque esses dois termos complementares supõem um todo preexistente... A alteridade realiza-se no feminino. Termo do mesmo quilate, mas de sentido oposto à consciência”. (LEVINAS *apud* BEAUVOIR, 2009, p. 17).

por Deus para este fim. A mulher não deveria ter nenhuma outra vocação que não fosse o amor. Sua existência é tão passiva que somente por intervenção do seu próprio outro²¹, o homem, é que esta se constitui como *Outro*.

A mulher é vista como o polo negativo da relação, a representação do mal e das forças demoníacas que podem e tentam a todo custo prejudicar o homem, assim como Eva, a mulher culpada por levar Adão à danação. Mesmo carregada de toda essa negatividade, a figura feminina é ainda necessária para saciar os desejos masculinos e para que a existência humana seja perpetuada. Portanto, o Outro é o Mal, mas fundamental ao Bem.

Com a educação funcional que recebiam lhes eram ensinadas apenas funções que pudessem auxiliar a sua condição de filha, esposa e mãe. Os horizontes de seu aprendizado eram curtos e não fugiam dos olhares masculinos; pouco do que aprendiam poderia lhes auxiliar no desenvolvimento intelectual. Em sua obra *A mulher na Idade Média*, Carla Bassanezi et al. (1986) buscam retratar como era a educação feminina naquele período. Não é uma grande surpresa constatar que em vários pontos ela se assemelharia à educação recebida pelas mulheres no Nordeste no final do século XIX, mesmo que estejam separadas por um grande hiato de tempo.

Nos dois períodos o número de mulheres que recebia instrução formal era mínimo, sendo o convento um dos poucos lugares em que poderiam ter acesso ao letramento. A educação, em grande parte, era dada no âmbito familiar, em que ocorria a divisão das funções masculinas e femininas. Aos homens a educação formal mostrava-se necessária para o seu desenvolvimento e, enquanto indivíduos superiores e dotados de privilégios, tinham também a oportunidade de estudar na Europa quando crescessem. Como reflexo das abissais diferenças na educação destinada aos dois sexos, o mito da incompetência feminina acaba então por surgir.

Despertadas para a vida adulta de maneira abrupta, logo depois de realizarem a primeira comunhão, as moças estariam aptas a casar e muitas o fariam com um homem de idade muito superior. A imaturidade feminina era necessária para que ela não despertasse precocemente para a vida sexual e não corresse o risco de ser seduzida e desonrada, tendo em vista que a virgindade era o maior bem feminino, pois encerrava valor “moral, religioso e místico” (BEAUVOIR, 2009, p. 569). Mesmo depois de casada, a Igreja determinava que não podia haver nesta relação qualquer erotismo, o

²¹ Aos olhos do próprio sexo o seu oposto é sempre outro, mas pelo fato de o homem ser o sujeito que documenta a história, a figura feminina é que é consolidada como o Outro.

prazer sexual continuava a ser proibido, dado que o sexo era apenas um meio para a procriação.

Por serem muito novas ao iniciarem a vida sexual, e com um número alto de partos extremamente danosos à saúde já precária de algumas mulheres, a longo prazo esses fatores culminavam com o fim precoce de suas vidas. Muitas vezes a vida do bebê também não podia ser assegurada, já que os corpos femininos debilitados não eram capazes de gerar filhos que fossem sadios.

Os filhos representavam mais um dos fatores de enclausuramento, uma vez que a maternidade fazia com que a mulher levasse uma vida mais sedentária, dedicada aos trabalhos domésticos, enquanto o homem seria o responsável por garantir o alimento, a sobrevivência, buscando-o fora do lar. Portanto, cabe a mulher e aos seus filhos manterem o pleno funcionamento do lar. A passividade que colaboraria para essa vida de isolamento acreditava-se advir da “feminilidade”, um dos conceitos mais importantes e desejados para e pela figura feminina, no entanto, tal feminilidade não era conseguida de maneira puramente biológica, uma vez que o destino de muitas mulheres lhes era ensinado socialmente, pelos pais e por todos que faziam parte de sua educação. Desde pequenas, elas aprendem que, para agradar aos homens, devem renunciar sua própria autonomia, fomentando toda uma tradição de timidez e submissão.

O isolamento das moças era fundamental, pois elas jamais poderiam ser vistas por estranhos, muito menos na companhia deles enquanto estivessem sozinhas. Sendo assim, quando um desconhecido adentrava a casa-grande, todas as mulheres deveriam se esconder. A sinhá só poderia receber em sua casa a visita de mulheres que fossem próximas a ela, como sua mãe e irmãs, ou de suas comadres. Além de conviverem com suas escravas de confiança, as mulheres seriam então “companheiras de cativoiro” (BEAUVOIR, 2009, p. 720). A rua era um lugar abstrato em suas vidas, já que conheciam plenamente apenas as paredes de seu lar, o centro do seu mundo:

O ideal de felicidade sempre se materializou na casa, na choupana ou no castelo: encarna a permanência e a separação. É entre seus muros que a família se constitui numa célula isolada e afirma sua identidade para além da passagem das gerações; o passado conservado sob a forma de móveis e retratos de antepassados prefigura um futuro sem riscos; [...] nem o tempo nem o espaço escapam para o infinito, ambos giram sabiamente em círculo. (BEAUVOIR, 2009, p. 582).

Havia um ditado que dizia que o ideal seria que as mulheres só saíssem de suas casas em três ocasiões: para serem batizadas, para a realização do casamento e após a própria morte. O único lugar que ocupava espaço privilegiado e permitia que elas deixassem o lar provisoriamente era a Igreja, que deveria ser visitada semanalmente por todos os fiéis.

Uma das maneiras de transgressão frequente era o relacionamento homossexual entre as mulheres, como forma de descobrir a própria sexualidade. Por não deixar vestígios físicos, era muito praticado pelas moças, antes mesmo do casamento. Vivendo em um regime de severa reclusão e uma convivência que se dava apenas entre mulheres, o contato acontecia naturalmente. Na casa-grande muitas vezes o contato se dava entre a sinhá e sua escrava de companhia. A prática era condenada pelas leis civis e religiosas e as integrantes corriam riscos de severas punições, mas apesar disso, esses atos nunca deixaram de ocorrer.

Dentro dos conventos essas práticas também existiam. É preciso levar em consideração que muitas vezes as moças que estavam confinadas não desejavam estar ali, mas seus pais, motivados por interesses financeiros, lhes impunham aquele destino. Quando partiam para o convento, abdicavam, necessariamente, da herança, de modo que em famílias numerosas este era um destino comum para as filhas mais novas. A convivência com muitas mulheres fazia com que aflorassem os desejos sexuais. Os padres também se aproveitavam desse ambiente de intensa juventude e sexualidade para extravasar os seus instintos e não eram raros os filhos frutos dessas relações ilegais.

A mulher é constantemente interpretada de maneira ambivalente; como um duplo, ela encarnaria em si o bem e o mal, os valores morais e imorais, ação e repouso, os papéis de serva e companheira (BEAUVOIR, 2009, p. 277). O maniqueísmo está no seio das representações femininas desde os primórdios: Maria ou Eva, santa ou pecadora, honrada ou prostituta, cabia à mulher representar papéis tão opostos. Tais dicotomias serão bastante discutidas no decorrer deste trabalho, pois os cordelistas recorrem constantemente a esses opostos quando tratam da conduta feminina.

Segundo os preceitos católicos, a mulher possuía em seu íntimo resquícios do erro cometido por Eva, então seria a eterna culpada pelo pecado original, sendo por diversas vezes retratada como a serpente que a engana. Por representar tanto perigo, deveria ser constantemente controlada. A transição entre essas imagens ocorria no momento em que a moça se tornava mãe, sendo a criança fruto do matrimônio cristão, a

maternidade seria então o ápice da vida feminina²². Depois de dar à luz, a imagem de Eva começa a se distanciar e passa a dar lugar ao seu total oposto, a imagem da Virgem Maria, a santa Mãe. Portanto, sendo mãe e dedicando-se ao lar, a imagem feminina começa a se purificar e torna-se mais elevada.

A única maneira dessa elevação não ocorrer, ao tornar-se mãe, era se a mulher fosse solteira, pois a maternidade só seria digna de respeito quando surgisse dentro de um casamento. Para as solteiras esse seria o maior motivo de vergonha e humilhação, mas não apenas para elas, pois a maternidade indesejada implicava a vexação de suas famílias. Sendo este um fardo muito pesado, por vezes se realizavam casamentos às pressas, mesmo que o noivo não fosse do agrado dos pais da jovem grávida, e dessa forma, por mais que as fofocas surgissem e se espalhassem, ainda assim a honra familiar ainda estaria preservada.

O corpo da mulher também era alvo de visões distintas. Ao mesmo tempo em que representava a fecundidade e a ligação com a Natureza, por sua capacidade de gerar filhos, era também alvo de represálias e discriminação por suas impurezas vistas como frutos do desconhecido. O maior perigo que o corpo feminino poderia representar era o da menstruação, que durante muitos séculos foi visto como uma mácula, fazendo com que a mulher se resguardasse durante o ciclo menstrual. Segundo o pensamento judaico, menstruação é sinônimo de impureza e a mulher que se encontrar nessa condição é também considerada impura, como nos faz entender o livro de Levítico:

Quando uma mulher tiver fluxo de sangue que sai do corpo, a impureza da sua menstruação durará sete dias, e quem nela tocar ficará impuro até à tarde. Tudo sobre o que ela se deitar durante a sua menstruação ficará impuro, e tudo sobre o que ela se sentar ficará impuro. Todo aquele que tocar em sua cama lavará as suas roupas e se banhará com água, e ficará impuro até à tarde. Quem tocar em alguma coisa sobre a qual ela se sentar lavará as suas roupas e se banhará com água, e estará impuro até à tarde. Quer seja a cama, quer seja qualquer coisa sobre a qual ela esteve sentada, quando alguém nisso tocar estará impuro até à tarde. Se um homem se deitar com ela e a menstruação dela nele tocar, estará impuro por sete dias; qualquer cama sobre a qual ele se deitar estará impura. (LEVÍTICO, 15:19-24).

Para alguns médicos, pelo fato de menstruar a mulher estaria mais propícia às ordens demoníacas, enquanto outros interpretavam também que esse período de purificação a ajudaria manter seu equilíbrio físico e mental, afastando-a de ataques

²² Sendo a criança fruto de um amor proibido, fora do casamento, significaria a desonra da moça e de sua família. Nessas situações muitas vezes eram realizados casamentos às pressas.

históricos. As ações das mulheres eram sempre interpretadas por um viés biológico, que, por sua vez, ligava sua natureza física às ações que cometiam. O sangue feminino – menstrual ou do parto – seria também a representação dos pecados que a mulher havia cometido, enquanto, para Michelle Perrot (2007, p. 44), o sangue masculino era aquele derramado apenas em guerras e lutas, e por isto visto como sinal de bravura. Era um pensamento corrente também, em comunhão com o pensamento judaico, que a mulher poluiria o homem durante o ato sexual, contaminando-o com os pecados que habitavam o interior de seu corpo, por isso o homem deveria sempre evitar as mulheres que estivessem menstruadas. A autora ainda afirma que a diferença entre os sexos acabaria por hierarquizar também as suas próprias secreções.

Tais pensamentos eram considerados corretos até pelas mulheres, que acreditavam que seu corpo precisava ser purificado, pois tinham medo de que pudessem ser tomadas por forças demoníacas. Era tão comum que fossem taxadas de maneira negativa, que continuava sendo este um grande mistério, para o homem e para si mesmas. A elas era negado tudo, até o pouco conhecimento sobre o corpo feminino, então era compreensível que tratassem os próprios corpos como um enorme tabu. Colaboravam para essas concepções também os preceitos católicos, que em uma das noções mais comuns, aliavam o sangue menstrual ao pecado de Eva, e por tal motivo a mulher estaria pagando mensalmente por tal falta (DEL PRIORE, 2004, p. 78-114).

Vários foram os médicos que aliaram a ciência médica existente a pensamentos medievais sobre feitiçaria, e sendo os profissionais mais influentes dentro de qualquer sociedade, eram capazes de mudar o pensamento coletivo utilizando o prestígio que possuíam. Suas conclusões é que ditavam as interpretações sobre variados assuntos, principalmente no que dizia respeito ao corpo feminino, um dos maiores mistérios existentes. O útero era o órgão que gerava mais medo e desconfiança, e por isso era o maior alvo de investigações da parte dos médicos. Muitos acreditavam que o útero vazio poderia dar origem a feitiçarias capazes de encantar e prender os homens.

O fato de as mulheres serem enxergadas como feiticeiras pode ser creditado ao conhecimento que possuíam sobre ervas medicinais, medicações caseiras, e até mesmo sobre o ato de benzer, eram estes então saberes populares, que atravessavam gerações, e era também um conhecimento próprio das mulheres, porque como conviviam apenas entre si, era normal que esses saberes fossem sempre transmitidos oralmente apenas entre elas. Alguns homens similarmente possuíam esse tipo de instrução, mas eram vistos como curandeiros e passavam a ser respeitados publicamente, principalmente

porque eram eles que cuidavam da saúde da maioria dos pobres, então tinham a mesma relevância que os médicos para a comunidade.

Até mesmo a filha deveria ser encarada pelo viés ambíguo do feminino, pois ao mesmo tempo em que representava o duplo da mãe, era também a outra, causando sentimentos opostos para aquela que tinha lhe dado vida. Cabia à mãe amar e cuidar da menina, mas esta lhe despertava a frustração de não ter gerado um homem, que seria motivo de maior orgulho para toda a família. Somente o menino teria a chance de realização plena quando crescesse, tornando-se sempre o herdeiro de destaque. Mesmo com sentimentos tão conflitantes, era a menina quem mais convivia com a mãe e partilhava de suas atividades, pois era por meio das mulheres adultas que ela passaria a receber educação, principalmente quanto às tarefas vistas como femininas. Quanto mais essa menina amadurecesse, mais perceberia a superioridade masculina e os limites da sua própria existência enquanto mulher.

Apesar de a mãe ser aquela com quem a menina mais convive, será sempre o pai a pessoa idealizada por ela:

Se o pai demonstra ternura pela filha, esta sente a existência magnificamente justificada; sente-se dotada de todos os méritos que as outras procuram adquirir com dificuldade; sente-se satisfeita e divinizada. É possível que durante toda a sua vida volte a procurar, com nostalgia, essa plenitude e essa paz. (BEAUVOIR, 2009, p. 384).

Sempre coube à mulher esperar e sonhar. Esperar que escolhessem por ela o seu destino, aguardar para saber se conseguiria alcançar a vida tão sonhada de mulher casada, se iria para um convento, ou se viveria solteira, renegada pela sociedade. Tudo o que ela poderia fazer era sonhar com o momento em que seu destino se desenharia e ganharia forma. Passivamente ela seria dada em casamento pelos pais ao homem que mais lhes parecesse atrativo, como a realização de um negócio. Cabia apenas ao homem o poder de escolher com que mulher realizaria seu casamento, de acordo com seus interesses, mais financeiros do que românticos, pois como afirma Beauvoir (2009, p. 553): “o corpo da mulher é um objeto que se compra”. Para a moça, o momento em que passasse a exercer a sua função de esposa representava a chegada ao ápice de sua vida, pois somente assim ela poderia integrar a coletividade social, confirmando perante o mundo a importância de sua existência.

Concretizados os laços matrimoniais, a mulher então se libertava da sua vida no passado e do seu antigo lar, para então poder se juntar ao marido, seu novo senhor. Seria

anexada ao homem e à família dele, pois embora fosse permitido que convivesse com as mulheres de sua própria família, esse contato tornava-se infinitamente menor do que havia sido durante toda a sua vida. Depois de casada restaria a ela a imanência, pois a ação era possível apenas ao homem.

O casamento acabaria então por impor limites, aos poucos, à esposa, impedindo-a de viver e fazendo com que vivesse uma vida de repetições das mesmas situações cotidianas. Cabia a ela afogar-se nos afazeres domésticos e naqueles que eram considerados irrelevantes pelo marido, como corte e costura, não permitindo que a mulher pudesse sonhar com novas possibilidades.

Na sociedade brasileira do final do século XIX, a mulher era vista como um anexo também perante as leis, que em nada lhe privilegiavam. Cabia ao homem todas as decisões formais sobre a sua vida, uma vez que detinha o direito de representá-la judicialmente e administrar suas posses. A mulher só poderia trabalhar fora do lar se o homem assim o permitisse. Costa (2007, p. 495) afirma que em casos de adultério, a punição para as mulheres deveria ser mais contundente, porque somente ela corria o risco de prejudicar a honra do homem ao gerar um filho bastardo. Causaria estranheza o marido aceitar em seu lar uma criança que não fosse fruto do seu casamento.

Apenas a viúva poderia gozar de total liberdade financeira e autonomia para tomar todas as decisões que envolvessem as riquezas que sua família possuía. Com a ausência física do marido e de sua virilidade, por muitas vezes coube à mulher o papel de gestar a casa sozinha. Portanto, a essa mulher cabia um papel de matrona que não fosse apenas simbólico, sendo um dos poucos casos em que a mulher adquiria voz e importância na sociedade.

Com o advento do capitalismo, as mudanças nas vidas das mulheres começam a surgir. Por meio das transformações materiais emergem também as alterações no modo como se concretizavam as relações pessoais e os novos modelos de sociabilidade. As mulheres passam a ter o direito de ir à rua, de trabalharem, escolherem novas formas de se vestir – passando a utilizar trajes que antes eram de uso exclusivamente masculino, como calças compridas –, começam então a almejar a própria independência. As duas guerras mundiais contribuem para essas mudanças, pois com os homens ausentes dos seus lares, cabia às mulheres encontrarem um meio de sustento e o mais importante, manterem a sociedade capitalista em pleno funcionamento. Dessa maneira começam a trabalhar, em sua maioria, nas fábricas. Junto a essas novas possibilidades de vida pública, começam a aparecer os movimentos sufragistas, que têm como objetivo

diminuir as divergências políticas entre os sexos, mas apesar disso as diferenças classistas são mantidas.

No Brasil essas mudanças são mais sutis, pois como assinalamos anteriormente, o capitalismo aqui se dá de forma anômala. Como afirma Heleieth Saffioti (2013), o largo uso da mão de obra escrava faz com que o desenvolvimento do mercado interno ocorra lentamente, com uma industrialização tardia, e com esse atraso da nossa sociedade há uma demora maior para a ocorrência da emancipação feminina.

Os novos modelos de sociabilidade começam a surgir nos grandes centros urbanos e nas cidades portuárias, lugares que recebem maior influência do capital externo, fortalecendo a elite cosmopolita e a busca das mulheres abastadas pelo direito à voz e à liberdade. As que pertencem às elites são as primeiras a adotarem os novos costumes. No interior do país, principalmente nas zonas rurais, essas influências demoram mais a chegar, pois não sendo atingidas pelas mudanças sociais, ainda reproduziam os mesmos comportamentos patriarcais do passado. Somente após a Proclamação da República, nas últimas décadas do século XIX, é que a maioria das mulheres começa a ser influenciada por essas mudanças, e passam a ser vistas em público, a frequentar as praças e barbearias – lugar antes de uso exclusivo masculino – e mudam também o vestuário e o corte de cabelo. Esse novo comportamento é muito criticado e satirizado pelos poetas de cordel da era republicana. Apesar das diferenças abismais entre as classes sociais e a maneira como cada uma delas vivenciaria essas mudanças, as mulheres não deixavam de partilhar certas experiências, embora muitas ainda fossem discriminadas pela ciência, pela Igreja e pelas leis.

Apesar de o capitalismo ter sido muito importante para significativas transformações sociais, as mulheres trabalhadoras foram um dos elementos mais desfavorecidos. Foram poucos os benefícios materiais trazidos para elas, pois para garantir a própria sobrevivência aceitavam os baixos salários e jornadas de trabalho desiguais em comparação com os homens. Cabia a elas também os piores salários e as piores funções dentro da indústria. Empregando esse tipo de mão de obra as possibilidades de lucro dos empregadores seriam maiores²³. Como afirma Heleieth Saffioti (2013, p. 128), “Seria ilusório, entretanto, imaginar que a mera emancipação econômica da mulher fosse suficiente para libertá-la de todos os preconceitos que a

²³ Essa realidade passa a incomodar os homens que trabalham na indústria, pois passam a ser preteridos em seus empregos em função da mão de obra feminina. Passam a perceber como o sistema produtivo os explora da maneira como mais lhe convém.

discriminam socialmente”. Mesmo que a realidade feminina tenha começado a ganhar novos traços ainda cabia às mulheres os papéis tradicionais que desempenhavam dentro do lar. Restava-lhes uma dupla jornada, pois além dos seus novos empregos, deveriam continuar exercendo as suas funções de mãe e esposa, o que significava que seguiriam cuidando sozinha de todas as tarefas domésticas e da educação dos filhos.

Embora a mulher tivesse dado provas insofismáveis de sua alta qualidade enquanto trabalhadora, penetrando em massa nas fábricas, no ensino, no comércio e em outros setores da vida econômica, a Igreja Católica insiste em colocá-la ao lado das crianças e em confiná-la aos trabalhos domésticos sempre que possível. A mulher figura ainda como um ser suspeito, cuja honestidade sexual a domesticidade “salvaguarda admiravelmente”. O arquétipo do eterno feminino a reduz à condição de trabalhadora doméstica não remunerada, à socializadora dos filhos e à garantidora da prosperidade da família, como se a economia doméstica tivesse o poder de exterminar a pobreza. (SAFFIOTI, 2013, p. 144).

Outro grupo imensamente desfavorecido foram os negros, que após a abolição da escravatura não foram incorporados à sociedade brasileira de maneira satisfatória e, dispensados das funções que exerciam nas fazendas, passam a habitar os arredores das cidades, onde começam a se formar as favelas. Foi fundamental para essa migração também o capitalismo, que começa a tornar as cidades os grandes centros sociais, para onde todos os olhos deveriam se voltar. Coube aos enormes contingentes de negros sobreviverem da forma como lhes cabia, já que antes as suas subsistências eram garantidas pelos seus senhores, mas neste novo cenário eram sempre preteridos em qualquer emprego em função da mão de obra de homens e mulheres brancos pobres ou da mão de obra que ganhava a atenção do Brasil, a dos imigrantes europeus e asiáticos. Tendo em vista que agora deveriam ser também assalariados os patrões não estavam dispostos a pagar pela sua mão de obra, que antes era “gratuita”. Levando todo esse cenário em consideração, pode-se dizer que a mulher negra estava triplamente marginalizada pelos sistemas produtivos, que a desmereciam pelo seu gênero, raça e, por consequência desses dois fatores, sua classe social.

Nos capítulos seguintes buscaremos demonstrar como a mulher nordestina serve de inspiração para os poetas populares, sendo representada ainda com preceitos maniqueístas. Por intermédio de uma visão arraigada aos costumes católicos e patriarcais, cabia à mulher o papel de santa ou pecadora, dependendo da maneira como ela optava – ou escolhiam por ela – por viver a sua vida. Essa breve explanação sobre a

história feminina servirá como contexto para as análises dos folhetos de cordéis escolhidos para o *corpus* deste trabalho, que ora as representam como espécies de divindades terrenas, que deveriam servir de exemplo para todas as mulheres honradas e virtuosas, ora as mostram como representações diabólicas, que possuem apenas uma intenção, a de causar dano aos homens. O comportamento deste tipo deveria ser evitado se a mulher não pretendesse ser malvista pela sociedade.

CAPÍTULO III

A POESIA POPULAR BRASILEIRA

1. Oralidade, memória e originalidade

Não há como falar de literatura, no sentido acadêmico do termo, sem salientarmos a importância das produções escritas populares como uma das formas mais genuínas de expressão do povo. Desde já, destacamos que o conceito de originalidade utilizado aqui, para se referir às produções populares, não coincide com o conceito acadêmico de originalidade. Quando se trata de escrita popular, originalidade consiste em produzir uma obra em uma linguagem mais próxima da dos leitores/ouvintes e da realidade que os circunda. Tais leitores se identificam com os valores veiculados por tais produções e nelas inscrevem suas histórias de vida.

Desde os primórdios da existência e organização humana, histórias passaram a ser contadas e recontadas, com variadas temáticas, perpassando gerações por meio da oralidade. Apesar de sua importância, essa forma foi marginalizada, renegada e recalcada em nossas existências culturais enquanto indivíduos e grupos. A cultura erudita/letrada, com seus saberes acadêmicos, sempre foi reconhecida como a forma mais “correta” para a sociedade, forma que deveria ser estudada e transmitida, enquanto a cultura popular/oral, por ser produzida por indivíduos iletrados ou semiletrados, foi sendo deixada à margem à medida que a palavra “dita” foi sendo substituída pela palavra escrita.

Durante séculos o termo literatura concebeu apenas a forma escrita como seu meio de expressão, pois os estudiosos não conseguiam dissociar esses dois elementos, ignorando a importância da oralidade e tornando, então, essa forma de literatura uma espécie de “paraliteratura”. Somente na década de 1950 as atenções se voltam para a oralidade, por meio dos estudos dos medievalistas. Para a oralidade é de fundamental importância a voz e seu emissor, é fator constitutivo da obra, realizando a sua transmissão e também a alterando constantemente. Uma grande diferença entre essas duas formas literárias seria justamente essa, o fato de que uma permite que sejam feitas alterações de forma natural, as histórias são constantemente reinventadas.

Jerusa Pires Ferreira (2003, p. 76-77) busca mostrar a importância desse emissor ao ressaltar que na transmissão de histórias o esquecimento é também um dos mecanismos da memória. Usualmente concebemos o esquecimento como forma de dissolução das reminiscências, mas ao tratarmos da coletividade ele é fundamental para a exclusão de elementos que não seriam tão proveitosos à memória coletiva e à perpetuação de seus textos.

Toda cultura se cria como um modelo inerente à duração da própria existência, nos diz, e à continuidade da própria memória. Em tal sentido, todo texto contribui tanto para a memória como para o esquecimento. E um texto não é então a “realidade”, mas os materiais para reconstruí-la. Já o esquecimento se realizaria também em sentido contrário. A cultura exclui, em continuação, no próprio âmbito, determinados textos, levando em conta todos os tipos de injunção. (FERREIRA, 2003, p. 78).

A dupla memória/esquecimento é então somente uma aparente oposição, pois são complementares uma a outra na construção dos textos. Ao mesmo tempo em que o esquecimento corrobora para a perda de alguns detalhes vindos da versão conhecida pelo emissor, ele também servirá de impulso para que o autor faça as alterações a seu modo, acrescentando imagens próprias de sua mente e representações da realidade em que vive. Os poetas de cordel usavam essas pequenas transformações como artifício para a construção de narrativas que pudessem parecer verossímeis para o seu público, transportando para o texto elementos que pudessem fazer com que os leitores/ouvintes se identificassem com as situações ali retratadas e por eles vividas, tornando, portanto, a história mais atraente aos olhos do público.

É interessante, portanto, observar como a memória individual atua sobre uma memória coletiva que a precede. Para Silvano Peloso (1996, p. 79), o texto “se apresenta como o produto de leituras sucessivas, carregadas de experiências do “depois”, uma série de velinos²⁴ progressivamente acumulados uns sobre os outros”. Os cordelistas buscavam ser fiéis à tradição, mas o valor de suas criações poéticas residia também nas alterações que realizavam quando da reelaboração da história a ser contada. Caberia ao poeta manejar com intuição, cuidado e também o seu próprio instinto esta junção de

²⁴ Palavra definida pelo dicionário eletrônico Houaiss como: “pele de feto bovino (ou de outro animal, como os ovinos e os caprinos), mais lisa e fina que o pergaminho comum, preparada para sobre ela se escrever, ilustrar, imprimir ou para utilização em encadernações”.

recursos retóricos e estilísticos. Aos poucos a memória coletiva absorvia essas modificações feitas pelo autor, passando a considerá-las parte do texto.

Existe um debate em torno dos termos “memória coletiva” e “memória histórica” estudados por Maurice Halbwachs em *A memória coletiva* (2003). O autor procurou analisar as particularidades dessas duas formas distintas de memória. A memória coletiva consiste em uma elaboração social subjetiva, que não tem compromissos com a história documentada e com a realidade e, por este motivo, “magicamente” busca refazer o passado, mesmo que não represente os acontecimentos como de fato ocorreram. O que esta memória faz é transformar os fatos, incorporando a eles a sua própria significação, o seu ponto de vista particular.

A memória histórica não deve ser simplesmente verossímil, deve de fato expor o que mais se assemelhe com o real, buscando representá-lo e documentá-lo cronologicamente. É feita pelos historiadores, assim, estes tentam organizar os acontecimentos. Porém as duas formas não podem ser desassociadas, pois a memória coletiva também se relaciona com o passado e somente assim a sua existência torna-se possível.

A memória coletiva se distingue da história sob pelo menos dois aspectos. Ela é uma corrente de pensamento contínuo, de uma continuidade que nada tem de artificial, pois não retém do passado senão o que ainda está vivo ou é capaz de viver na consciência do grupo que a mantém. Por definição, não ultrapassa os limites desse grupo. (HALBWACHS, 2003, p. 102).

Portanto, a memória coletiva só pode ser mantida pelo fato de atingir grupos que a sustentarão futuramente, sendo sempre perpetuada pelos indivíduos da sociedade. Diferencia-se da memória histórica, pois esta após ser documentada não precisa, necessariamente, ser transmitida oralmente. A sua existência continuará assegurada mesmo que seus registros sejam apenas escritos e não mais falados.

A oralidade não se faz presente apenas em textos considerados populares, visto que algumas obras de grande importância, como a *Ilíada*, a *Odisseia*²⁵ e *As mil e uma noites*²⁶, pertencentes hoje à literatura clássica, são herdeiras da revisitação de textos

²⁵ *Ilíada* e *Odisseia* são poemas épicos da Grécia Antiga, ambos atribuídos a Homero. São consideradas as primeiras obras da literatura ocidental e foram frutos de uma longa tradição oral. Não é possível saber com exatidão a data em que foram amplamente difundidos, mas especula-se que a forma mais próxima do que conhecemos hoje se popularizou no século VIII a. C.

²⁶ *As mil e uma noites* são uma coleção de contos populares orientais que foram compilados a partir do século IX. A esta obra não foi atribuída nenhuma autoria específica.

populares de suas épocas. Essas obras são compostas por múltiplas camadas textuais. Paul Zumthor (1993, p. 15) especifica que Homero seria um *aedo*, um artista que cantava epopeias auxiliado por um instrumento musical chamado *forminx*, e compunha suas próprias obras. Isso não impedia que o poeta utilizasse fontes que o precediam para elaborar seus versos. Assim como fazem os cantadores nordestinos.

Ainda segundo o autor (ZUMTHOR, 2003, p. 21), uma obra perdura através dos séculos de duas maneiras: pela sua transmissão oral, que se apoia na performance para que exista, e pela sua tradição oral, que diz respeito à sua duração e perpetuação. Para estas duas formas a voz desempenha uma espécie de poder fisiológico, pois lhe são fundamentais. Os textos que herdamos dos séculos X, XI, XII, XIII e XIV, são aqueles que tiveram na oralidade a sua única maneira de perpetuação, já que somente por meio da voz é que a socialização destes textos se tornou possível. Considerando que a escrita não fazia parte da vida da maior parte da população, tendo em vista que era acessível apenas aos que pertenciam ao clero e aos homens das classes mais abastadas. Esta voz medieval, mesmo que tenha desaparecido, ainda é a origem da oralidade que conhecemos hoje.

Ao refletirmos sobre esse contexto é preciso salientar que até o século XIII o oral ainda não havia sido remetido ao popular e o escrito também não poderia ser considerado erudito. Desta forma, o erudito dizia respeito a uma consciência da linguagem em relação aos seus fins e também deveria ser móvel, já o popular deveria retratar a funcionalidade das formas em relação ao cotidiano e a forma como a linguagem já cristalizada era utilizada (ZUMTHOR, 2003, p. 119).

Depois do seu surgimento a escritura teria duas funções: a primeira seria a de assegurar a transmissão de um texto, sem que fosse necessário o uso da performance de um emissor. A segunda função seria a de conservação de um texto para a posterioridade, realizando o seu arquivamento e, dessa forma, não permitindo que o seu conteúdo se esvaísse. Essa prática acaba levando ao enobrecimento do texto, pois a forma escrita passa a caracterizá-lo como mais importante, observa Zumthor:

Dentro de seus próprios limites, as colocações por escrito constituem um fato histórico de grande importância, ao qual remonta sem dúvida tudo o que, ontem ainda, fazia nossa modernidade. A voz é o *Outro* da escritura; para fundar a sua legitimidade, assegurar a longo prazo sua hegemonia, a escritura não deve reprimir de cara esse outro, mas primeiro demonstrar curiosidade por ele, requerer seu desejo manifestando uma incerteza a seu respeito: saber mais dele,

aproximar-se até os limites marcados por um censor invisível. Mas o Outro vai instalar-se no papel que assim é traçado para ele; vai reivindicar sua própria verdade, inversa. (ZUMTHOR, 2003, p. 121).

A partir do século XV o uso da oralidade como forma exclusiva de perpetuação das tradições diminui. Com a popularização da escrita, a documentação de textos se torna mais fácil e a linguagem escrita passa a ganhar cada vez mais espaço, até mesmo na documentação de histórias populares, como os folhetos ibéricos, precursores dos folhetos nordestinos. No contexto nordestino, em que um livro representava um artigo de luxo, circulavam cópias manuscritas de textos, de modo que esta prática facilitava o acesso a obras que antes estavam restritas às elites.

Muitos textos populares foram enunciados de forma poética pelo fato de que a poesia seria uma forma mais fácil de ser memorizada, por possuir ritmo. Em um período em que não havia a escrita e formas de preservar os textos, cabia utilizar recursos como esse para o sucesso da memorização. É importante salientar que os cantadores memorizavam uma gama de textos, aumentando sempre a capacidade de acumulação de materiais em sua memória, com o intuito de os utilizarem posteriormente.

Outra prática comum entre os cantadores nordestinos era a do improviso, principalmente quando estavam em público. Podendo ser chamados de cantadores ou repentistas, criavam suas composições por intuição e instantaneamente, promovendo o divertimento de seu público frente ao seu talento. Uma das formas de improvisação que causava maior euforia da plateia era a peleja, que consistia no enfrentamento de dois poetas, que mediam forças pela capacidade de improviso de seus versos.

2. Cultura popular: algumas considerações em torno do conceito

Em *Medioevo nel sertão*, Silvano Peloso (1988, p. 10) salienta que ao falarmos sobre cultura popular é comum o surgimento de duas formas de pensá-la, embora seja penoso pensar qualquer cultura impondo-lhe limites. A primeira forma trata a literatura popular como um subproduto da cultura dominante, dotando-a de valor negativo. Segundo este pensamento, as classes subalternas seriam incapazes de produzir as suas próprias formas de expressão, cabendo-lhes apenas a herança dos resíduos já empobrecidos da cultura superior, que haviam sido conservados no nível da oralidade. Dessa forma, as classes subalternas não teriam direito à sua própria sensibilidade, a uma cultura que fosse autônoma e não simplesmente formada por resquícios do que para eles

era algo inalcançável. A segunda forma de concebê-la seria pensar a cultura popular como uma cultura dos oprimidos, e assim, atribuir a ela valor positivo. É um grande equívoco buscar compreender as produções populares por meio de parâmetros pelos quais julgamos a cultura erudita, pois como afirma Bosi (1992, p. 62), “Sempre uma cultura (ou um culto) vale-se de sua posição dominante para julgar a cultura ou culto do outro. A colonização retarda, também no mundo dos símbolos, a democratização”.

A elite utilizaria seus próprios privilégios para criar novos conhecimentos, já que ela é vista como a única detentora do saber. Por meio desses novos conhecimentos estaria então aumentando o seu próprio poder. Monopolizando as formas de ascensão social, seria difícil emergir em uma sociedade tão autoritária como a brasileira, uma forma cultural vinda do povo e que esta, ainda, fosse bem aceita por aqueles que não a compreendiam plenamente.

Quando a cultura popular começa a entrar em evidência os representantes da cultura erudita assumem duas posturas diante dela: ou continuam ignorando-a, ou surge um encantamento, que instiga que ela seja investigada e estudada:

[...] encontramos no Brasil uma atitude ambivalente e dicotômica diante do popular. Este é encarado ora como ignorância, ora como saber autêntico; ora como atraso, ora como fonte de emancipação. Talvez seja mais interessante considera-lo ambíguo, tecido de ignorância e de saber, de atraso e de desejo de emancipação, capaz de conformismo ao resistir, capaz de resistência ao se conformar. Ambiguidade que o determina radicalmente como lógica e prática que se desenvolvem sob a dominação. (CHAUI, 1994, p. 124).

Integrantes da elite, os modernistas Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade foram alguns dos escritores brasileiros que se interessaram pela cultura popular brasileira²⁷. Mário realizou uma incursão pelo Norte e pelo Nordeste, ouvindo e catalogando contos populares, anotando-os em fichas, como meio de que aquela memória não se perdesse. Posteriormente utilizou muitas dessas anotações para compor uma de suas obras mais importantes, *Macunaíma*. Ambos os autores se interessaram bastante pela literatura de cordel: Mário possuía um vasto acervo de folhetos e Drummond também se interessava muito por esta forma popular, inclusive reconhecia o valor de Leandro Gomes de Barros, enxergando-o como um dos maiores poetas que já

²⁷ Também figuram em conjunto com esses dois autores: Ariano Suassuna, José Lins do Rego, João Cabral de Melo Neto, Guimarães Rosa, entre outros. Além do interesse que tinham pela literatura popular, esta acabou influenciando também as suas produções literárias.

existiram no Brasil. Ao tecer essas considerações, Drummond não falava apenas da literatura brasileira popular, mas pensava nesta como um todo, e assim buscava engrandecer a figura do cordelista.

Drummond definiu a literatura de cordel como:

[...] uma das manifestações mais puras do espírito inventivo, do senso de humor e da capacidade crítica do povo brasileiro, em suas camadas modestas do interior. O poeta cordelista exprime com felicidade aquilo que seus companheiros de vida e de classe econômica sentem realmente. A espontaneidade e graça dessas criações fazem com que o leitor urbano, mais sofisticado, lhes dedique interesse, despertando ainda a pesquisa e análise de eruditos universitários. É esta, pois, uma poesia de confraternização social que alcança uma grande área de sensibilidade. (ANDRADE apud SLATER, 1984, p. VII).

Ao descrever e caracterizar a Literatura de Cordel como “pura”, graciosa, e “espontânea”, Drummond acaba por demonstrar certo preconceito sobre a literatura popular, mesmo que essa não fosse a sua intenção. Como aponta Gabriel Ferreira Braga (2011, p. 16), os adjetivos que Drummond utiliza para se referir a ela fazem oposição ao que ele descreve como características do leitor urbano, que seriam “modernos, “sofisticados” e “eruditos”. O que fica implícito é que as formas eruditas seriam mais tecnicamente trabalhosas para serem elaboradas, enquanto que as populares surgiriam espontaneamente, sem que muito fosse exigido dos poetas populares que as produzem. Dessa forma, novamente a cultura popular é colocada em um estado de menoridade, pois, aparentemente, não se equipararia à literatura erudita.

Além disso, podemos concluir que pressupor que a literatura de cordel é uma forma que se constitui apenas pela espontaneidade e originalidade é também desconsiderar que muitos folhetos estão aliados a matrizes impressas oriundas de tradições distantes. Para Ferreira (2014, p. 82) refletir sobre tais matrizes acabaria mostrando que inexistente uma memória despótica, como antes se pensava idealizadamente, e que, portanto, a originalidade das criações populares nordestinas não estaria apenas em si mesmas. Dessa forma,

A memória impressa acompanha o texto oral, misturando-se em seus caminhos. Ao serem recriados e difundidos, estes funcionavam como uma espécie de “ajuda-me-mória”, conseguiam trazer à tona aquilo que, de algum modo, estava lá à espera de oportunidade. (FERREIRA, 2014, p. 82).

Retornando para algumas considerações sobre a cultura popular, mesmo que esta, na prática, não pressuponha uma simetria com a cultura de massa, essas duas perspectivas culturais passam a ser identificadas como similares por alguns autores²⁸, mas ainda assim é preferível utilizar estes termos em oposição. Para Bosi (1992, 308-345), estas duas formas pertenceriam a duas faixas culturais diferentes. Enquanto a cultura popular seria, como explicitado, uma forma de expressão gerada pelo povo, tendo a sua gênese no coração da vida popular e, portanto, uma cultura não-erudita, a cultura de massa seria aquela que surge como artifício da indústria de consumo e por este motivo é capaz de atravessar todas as classes sociais. Os bens simbólicos seriam, então, consumidos através dos meios de comunicação de massa e, por isso, ela possuiria um maior caráter socializador, pois a mesma informação era capaz de atingir a todos de maneira mais democrática, pois seria acessível à maioria dos lares.

Quando os meios de comunicação passam a atingir as massas, com o advento do rádio e da televisão, por exemplo, as formas culturais populares sofrem um período de declínio. Todas as atenções se voltam para os veículos da cultura de massa, os quais disponibilizam variadas formas de entretenimento como: radionovelas; novelas televisivas; programas de humor; telejornais etc. Dessa forma, a procura pelos folhetos de cordéis diminui drasticamente e essa forma de expressão popular entra em declínio por volta da década de 1960 e 1970. Diante dessa realidade, cria-se um projeto de revitalização do cordel, que agora passa a ocupar lugar de destaque em grandes centros urbanos, como as cidades de Rio de Janeiro e São Paulo. Um dos grandes responsáveis por essa nova guinada foram os poetas Gonçalo Ferreira da Silva e Manuel Cavalcanti Proença.

3. Escrituras vindas do além-mar

Os folhetos nordestinos são herdeiros da cultura popular europeia e perpetuam a tradição dos *pliegos sueltos* espanhóis, das *folhas volantes* portuguesas, dos *flabiaux* franceses e dos *libretti* italianos. Tais formas textuais começaram a percorrer a Europa no final do século XV e sua maior veiculação se deu nos dois séculos seguintes, em que se tornaram uma forma de vulgarização da cultura, até então, erudita e inacessível às

²⁸ Em *Conformismo e Resistência*, Marilena Chauí (1994, p.27) classifica como “assustador” o texto de Jean Baudrillard que propunha essa junção. Para o autor, o social desapareceria e apenas um fenômeno existiria: o da massa. No entanto, para Baudrillard, seria impossível compreender exatamente o que é a massa.

classes menos favorecidas, pois um livro só poderia ser comprado por aqueles que pertenciam às elites, econômicas ou religiosas. Para Peloso (1996, p. 80), outro fato que contribuía para o afastamento dos livros da maior parte da população era a realidade de que muitos não possuíam conhecimento formal. Por meio dos textos populares, reelaborados a partir de matrizes escritas europeias, as classes subalternas tomavam conhecimento das canções de gesta, novelas de cavalaria, romances, adágios populares, vidas de santos, formulários religiosos e das baladas populares.

Com o advento da imprensa e das tipografias, a produção e divulgação de histórias começam a ocorrer de forma mais intensa, pois com baixo custo era possível produzir um número maior de livretos. Antes disso as cópias eram todas feitas em tipografias de jornal, o que limitava o número de exemplares contando uma mesma história, pois exigiam um investimento maior. Sendo um produto barato, manufaturado até mesmo na casa dos poetas, passa a ser tornar um apanágio das camadas populares.

Desde aquela época, a praça já era o ambiente em que ocorria a maior difusão da cultura popular. Ali eram vendidos os folhetos pelos cantadores, que em voz alta recitavam suas histórias. Também podiam ser vistos músicos, titereiros, vendedores ambulantes e afins, no geral, aqueles que lidavam com funções informais. Entre esses artistas e profissionais populares, uma figura comum era a do cantador cego que buscava também vender os seus textos e os de outros autores, que lhes pagavam uma porcentagem por este serviço. Como a figura do cego cantador se populariza, os romances populares passam a ser chamados de romances de cego²⁹.

Nativo da Ilha da Madeira, o cego mais famoso dentre os autores de cordel europeus foi o português Baltasar Dias, que viveu durante o século XVI. Em 1537 foi concedida a ele uma licença para que pudesse vender seus livretos, com a justificativa de que por ser cego não teria outro modo de viver senão de suas próprias obras. Tratando-se de um período em que muitos eram impedidos de realizar essa comercialização, ter a permissão para vender seus textos em praça pública era um grande privilégio. Baltasar Dias se conserva como o mais famoso dos poetas cegos da península ibérica pelo fato de que até hoje alguns de seus textos continuam sendo disseminados na cultura popular. Entre os seus cordéis de maior importância está a

²⁹ *Romances de ciego* ou *Quintilhas de ciego*, na Espanha (PELOSO, 1996, p. 80).

*História da Imperatriz Porcina*³⁰, que por sua popularidade no Brasil, será analisado no capítulo posterior.

A vigilância sobre os escritos começava a aumentar, de modo que Baltasar Dias e até mesmo Gil Vicente³¹, autor que ainda hoje se destaca pelos seus Autos, foram censurados. Com a Inquisição portuguesa³², que começara em 1536, os autores precisavam ter muito cuidado com os seus escritos, reformulando o texto de uma maneira que não ficassem tão claras as suas intenções, pois se os revisores achassem que algo escrito era suspeito, aquilo seria então usado contra eles, como peça de acusação. O fato de esses textos também serem alvos da censura comprova a importância que tinham na época e como era intensa a sua circulação. Sendo leituras constantes das camadas populares, era preciso que os governantes tivessem muito cuidado para que não fossem difundidas ideias contrárias às ações do governo e aos dogmas católicos.

No século XVII começam a ser documentadas as partidas da Espanha para o Novo Mundo, e dessa forma são catalogados o transporte de um número correspondente a dez mil folhetos, e entre eles estariam as histórias de *Pierre y Magalona* e também a de *Doncella Teodor*, ambas as narrativas chegam também ao Brasil. É possível constatar que na bagagem do colonizador português também haveria esses folhetos, principalmente se considerarmos a intensa troca cultural que ocorria na Península Ibérica, visto que os laços entre os dois países eram estreitos pelo fato de Portugal ter pertencido à Espanha durante mais de meio século³³ (PELOSO, 1988, p. 30). Estas duas histórias fazem também parte da nossa literatura popular, com os títulos de *A princesa Magalona*³⁴ e *História da Donzela Teodora*³⁵, respectivamente, e são folhetos que também fazem parte do corpus da nossa pesquisa.

³⁰ A *História da Imperatriz Porcina* é um dos textos de cordel mais conhecidos e difundidos em todos o Nordeste. Narra a história de Porcina, jovem filha do rei da Hungria e esposa de Lodônio, imperador de Roma, que passa por uma série de provações após ser caluniada pelo cunhado, acusando-a de ser adúltera. No fim, consegue provar sua inocência.

³¹ Considerado o primeiro dramaturgo português, Gil Vicente foi responsável pela elaboração dos Autos que hoje fazem parte da literatura canônica, como o *Auto da Barca do Inferno*, *Auto da Índia* e a *Farsa de Inês Pereira*. Incorporou em suas obras a cultura popular da época em que vivia.

³² A Inquisição portuguesa abarcou o período entre 1536 e 1821.

³³ Esse domínio se deu de 1580 a 1640.

³⁴ Descrita por Câmara Cascudo como: “a noiva fiel, a desposada virgem que aguarda, anos e anos, obstinadamente, a volta do companheiro arrebatado” (CASCUDO, 1984, p. 30).

³⁵ Esta personagem feminina advinda das tradições populares é aquela que tudo sabe, uma mulher inteligente, que vence os questionamentos impostos pela figura masculina por meio da sua agilidade mental.

Considerando que a viagem dos colonizadores até o Novo Mundo era longa, cansativa e sem muitas distrações, esses folhetos populares que traziam serviam também como uma forma de esparecimento, em conjunto com outras formas de lazer, como jogatinas e cantorias. Por meio dessa importação despreziosa é que começam a se formar já na colônia uma biblioteca de histórias e folhetos vindos da Europa.

Outro fator importante é que já influenciado pela cultura moura, também vieram na bagagem portuguesa almanaques de origem árabe, os quais, segundo Franklin Maxado (1980, p. 14), “continham charadas, adivinhações, passatempos, jogos, dados sobre o tempo, contos, lendas, anedotas, fábulas, calendários, hagiologia, provérbios, enigmas, anexins, versos, quadras, trovas, poemas, sonetos, conselhos, propagandas, textos, orações etc.”.

Embora muitas versões de histórias famosas, perpetuando arquétipos da literatura popular europeia, já circulassem no Brasil sob as duas formas, oral e escrita, e ainda que seja impossível ter certeza de como se deu o primeiro contato e o começo de sua reprodução, o fato é que o folheto nordestino se beneficia da importação desses folhetos tradicionais no século XIX (SLATER, 1984, p. 11).

4. O surgimento de uma forma de expressão popular brasileira

O nome literatura de cordel assinala uma das características principais dos folhetos. Deveriam ser livretos leves, pois assim poderiam ficar expostos em barbantes estendidos, os cordéis. Era comum que o autor/vendedor os deixassem expostos, assim, chamariam mais a atenção do público. O fato de constituírem artefatos de uma literatura aparentemente simples e barata fazia com que atingissem várias camadas sociais.

A literatura de cordel brasileira surge como uma forma de expressão cultural popular, com vistas a atender às necessidades da comunidade de divertimento, notícias e instrução. Trazia em si saberes populares já sedimentados, mas também servia como forma de difundir notícias da atualidade. Os folhetos surgem como forma de romper com a solidão dos nordestinos, que não se viam representados em formas culturais que os atingissem, de modo que, a partir do momento em que começam a se reconhecer nas histórias narradas em versos, passam a consumi-las avidamente. A comunidade nordestina era muito fiel aos cordelistas, sobretudo porque as histórias que eles reproduziam, eram também parte de suas histórias de sonhos e de lutas.

A literatura de folhetos brasileira é uma forma mista, composta pela oralidade, pela escrita e, conseqüentemente, pelo seu caráter visual, pois como Zumthor (1993, p.241) evidencia, quando a voz emana de um corpo ela acaba se tornando algo palpável, concreto, o que possibilita que os textos se concretizem no imaginário do público que o recebe. Portanto, para Ferreira (2014, p. 15), a presentificação da narrativa do poeta só seria possível através da enunciação da narrativa. Por isso a performance do poeta também ganha papel de destaque quando pensamos na literatura de cordel, e para que ela ocorra é necessária também uma grande aproximação de vários sentidos, que auxiliam a forma como o emissor busca se expressar. Para que o recitador realizasse com sucesso sua função deveria então ver, ouvir, dizer e gesticular.

Como demonstrado, esta forma literária é herdeira de toda uma tradição europeia e consegue ressignificar suas estruturas arquetípicas oriundas de matrizes culturais de séculos anteriores. Utilizam-se deste conteúdo tradicional, juntamente com diversas atualizações que os transportam para o seu próprio contexto. Com essa mescla é que surge uma literatura popular única, como o folheto de cordel nordestino.

A questão é tanto mais estimulante porquanto se refere a um contexto totalmente inédito, onde a opacidade produzida pelo tempo se juntam problemas criados por diversas condições históricas, culturais e mentais, fruto da interação de áreas não-homogêneas. (PELOSO, 1996, p. 77).

Quando os poetas retomam textos de matrizes culturais distantes, geralmente buscam manter os significados centrais que se encontram na matriz. As alterações que fazem recaem sobre itens secundários, que sofrem adaptações para que assim passem a fazer alusão a representações regionalizantes.

Neste novo contexto cultural, a literatura popular europeia se junta a mitos e tradições provenientes de outros elementos constituintes da nossa brasilidade: do índio e do negro, sobretudo. Com fontes tão diversas à disposição, as histórias passam a se entrelaçar durante o processo de reelaboração. Um elemento muito importante nessa construção teria sido o mestiço, que sendo um fruto personificado do processo colonizatório brasileiro, era receptor e propagador desses mitos, que antes viviam apenas sob o limiar da escrita, haja vista que eram produzidos em regime de dominação.

Também não é possível desconsiderar a importância do colonizador português, tendo em vista que é ele o elemento que traz consigo a tradição europeia e que passa a ser influenciado pelo cenário em que vive. Chegam até ele os mitos indígenas, que

expressam fabulários sobre os animais e a floresta, e muitas dessas narrativas que se mantêm vivas em nosso folclore até hoje³⁶. Os negros eram aqueles que traziam em sua cultura o elemento mágico, buscando algo que os ligassem aos espíritos, por tal motivo eram mal vistos pelos portugueses, que temiam essas práticas. Eram responsáveis por assimilar a cultura europeia que lhes era imposta, e neste processo acabavam por transformá-la, inserindo ali também as suas próprias manifestações culturais.

Maxado ressalta a importância dos mais velhos para a comunicação oral. Em comunidades em que não havia a escrita, destacavam-se essas figuras, que seriam os representantes carnis da experiência. Através de sua sabedoria, expressada oralmente, guiavam a comunidade a que pertenciam. Dentro do contexto da colonização brasileira estas figuras seriam representadas pelo pajé, o receptáculo das tradições indígenas, e pelos griôs (*griots*), os contadores de histórias vindos da África (MAXADO, 1980, p. 12-13). A mulher negra também foi responsável por transmitir esses conhecimentos, principalmente quando exercia funções dentro da casa-grande que a aproximavam dos senhores. Freyre (2006, p. 386) assinala que “As histórias portuguesas sofreram no Brasil consideráveis modificações na boca das negras velhas ou amas-de-leite. Foram as negras que se tornaram entre nós as grandes contadoras de histórias”.

Apesar disso, os negros e os indígenas tendem a ser representados de maneira negativa nos folhetos. Cabia a eles, também nos folhetos, o estado de minoridade frente aos brancos:

[...] Os poucos heróis e heroínas que morrem quase sempre são: negros (Pai João, em *O Índio, a Criança e o Monstro*), índios (em *Iracema*, de José de Alencar) ou cigano (Kira, em *Uma Noite de Amor*). Quando repentistas negros competem contra brancos em *pelejas do cordel*, inevitavelmente perdem. Apesar de as fotografias de livros de Leonardo Mota e Francisco das Chagas Batista revelarem que muitos poetas populares tenham sido reconhecidos como mulatos, mestiços ou negros, os folhetos permanecem cheios de estigmas raciais. (SLATER, 1984, p. 20).

Desta forma, negros e indígenas acabavam cumprindo, novamente, o papel de bode expiatório perante o público dos folhetos, que mesmo não sendo um grupo formado por brancos que fossem isentos da mestiçagem, não eram capazes de reconhecer as suas próprias condições étnicas nas histórias que eram ali contadas. E

³⁶ Como dito no capítulo anterior, como detentores da cultura, os jesuítas se esforçaram para fazer com que os indígenas renunciassem às suas crenças, buscando demonizar seus mitos sobre a natureza com o intuito de amedrontá-los.

assim, os folhetos reproduziam os preconceitos vigentes naquela sociedade, rebaixando sempre aqueles que não fossem brancos e, inclusive, figuras femininas que não estivessem em consonância com as normas estabelecidas pela moral católica.

Entre os cordelistas pioneiros é quase impossível encontrar uma mulher que também exerça essa função. Apesar disso, Candace Slater (1984, p. 27) destaca o fato de que as esposas foram fundamentais, pois auxiliavam os maridos em seu processo criativo, no processo que consistia em escrever e reescrever os folhetos. Para compreender esta conjuntura é preciso entender o contexto destes, no qual as mulheres tinham pouco, ou nenhum, acesso à educação. Como veremos adiante, os próprios poetas também eram semiletrados. O que impediu muitas mulheres de exercerem essa função foram também os papéis sociais a que estavam destinadas. Caberia a ela cuidar da manutenção da casa, dos filhos e de tudo que dizia respeito à sua família. Além disso, também seria impossível que a mulher agisse como os homens, viajando pelo interior do Nordeste para difundir seus folhetos, principalmente em uma época em que uma mulher desacompanhada era mal vista.

O caso da poeta Maria das Neves Batista Pimentel constitui uma exceção. Filha do importante poeta Francisco das Chagas Batista, Maria das Neves publicou seu primeiro folheto em 1938, mas somente o fez por utilizar um pseudônimo, o nome de seu marido, Altino Alagoano. Este, inclusive, foi quem lhe fez a sugestão de que ela escrevesse, pois o casal passava por dificuldades financeiras e ele estava certo de que os versos da esposa seriam capazes de cativar o público. Como Maria das Neves tinha livre circulação pela livraria do pai, quando jovem, e havia aprendido a ler, se espelhou na figura do pai como exemplo e também usou como artifício a transposição de romances eruditos que conhecia para o cordel. Publicou três folhetos que esgotaram sua tiragem rapidamente. Oportunamente nos aprofundaremos na história desta cordelista.

Os cordéis seriam uma espécie de janela por onde se poderiam observar os costumes nordestinos. Portanto, essa escrita permite que a realidade possa ser vivenciada, ou, pelo menos, observada, por outros, aqueles que estão alheios a este contexto. Naquela época os folhetos cumpriam um papel didático-moralizante, haja vista que firmavam modelos de conduta a ser seguidos pela comunidade, principalmente para as mulheres. Ditavam o que as mulheres poderiam ou não fazer, como deveriam se portar perante os maridos. Davam exemplos de como seriam vistas caso não cumprissem o papel que lhes era destinado.

Não é possível desconsiderar o período sociocultural em que surge o cordel no Brasil. No início do século XX a população havia assistido, bestializada, todas as mudanças que vinham ocorrendo desde a Independência do Brasil, e parecia não compreender ainda a dimensão do que estava acontecendo, sobretudo por não fazer parte, pelo menos na prática, desse novo momento político que o país enfrentava. As elites se inspiravam nas ideias europeias que surgiram após a Revolução Francesa, mas que não se encaixavam plenamente na realidade das terras brasileiras, pois as semelhanças entre os sistemas vividos eram apenas superficiais. Um exemplo dessa dissonância é que, no Brasil, a República jamais poderia ser personalizada na imagem feminina, como ocorreu na França. A pintura *A Liberdade Guiando o Povo*³⁷ (*La Liberté guidant le peuple*), em que uma mulher aparece levantando a bandeira com as cores francesas, tornou-se um dos grandes símbolos da luta pela liberdade e esta imagem feminina personifica os ideais republicanos.

José Murilo de Carvalho (1990) afirma que para o Brasil essa alegoria jamais funcionaria como símbolo máximo da nossa nação, pois aqui a mulher não era vista como um símbolo perfeito para a humanidade, já que ainda reproduzíamos o ideal masculino, que era monárquico e personificado na figura masculina do rei. Para que a imagem feminina fosse capaz de representar a República que se formava seria necessário, segundo o autor, que este símbolo tivesse raízes no terreno social e cultural da nossa sociedade, mas isso não ocorria. As mulheres não estavam aptas a serem vistas como figuras públicas, cívicas. Apenas os homens poderiam ocupar cargos políticos e pensar a política.

Também é preciso considerar que no Brasil o homem comum, pertencente às classes subalternas, estava ausente dos eventos que antecederam a Proclamação, e, portanto, a figura feminina estaria ainda mais distante. Na realidade, a maior parte da população não poderia se envolver nos rumos políticos, pois não tinha sequer direito ao voto. Carvalho (1987, p. 85) estima que 80% da população estaria excluída dessa participação. Entre as figuras que compunham esse número elevado de excluídos, figuravam: pobres, mulheres, menores de idade e mendigos. Convém recordar que sendo estes compostos por uma maioria analfabeta, todos então deveriam ser representados pelos homens da elite.

³⁷ Pintura feita por Eugène Delacroix, em 1830, em comemoração à Revolução de Julho de 1830.

Entre aqueles que reagiram negativamente a todas essas novas imposições se destacavam os negros e os pobres, que eram repelidos dentro das cidades, cabendo a eles a marginalidade³⁸. Por este motivo frustram-se as camadas populares, que não aderem a esta nova forma de governar, preferindo o passado em que viviam: a Monarquia. Os nordestinos, então isolados social e geograficamente, já que o Sul passara a ocupar maior lugar de destaque, também não aderem de imediato à República.

Então, como forma de expressão popular, surgiu no Nordeste, no final do século XIX, a literatura de cordel, de modo que “o mundo subterrâneo da cultura popular engoliu aos poucos o mundo subterrâneo da cultura das elites. Das repúblicas renegadas pela República foram surgindo elementos que constituiriam uma primeira identidade coletiva da cidade” (CARVALHO, 1987, p. 41).

Com tantas mudanças que vinham ocorrendo nos rumos que tomava o país, “A quebra de valores antigos foi também acelerada no campo da moral e dos costumes” (CARVALHO, 1987, p. 27). Essas mudanças passam a ser alvo das sátiras dos cordelistas, principalmente porque as figuras femininas, antes submissas, passavam a buscar a emancipação e almejavam conseguir a própria liberdade por meio do trabalho nas fábricas, principalmente nas de tabaco. Era um período em que a industrialização avançava sobre o país e a mão de obra tornava-se cada vez mais necessária.

Entre os maiores poetas nordestinos do período elencado estão João Martins do Ataíde (1880-1959), Francisco de Chagas Batista (1882-1930) e Leandro Gomes de Barros (1865-1918), pioneiros na publicação regular de folhetos e personagens que endossavam o coro que se erguia contra as mudanças do período republicano. Os três autores possuem uma obra vasta na qual abordam diversos temas da época.

4.1. Folhetos tradicionais e folhetos de circunstância

Muitos estudiosos de cordel se dedicaram a estabelecer divisões entre as temáticas abordadas pelos poetas em suas produções, e neste trabalho optamos por salientar os dois tipos de folhetos mais comuns que utilizamos. Tratam-se dos folhetos tradicionais e dos folhetos de circunstância. Estes costumavam satirizar figurões da política local, religiosos inescrupulosos, costumes e situações do cotidiano.

Os folhetos de tradição são aqueles cujas origens remontam a um passado distante, cujas narrativas foram fixadas no imaginário popular por meio da transmissão

³⁸ Neste contexto não havia nas cidades comunidades que se organizassem politicamente.

oral. São narrativas de conteúdo histórico, influenciadas pelas gestas medievais e por criações eruditas da literatura, um exemplo disto é o *Decameron*, de Boccaccio, que servirá de base para um dos folhetos do corpus do nosso trabalho, *História de Genevra*³⁹. Peloso (1988, p. 188) busca demonstrar que são frutos dessa longa tradição os folhetos que fazem parte dos ciclos de heróis (carolíngios), como os que narram histórias sobre Carlos Magno⁴⁰; os que trazem histórias de heroínas que passam por diversas provações, como a Donzela Teodora e a Imperatriz Porcina; o ciclo dos anti-heróis, representado no Brasil pela figura de Pedro Malasartes⁴¹; e aqueles que tratam de temas religiosos, como os folhetos que contam a história do Padre Cícero Romão⁴².

Os folhetos de circunstância são aqueles que retratam os temas da atualidade, se tornando uma espécie de jornais escritos e falados, informando os mais pobres sobre os últimos acontecimentos e contribuindo para a fixação desses novos fatos no imaginário coletivo. Os poetas exploravam nesses folhetos as notícias que haviam tido grande repercussão nos jornais, que poderiam ser fatos que estavam próximos ao povo, como desastres naturais e crimes chocantes, ou também fatos que repercutiam no restante do Brasil e em outras partes do mundo.

Estão incluídos nessa categoria folhetos que buscavam retratar satiricamente cenas do cotidiano vivenciadas pelos poetas e por seus leitores/ouvintes. Dentre os folhetos de sátira mais aguda destacam-se os de Leandro Gomes de Barros. Seus versos incendiários auxiliaram, de certa forma, na politização às avessas da população. Por meio das críticas construídas pelo poeta é que a comunidade compreende muito do que vivenciam. São alvos de suas sátiras também as figuras femininas, pois o poeta pretende

³⁹ História adaptada de uma das novelas do *Decameron*, de Boccaccio. É o mesmo arquétipo da Imperatriz Porcina, em que a esposa é caluniada pelo cunhado e, por isso, passa por diversos percalços até conseguir provar a própria inocência.

⁴⁰ Carlos Magno foi o primeiro Imperador de Roma e as histórias que o representam na literatura de cordel usam suas batalhas como inspiração. Um dos textos mais famosos que o representa é o folheto *Batalha de Oliveiros com Fierabrás*, de Leandro Gomes de Barros.

⁴¹ Pedro Malasartes representa o malandro e sua sagacidade, que utiliza-se da malandragem socialmente aprovada e faz com que ela seja vista por nós como esperteza e vivacidade. É descrito por Roberto DaMatta como “um personagem cuja marca é saber converter todas as desvantagens em vantagens, sinal de todo bom malandro e de toda e qualquer boa malandragem. [...] Pedro Malasartes, acima de ser um herói sem caráter, é um subversivo, perseguidor dos poderosos, para quem sempre leva a dose de vingança e destruição que denuncia a falta de um relacionamento social mais justo entre o rico e o pobre” (DAMATTA, 1997, p. 274). Recebe também outras denominações nos folhetos de cordel, entre elas estão João Grilo, João Leso, Cancão de Fogo e Camões.

⁴² A figura do Padre Cícero Romão foi sempre ambígua, pois ao mesmo tempo reunia em si muitos admiradores, mas também muitos inimigos. Foi descrito por Câmara Cascudo como “elemento religioso [...] de influência maléfica e anticristã” (CASCUDO, 1984, p. 138). Incorporou em sua imagem também milagres e tradições de outros missionários do Brasil imperial. Mas nada fez com que a multidão de romeiros se afastasse da fé que tinha nele e, por isso, o padre sempre foi alvo de criações com episódios fantásticos e milagres tradicionais.

reforçar o discurso sobre a mulher que vinha sendo sustentado na sociedade patriarcal desde a Colônia.

É importante ressaltar que os dois tipos de folhetos estão muito conectados e se influenciam reciprocamente.

CAPÍTULO IV

OS POETAS PIONEIROS E SUAS PRODUÇÕES

1. Os narradores orais

Descendente de todos os cantadores que o precedem, principalmente do cancionero ibérico, tanto pela arte de cantar quanto pelo conteúdo de seus versos, o poeta que surge no Nordeste mostra-se como uma figura “ambulante, galanteadora e conquistadora” (MAXADO, 1980, p. 101). Era uma personagem bem vista pelo povo, pois agia como um ator político, tendo em vista que atua em um período histórico em que o povo não era ouvido por aqueles que o dominavam. Buscam demonstrar em seus versos resistência, porém era comum que também demonstrassem conformismo e posicionamentos que privilegiavam a repetição do *status quo* (MONTENEGRO, 2013, p. 40).

O fato de muitos poetas serem apenas semiletrados fez com que se aliassem somente ao pouco conhecimento que tinham, geralmente vivenciado ou adquirido por meio da educação informal.

[...] o cantador nordestino, herdeiro e depositário do fluxo lentíssimo da tradição como memória convertida em descoberta, representa um ponto de chegada de materiais erráticos que têm atravessado como meteoritos o firmamento de sistemas culturais inclusive muito distantes, para depois serem reutilizados por uma vontade artística em que a coletividade se realiza com gosto e fórmulas próprias. (PELOSO, 1996, p. 78).

Para Walter Benjamin (1994, p. 198-199) existiam dois tipos possíveis de narradores tradicionais. O primeiro tipo seria representado pelos marinheiros comerciantes, indivíduos que saíam de suas terras e vivenciavam novas experiências, e quando voltavam para casa contavam tudo que tinham visto e aprendido. E o segundo tipo, o dos camponeses sedentários, era formado por aqueles que ouviam as histórias contadas pelo primeiro narrador e as memorizavam, e dessa forma poderiam compartilhar aquele conhecimento com outras pessoas. O autor ressalta que “A experiência que passa de pessoa em pessoa é a fonte a que recorrem todos os narradores” (BENJAMIN, 1994, p. 198). Pode-se concluir que os poetas nordestinos

estariam enquadrados nas duas formas de narrador descritas por Benjamin, pois recorriam aos conhecimentos adquiridos no passado e à imaginação, mas também se utilizavam de fatos ocorridos no presente para compor suas obras.

Assim como a figura do cantador cego havia se popularizado na Península Ibérica, no século XVI, entre os nordestinos alguns homens dotados de deficiência visual também ocuparam lugar de destaque na cultura popular. No Brasil, o Cego Aderaldo e o Cego Sinfrônio perpetuam esta tradição séculos depois do ápice dos romances difundidos pelos cegos ibéricos. A cegueira exigia que estes poetas se superassem e se tornassem ainda mais criativos que os outros. Nesse cenário, a performance oral era mais necessária ainda.

A voz do poeta acabava também por lhe conferir autoridade pois, ao cantar seus versos, ele adquiria prestígio na praça pública, cativava o público, que passaria a admirá-lo e respeitá-lo. Mesmo que a história viesse de um texto escrito, o fato de os versos serem entoados acabava por valorizá-los. Porém, não só dessa maneira o poeta ganhava prestígio, como veremos, poetas importantes como Leandro Gomes de Barros e Francisco das Chagas Batista não participavam de cantorias.

O contato entre o cantador e o público se dava de forma bastante simples. Aqueles que não sabiam ler se aproximavam com curiosidade quando o ouviam entoar os primeiros versos, buscando saber se aquela história que estava sendo contada seria agradável. Como o cantador nunca revelava o final do folheto, se o ouvinte estivesse gostando acabaria por comprá-lo, com a intenção de conhecer o desfecho. Também serviria de distração para os seus familiares e companheiros do trabalho. No caso dos poetas que não participavam de cantorias, em suas incursões pelo interior, pelas vastas fazendas, também contavam o enredo de alguns folhetos, buscando despertar a curiosidade dos agricultores.

Traçar o perfil de alguns dos cordelistas pioneiros mostra-se necessário, pois buscamos compreender suas histórias pessoais, sua relação com o momento histórico em que viviam e como foram influenciados por ele na sua maneira de contar as suas narrativas, tendo em vista que se dedicavam a contar o que acontecia no mundo do cangaço, nas reviravoltas políticas do Brasil e nas mudanças sociais que começavam a tornar as mulheres mais independentes, por exemplo.

Os poetas populares que escolhi retratar formam em conjunto o tripé da literatura de cordel brasileira, pois foram os nomes de maior destaque entre os pioneiros, são eles: Leandro Gomes de Barros, Francisco das Chagas Batista e João

Martins de Ataíde. Também foram os primeiros a reproduzir em larga escala os seus próprios folhetos, pois eram proprietários de suas próprias tipografias. A única diferença entre eles, quanto a essa questão, é que Leandro Gomes de Barros só editava e imprimia os seus próprios folhetos, vivendo então somente da sua própria produção, diferente dos outros dois poetas que prestavam esse serviço também a outros autores.

1.1. Leandro Gomes de Barros

Considerado o “rei da poesia no sertão” por Carlos Drummond de Andrade, o paraibano Leandro Gomes de Barros (1865-1918) foi um dos cordelistas pioneiros e é considerado até hoje um dos mais importantes do Brasil. Se Bilac havia sido considerado o príncipe da poesia por Carlos Drummond de Andrade, Leandro Gomes de Barros o superava e poderia ser considerado o rei da poesia do sertão, segundo o mesmo poeta:

Em 1913, certamente mal informados, 39 escritores, num total de 173, elegeram por maioria relativa Olavo Bilac príncipe dos poetas brasileiros. Atribuo o resultado à má informação porque o título, a ser concedido, só podia caber a Leandro Gomes de Barros, nome desconhecido no Rio de Janeiro, local da eleição promovida pela revista *Fon-Fon!*, mas vastamente popular no Norte do país, onde suas obras alcançaram divulgação jamais sonhada pelo autor de “Ouvir Estrelas”. (DRUMMOND apud MARQUES, 2014, p. 52).

Nascido na cidade de Pombal, na Paraíba, cresceu na serra do Teixeira⁴³, e passou a maior parte de sua vida morando em Recife, cidade em que se fixou e iniciou a sua produção de cordéis. Barros foi um dos únicos poetas pioneiros a conseguir viver exclusivamente da venda de seus cordéis. Suas obras permanecem na vivência cultural nordestina e em seu imaginário coletivo. Por viver somente da escrita, teve uma vasta produção, o número certo de seus folhetos é difícil de ser constatado, pois muito de sua produção já se perdeu. Câmara Cascudo (1984, p. 219) estima que sua produção tenha chegada a dez mil folhetos, mas a quantidade documentada atualmente é infinitamente menor do que esse número. Leandro costumava vender seus poemas em casa, mas também realizava incursões pelas capitais e pelo interior do Nordeste, com o objetivo de cativar o público e fazer com que mais pessoas conhecessem o seu trabalho.

⁴³ Slater (1984, p. 13) afirma que Leandro Gomes de Barros tinha laços estreitos com a família dos Nunes Batista, composta por um grande número de cantadores e glosadores.

Apesar de ser um “poeta de gabinete” – não participava das cantorias e nem era cantador –, pois escrevia seus versos longe do povo, observava muito o seu público leitor, já que fazia questão de continuar vendendo seus versos pessoalmente, segundo Maria Ângela de Faria Grillo (2013, p. 5). Sabia como ninguém retratar a realidade em que vivia, utilizando notícias de jornal para criar histórias que chamassem a atenção do público das feiras e por meio desse hábito de observar o público também buscava saber quais eram as preferências temáticas deste. Era aclamado, pois dava voz à sua comunidade, sendo o porta-voz desse pensamento coletivo, retratando os valores sociais e o imaginário cultural popular de seus conterrâneos. O autor relacionava diretamente sua obra com o contexto histórico-social da cultura popular.

Cabe ressaltar então o caráter polifônico de sua obra, que apresenta diferentes discursos que se interpõem entre si. Todos ganham voz através das palavras do poeta. Dos seus textos emergem “marcas da sociedade, seus valores familiares, suas experiências, enfim o contexto social, em que está inserido, deixando em sua linguagem marcas e valores culturais de sua época” (SILVA, 2011, p. 63). O poeta viveu durante o período monárquico e na transição para a República, e também o fim da escravidão. Era um homem de seu tempo.

Apresenta em sua produção uma grande nostalgia do período monárquico, considerado por ele um regime melhor, por ser menos danoso ao povo. A verdade é que o seu descontentamento se dava pelo fato de que com a implementação da República, pois começava a ocorrer uma excessiva cobrança de impostos, e esta passou a afetar largamente as classes menos favorecidas. O novo regime político acabava por reforçar as desigualdades sociais que o precediam. Em seus folhetos, Leandro buscava então debater questões coletivas partindo do seu ponto de vista particular, tentando por meio de sua escrita, concretizada na voz de algum leitor, revelar para os membros de sua comunidade o que para eles era incompreensível. De acordo com Francisco A. Marques,

Leandro escreve numa época marcada pelo avanço das ferrovias, pela entrada maciça de estrangeiros no país, pelos horrores da Primeira Guerra Mundial, pela taxaço excessiva das mercadorias e dos serviços, secas, endemias, carestia, corrupção, enfim, quando tudo parecia ter saído dos trilhos. (MARQUES, 2014, p. 168).

Como o folheto de cordel era o único meio de informação acessível à maioria da população, muitas vezes os versos lidos/ouvidos acabavam servindo como espécies de “lentes satíricas do(s) poeta(s) popular(es) que o sertanejo via e entendia aquele mundo

preche de novidades e mudanças inusitadas” (MARQUES, 2014, p. 55). A cosmovisão do poeta seria uma forma de o indivíduo, que faz parte do seu público, adquirir uma visão crítica da realidade circundante.

Dentro da variada temática que a obra de Leandro apresenta, uma figura constante é a feminina, esta pode figurar de diversas maneiras, como:

a) Esposa

O casamento hoje em dia
Quase todo mundo o quer
Muitos contemplam família
Como outra coisa qualquer
A mulher empenha o marido
O marido rifa a mulher.

Marido é perna de banco
Sempre a mulher diz assim
O marido diz também
A mulher e o capim
Morre um nascem mais dez
Inda mesmo em terra ruim. (BARROS, s. d., p. 1).

b) Mártir

Se assim permite, meu Deus
Aumentai os meus tributos
Nesse antro de espinhos
Cruéis e absolutos
No fim dos meus sofrimentos
Dai-me saborosos frutos

No mesmo instante sentiu
O coração lhe dizer:
Tem coragem, Genoveva
Terás muito que sofrer
Mais Deus estará contigo
Para te favorecer! (BARROS, s.d., p. 17).

c) Transviada (caricatura)

Mundo velho desgraçado
Teu povo precisa um freio,
Para ver se assim melhora
Este costume tão feio
De uma moça seminua
Andar mostrando na rua
O sovaco a perna o seio.
[...]
As senhoritas de agora

É certo o que o povo diz,
 Não há vivente no mundo
 Da sorte tão infeliz;
 Vê-se uma mulher raspada
 Não se sabe se é casada,
 Se é donzela ou meretriz. (ATAÍDE⁴⁴, 1953, p. 1-2).

d) Sogra

Minha sogra era uma velha
 Bem carola e rezadeira,
 Tinha o seu quengo lixado,
 Era audaz e feiticeira;
 Para ela tudo era tolo
 Porque ela dava bolo
 No tipo mais estradeiro.
 Era assim o seu serviço:
 Ela virava o feitiço
 Por cima do feiticeiro! (BARROS, 2004, p. 2).

e) Musa inspiradora/deusa

Genoveva era dotada
 De inteligência e engenho
 Nas feições dela se lia
 O mais perfeito desenho
 A natureza em orná-la
 Se esmerou e fez empenho

Além dessas qualidades
 Em tudo era preciosa
 Modesta e trabalhadora
 Cortês e religiosa
 Graças a educação
 De sua mãe extremosa

Quando estava em orações
 Ajoelhada entre os pais
 Parecia ser um anjo
 Das regiões divinais
 Que tinha baixado a terra
 Para exemplo dos mortais. (BARROS, s. d., p. 2-3).

f) Conformada aos dogmas católicos

Sonhou que um anjo chegava
 E lhe mostrava uma luz,
 Dizendo: isso é uma carta

⁴⁴ A *Bibliografia Prévía* de Sebastião Nunes Batista, considera Leandro Gomes de Barros o autor do poema.

Enviada por Jesus,
 Aceita a taça de fel
 Como ele aceitou a cruz.

Quando estiveres aflita
 Não te maldigas da sorte,
 Tenha confiança em Deus
 Ainda encarando a morte
 Se conhece o bom guerreiro
 Quando a luta é muito forte.
 [...]
 Então disse Alzira ao pai
 Que aceitava o casamento
 Dizendo: meu pai, aceito
 Com gosto meu sofrimento,
 Seja por Deus tudo isso
 Vou começar meu tormento. (BARROS, 1919, p. 5-6).

g) Mãe

Meus filhinhos a minha morte
 Pra vocês é prejuízo
 Peçam a Deus que me salve
 No eterno paraíso
 Recebam minha benção
 Até o dia do juízo! (SILVA⁴⁵, 1961, p. 13).

h) Rainha do lar

Se não houvesse a mulher
 Era preciso fazê-la
 Uma casa sem mulher
 Não há quem deseje vê-la
 É como um dia sem sol
 Uma noite sem estrela. (BARROS, s.d., p. 1).

i) Mulher pública (prostituta)

Sou como a escarradeira
 Onde todos vão cuspir
 É profundo o meu carpir
 Minha alma é agoureira
 Eu sou uma aventureira
 Da dor e da perdição
 Entreguei meu coração
 No lado da terra impura
 Sou a mais vil criatura
 Emblema da corrupção. (ATAÍDE⁴⁶, 1976, p. 11).

⁴⁵ A *Bibliografia Prévía* de Sebastião Nunes Batista considera Leandro Gomes de Barros o autor do poema.

Sendo retratada de maneira maniqueísta, como santa ou pecadora, cabe então à mulher um papel de inferioridade perante o homem. Leandro foi um dos primeiros poetas populares que retrataram satiricamente a figura feminina no início do século XX. Em seus folhetos de circunstância, o poeta reforça um discurso sobre a mulher que vinha sendo sustentado no âmbito da sociedade patriarcal nordestina desde a Colônia.

Em total consonância com a mentalidade da época, o poeta satiriza o comportamento das mulheres que começavam a aderir à moda e aos novos modelos de sociabilidade importados da França. Reduto do poeta, as ruas da capital pernambucana ofereciam-se como uma passarela a céu aberto onde mulheres, tanto da elite quanto das camadas médias, podiam desfilarem seus vestidos e conversar livremente, contrariando as regras patriarcais que conservavam filhas e esposas na clausura doméstica. Incomodado com as mudanças de comportamento e com a inversão de papéis sexuais, já que muitos maridos ficavam em casa enquanto suas esposas saíam para trabalhar nas primeiras fábricas instaladas na cidade, Leandro escreve uma série de folhetos satirizando a conduta feminina da época.

Era comum que se enxergasse o passado sob um viés mítico, em que tudo parecia ser melhor. Criava-se então a imagem de uma perfeição distante, inatingível, frente a um presente que lhes parecia degenerado, de onde o povo não conseguiria escapar ileso do sofrimento, o qual lhe parecia interminável.

Chamam este século das luzes
 Eu chamo o século das brigas
 O época das ambições
 O planeta das intrigas
 Muitos cachorros num osso
 Um pau com muitas formigas

Então depois da república
 Tudo nos causa terror
 Cacete não faz estudo
 Mas tem carta de doutor
 A cartucheira é a lei
 O rifle governador. (BARROS, 1912, p. 1)

Porém, falar em machismo dentro do contexto do final do século XIX e começo do século XX pode parecer anacronismo. É preciso considerar que aquele era o

⁴⁶ A *Bibliografia Prévia* de Sebastião Nunes Batista considera Leandro Gomes de Barros o autor do poema.

pensamento comum sobre qual deveria ser o comportamento feminino naquela sociedade, e sendo as mulheres ensinadas de que o caminho correto era a submissão, a obediência ao marido, a maioria fazia coro aos discursos que criticavam aquelas que ultrapassavam tais limites.

A produção textual de Gomes de Barros ganha maior importância por ter se tornado também um paradigma para todos os poetas que o sucederam. Não havia um só poeta que não se inspirasse em seu trabalho, na sua escrita e na maneira como ele produzia suas narrativas. Um autor erudito que se beneficiou de histórias contadas por Gomes de Barros foi Ariano Suassuna, que tomou como base dois de seus folhetos, *O dinheiro* e *A história do cavalo que defecava dinheiro*, para compor a sua obra *Auto da Compadecida*. Assim como os poetas de cordel, Suassuna toma esses folhetos como base, mas faz alterações para incorporá-los ao contexto de sua criação teatral. Um de seus personagens principais, João Grilo, também era inspirado em um dos arquétipos mais difundidos pelos cordelistas pioneiros, o de Pedro Malasartes. Este representava o anti-herói que usava da inteligência e a astúcia para vencer os mais fortes. Nestes folhetos era como se o povo se sentisse vingado por todas as barbaridades que sofriam da parte dos potentados. Esta era a filosofia de vida de Cancão de Fogo⁴⁷, um dos heróis ladinos da literatura de cordel:

- Roubar de quem tem demais
É forma de caridade
Tirar dez de quem tem vinte
Está na regularidade
Quem não precisa de tudo
Basta ficar-lhe a metade

Da forma que vai o mundo
Só poderá trunfar
Aqueles que têm astúcia
E não se deixam enganar
No mar da vida se afoga
Quem nunca soube nadar. (BARROS, 1951, p. 15).

O poeta Leandro Gomes de Barros faleceu em 4 de março de 1918, em Recife, Pernambuco. Sua produção literária ficou provisoriamente com o genro, Pedro Batista, mas três anos depois, a viúva do poeta, Venustiana Eulália de Barros, optou por vender os direitos autorais de Leandro a João Martins de Ataíde. Depois disso, Ataíde estava

⁴⁷ Uma das denominações de Pedro Malasartes.

livre para comercializar os folhetos como bem entendesse, chegando a fazer alterações nos textos originais que haviam sido vendidos a ele.

Embora essa atitude hoje nos pareça, de certa forma, ultrajante – pois pensamos na questão do plágio de maneira academicista –, a atribuição de autoria dentro da literatura popular era sujeita a regras mais flexíveis do que as que concebemos hoje, quando pensamos em direitos autorais. Como assinala Zumthor:

[...] O texto “literário”, pouco depois de sua primeira difusão, inscreve-se no arquivo justamente denominado “cultura literária”, a esse título privilegiado, confirmando, desde a sua gênese, aquilo que é um academicismo. O texto tradicional, entre os discursos do grupo social, não desempenha nessa condição e fora da performance nenhum privilégio. É por isso que, sem dúvida, a noção de plágio não emerge antes do século XVI, denegação da fecunda intertextualidade oral. O texto “literário” é fechado: simultaneamente por causa do ato que, material ou idealmente, o circunscreve e na intervenção de um sujeito que efetua esse fechamento. [...] O texto tradicional, em contrapartida, pelo simples fato de que transita pela voz e pelo gesto, só pode ser aberto, numa abertura primária, radical, a ponto de escapar, por lampejos, à linguagem articulada: por isso ele se esquivava à interpretação, pelo menos a toda interpretação globalizante. (ZUMTHOR, 1993, p. 284).

Apesar de Zumthor se referir ao século XVI como período em que a noção de plágio surge, quando pensamos no contexto da literatura de cordel não podemos desconsiderar que esse termo ainda não se aplicava no início do século XX. No Nordeste, tratando-se de uma época em que a maioria do público era analfabeta e os poetas, em grande parte, eram apenas semiletrados, a oralidade ainda se fazia muito presente. Muito mais do que a escritura, pois eram poucos aqueles que a dominavam.

A repetição das histórias tradicionais era requerida pelo público, e assim cabia aos editores/poetas continuarem publicando-as repetidamente, mesmo que fossem da autoria de algum poeta já falecido. Como uma grande parcela dos poetas também era analfabeta, ou semiletrada, muitos contos que reproduziam oralmente já eram de seu conhecimento antes mesmo da versão escrita ser impressa pelo primeiro poeta que a transpusesse para os folhetos. O público continuava a ser arrebatado pelas mesmas narrativas, que traziam os seus cânones fixos. Câmara Cascudo (1953, p. 20), em *Cinco livros do povo*, obra em que busca revelar as origens de cinco matrizes arquetípicas tradicionais, afirma que esses folhetos faziam parte da biblioteca de velhos fazendeiros,

como o seu próprio bisavô, e que já conheciam de cor histórias como a da *Imperatriz Porcina*, a da *Donzela Teodora*, a dos *Doze Pares de França*, entre outras.

Algo que também facilitava a perpetuação dos arquétipos tradicionais era a intensa convivência familiar, principalmente quando viviam no isolamento do interior. O grupo familiar reunia-se então, em saraus ou serões, contando e ouvindo novas e antigas histórias, noite após noite.

Quando um poeta como Leandro transpunha em seus versos uma história tradicional, acabava agindo como intermediário entre as duas formas culturais, trabalhando entre a invenção e a execução. Dessa forma, ele retratava em sua escrita muitas das variantes linguísticas que eram próprias da oralidade. De modo que, os folhetos se constituíam como uma sobreposição de diferentes culturas e linguagens.

1.2. Francisco das Chagas Batista

Francisco das Chagas Batista (1882-1930) nasceu e foi criado na Vila do Teixeira, localizada na Paraíba, e foi um dos mais importantes poetas populares nordestinos. Veio de uma família que ajudou a alicerçar a cultura popular nordestina e era também um herdeiro desta tradição que o precedia. A serra do Teixeira é considerada o braço poético do Nordeste, pois lá se manifestou a literatura oral em dois níveis diferentes: primeiro por meio da Cantoria, em que ganham destaque as figuras dos glosadores e cantadores, e o segundo, que é o da literatura popular, representado pelos poetas de cordel:

A história dos poetas de Teixeira é cíclica. Começa por volta de 1850, 1860 e tem como seus representantes, os irmãos Nicandro e Ugolino Nunes da Costa, Bernardo Nogueira, Inácio da Catingueira, Romano de Mãe-d'Água, Germano da Lagoa e outros. Uma outra fase prossegue no final do século XIX, início do século XX, com os poetas populares Leandro Gomes de Barros e Francisco das Chagas Batista, representantes universais da poesia de cordel. (MENDONÇA, 1985, p. 19).

A serra do Teixeira também teria sido de grande importância para o cangaço, pois sua geografia permitia que os cangaceiros ali se escondessem. O fenômeno do banditismo teve lugar de destaque nos folhetos de Chagas Batista, principalmente na figura do cangaceiro Antonio Silvino⁴⁸, que ocupa um lugar central em sua obra. Alguns

⁴⁸ Manoel Batista de Moraes (1875-1944) ficou conhecido como o cangaceiro Antônio Silvino. Cometeu seu primeiro crime em 1896, como forma de vingar a morte de seu pai e chefou seu bando de

estudiosos do cordel atribuem a isso o fato de que o cangaceiro era também seu parente. Sendo Lampião⁴⁹ a figura mais importante dentro desse contexto, também foram vários os folhetos dedicados a ele. Os cangaceiros representavam o símbolo do homem que não aceitava passivamente o papel social que lhe havia sido destinado por outras pessoas. Sendo um homem humilde, transforma-se em um rebelde, que não abaixa a cabeça para mais ninguém, e por isso passa a ser temido por todos.

Portanto, o cangaceiro acaba por se tornar uma das figuras de destaque da nossa poesia popular, transformando-se no modelo de homem que, ao rebelar-se, sai para a luta, e dessa forma faz valer a sua própria existência, ganhando o respeito de todos que antes os desprezavam. Os cordelistas colaboravam para o engrandecimento dos cangaceiros em suas produções, pois exaltavam o banditismo como forma de subversão das normas instituídas pelas autoridades opressoras. Na exaltação que faziam dos cangaceiros, destacavam a coragem e a honra, virtudes com as quais o leitor imediatamente se identificava. Dizia Antonio Silvino, quando de sua audiência perante o juiz:

Tomei dinheiro dos ricos
e aos pobres entreguei
protegi sempre a família,
moças pobres amparei;
o bem que fiz apagou
os crimes que pratiquei. (BATISTA apud TERRA, 1983, p. 185).

Os retratos de heróis sempre chamaram a atenção do público, e mesmo que o cangaceiro não representasse fielmente essa imagem idealizada, ele acabava sendo admirado pelo povo por causa da sua coragem. Quando buscavam a vingança, os cangaceiros poderiam ser até mesmo cruéis⁵⁰, pois, pelo fato de serem socialmente oprimidos, a violência surgia como o caminho mais eficaz durante empreitadas. Outra

cangaceiros no período que abarcou os anos de 1897 e 1914. A figura de Silvino é tida como mais branda que a do outro famoso cangaceiro, Lampião, pois era visto como alguém que “mata apenas em defesa ou vingança justa aos seus inimigos porque eles o ofendem. Declara-se inimigo de cangaceiros que assassinam viajantes e fazendeiros para roubar. Silvino se orgulha de ser um defensor da honra e de respeitar as famílias” (TERRA, 1983, p. 83-84).

⁴⁹ Virgulino Ferreira da Silva (1898 ou 1900-1938) ficou conhecido como Lampião e seus feitos se iniciam seis anos após a captura de Antônio Silvino, que ocorreu em 1914, também motivado pela morte do pai. É retratado como um vingador cruel, que não poupava ninguém, atacando os ricos e os pobres, e por isso se torna uma figura mais ambígua do que o seu antecessor (Cf. TERRA, 1983, 107-111).

⁵⁰ Os cangaceiros representam figuras cruéis não só no plano fictício, mas também na realidade. Era comum que em suas incursões pelo interior do Nordeste acabassem atingindo não somente os ricos, mas também os pobres. Exigiam ser alimentados, estupravam as mulheres da família, representavam, então, um perigo iminente. Apesar de representar uma figura ambivalente, ainda assim a imagem positiva sobrevive no imaginário coletivo.

figura comum era a de Pedro Malasartes, anti-herói subversivo, que conseguia vingar o povo frente às injustiças dos poderosos, mas mesmo sendo cruel, sua maior força ainda era a sua própria inteligência, o seu “quengo”. Afora esses exemplos de heróis não convencionais, eram também muito admirados pelo povo aqueles que representavam arquétipos que se assemelhavam com os antigos heróis das canções de gesta, que seriam então exemplos clássicos de heroísmo, com representantes dotados de virtudes e boas intenções.

Escreveu seu primeiro folheto em 1902, intitulado *Saudades do sertão*, e passa então a vender folhetos pelo interior da Paraíba, e comercializava não apenas os seus folhetos, como também os de Leandro Gomes de Barros⁵¹, seu amigo. Os temas tradicionais ocuparam parte da produção de Chagas Batista. São de sua autoria importantes folhetos como *História da Imperatriz Porcina* e *História de Esmeraldina*, ambos herdeiros da tradição europeia.

O poeta foi um importante editor de cordéis, tendo adquirido sua própria tipografia em 1913, vendida a ele pelo amigo Leandro Gomes de Barros. Nela imprimiu vários folhetos de sua autoria, mas também outros, advindos de diversos autores de sua época. Chagas Batista também era dono de uma livraria, que fora aberta dois anos antes, a Popular Editora, permitindo que o poeta tivesse acesso às obras populares e eruditas. Sua editora tornou-se tão importante para a distribuição de folhetos que chegou a ter filiais na Paraíba e no Rio Grande do Norte, como maneira de expandir o alcance dessas publicações que estavam sob seu controle.

Terra (1983, p. 43-44) afirma que Chagas Batista era leitor assíduo de Victor Hugo, Camilo Castelo Branco, Eça de Queirós, José de Alencar, entre outros autores eruditos, e se interessava muito pela poesia, tendo até mesmo organizado duas coletâneas que reproduziam poemas e também os parodiavam. Para a produção de seus folhetos lia também diversos jornais da região, mas o poeta ia além, buscava ler também revistas que eram escritas no sul do país, como a *Revista do Brasil*, de São Paulo, e as revistas *Careta*, *Cosmos* e *O Malho*, produzidas no Rio de Janeiro. O cordelista procurava no cotidiano fontes para o poético.

Só não superou, enquanto editor, João Martins de Ataíde. É claro então o grande envolvimento de Chagas Batista com a cultura e a produção intelectual, de variadas formas, desde pequeno. Se por um lado cresceu em um ambiente de intensa oralidade,

⁵¹ Após a morte de seu pai, Chagas Batista e sua família se mudaram para Campina Grande, mas, apesar disso, o contato entre os amigos se manteve, inclusive a relação comercial.

no fim da vida seu contato maior se dava com a forma escrita, e isso de forma alguma impossibilitou que seus filhos também se tornassem poetas populares, como Pedro, Paulo e Maria das Neves – a primeira mulher a escrever folhetos no Brasil –, e seu filho Sebastião tornou-se um importante folclorista. Em entrevista concedida para a pesquisadora Maristela Mendonça, Maria das Neves afirma que o pai sempre foi seu grande exemplo de poeta, mesmo que não tenha lhe ensinado a arte das rimas (MENDONÇA, 1985, p. 60).

Outra face de Chagas Batista foi também a de autor sobre estudos sobre a literatura popular e o folclore. Descontente com o retrato que estava sendo feito nos estudos dedicados à literatura popular, por achar que as afirmações contidas nesses estudos eram falhas, decide então escrever a sua versão, usando as informações que possuía sobre o cordel e os poetas populares que conhecia. Em 1929 publicou o livro *Cantadores e poetas populares*.

Francisco das Chagas Batista faleceu em João Pessoa, Paraíba, em 26 de janeiro de 1930.

1.3. João Martins de Ataíde

Nascido no ano de 1880, em Cachoeira de Cebolas, uma vila pertencente a cidade de Ingá, na Paraíba, permaneceu lá até os seus dezoito anos, quando por causa da seca precisou deixar a terra natal. Autodidata, aprendeu a ler e escrever sozinho, e se orgulhava muito disso. Foi motivado pelo fato de que aos oito anos de idade viu pela primeira vez um cantador, o Pedra Azul, e encantou-se por seus repentes, e desde então decidiu que queria ser como ele (TERRA, 1983, p. 48).

Escreveu seu primeiro folheto em 1908, período em que Leandro Gomes de Barros já estava no auge de sua produção. Ataíde admirava muito Leandro e chegou a escrever pelejas fictícias entre os dois cordelistas, o que confundia o público, que realmente acreditava que o encontro havia acontecido, além disso, essa também era uma forma de promover-se em cima da fama do outro autor. Leandro Gomes de Barros então deixa claro na contracapa de um de seus folhetos, *O Diabo na nova seita*, que não havia qualquer ligação entre os dois, com isso buscava ser sempre o maior, “o primeiro sem segundo”. Para Terra (1983, p. 48), a reação foi desproporcional, pois essa era uma prática comum no mundo dos folhetos, haja vista que a invenção de pelejas com os poetas de maior destaque era um artifício muito utilizado pelos poetas iniciantes. Tal

atitude vinda de Gomes de Barros demonstraria então o reconhecimento velado de Ataíde como um poeta em ascensão. Grillo (2013, p. 6) afirma que a questão da autoria era uma grande inquietação para o cordelista, e isso era potencializado pelo fato de que ele era alvo de muitas cópias e imitações. Por este motivo buscava garantir que a sua autoria fosse preservada por meio de dizeres inseridos dentro do texto. Para a historiadora essa preocupação de Leandro era grande, pois ele era um poeta que vivia apenas de seus versos.

Ainda segundo Ruth Brito L. Terra (1983, p. 49), após esse episódio os dois acabaram se conhecendo e tiveram uma relativa proximidade, algo claramente perceptível pelo fato de que Leandro passa inclusive a ser padrinho de dois filhos de Ataíde. Com a morte de Gomes de Barros, ele é tido mais uma vez como oportunista, pois escreve o seu necrológio, mesmo não sendo um amigo tão próximo dele como eram outros cordelistas, como Francisco das Chagas Batista e João Melchíades, com quem o pioneiro havia tido contato durante toda a vida. Em uma das estrofes do necrológio, dizia-se:

Não cito o número das obras
como assim me apareceu,
porque fica muito longa
quem vai trabalhar sou eu.
e mesmo não há quem saiba
nem há romance que caiba
o que Leandro escreveu. (ATAÍDE apud GRILLO, 2013, p. 14).

Não há dúvidas de que a maior contribuição de Ataíde para o cordel foi sua atuação como editor. Dono da principal tipografia da época, reproduzia muitos títulos de cordel, de diferentes autores. Após a morte de Leandro Gomes de Barros, Ataíde adquiriu da viúva de Leandro todos os direitos sobre os cordéis do falecido e passa então a reeditá-los sob seu próprio nome, prática que por muito tempo dificultou saber com exatidão quais seriam os títulos escritos por Gomes de Barros. Somente na década de 1980 é que se desvinculam de seu nome tais folhetos, com estudos e publicações da Fundação Casa de Rui Barbosa⁵². É provável que Ataíde tenha adquirido os originais de outros poetas populares também. Mark Curran (2009, p. 45) afirma que é difícil saber se

⁵² A partir da década de 1960 a Fundação Casa de Rui Barbosa começou a organizar um acervo da Literatura Popular em Versos, que hoje contém mais de 9000 folhetos de cordel. Dessa iniciativa surgiram antologias e diversos estudos sobre a literatura popular. Mais recentemente houve também a digitalização desses folhetos. Estes dados estão disponíveis em: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/cordel/apresentacao.html>. Acesso em 04/09/2016.

os folhetos escritos por João Martins de Ataíde poderiam ser considerados realmente bons pelo público, pois era complicado saber quais versos eram aqueles realmente escritos por ele. Para Terra (1983, p. 50) só era possível ter certeza da autoria de Ataíde em dez folhetos, por terem sido escritos antes de 1921, ano em que passa a reproduzir os folhetos de Gomes de Barros, ou por terem sido citados em algum momento por outros poetas como sendo de sua autoria.

Durante o auge do cordel no Nordeste, de 1920 a 1949, ocorre também o auge da atuação de Ataíde na produção de folhetos. Sua tipografia é a mais importante da região e somente após sofrer um derrame é que se desfaz dela, vendendo-a então para José Bernardo da Silva, que leva adiante seu trabalho como editor-proprietário.

Ataíde faleceu em 7 de agosto de 1959, em Limoeiro, Paraíba, em um período de sua vida em que já se encontrava totalmente afastado da produção de cordéis e de seu comércio.

2. Semelhanças e contrastes entre as temáticas trabalhadas pelos poetas

Os escritos dos poetas citados anteriormente apresentam muitas semelhanças, mas, apesar disso, é possível também apontar no que diferem entre si, principalmente quando se trata dos dois primeiros, Leandro Gomes de Barros e Francisco das Chagas Batista. No que se refere à obra de João Martins de Ataíde, é difícil afirmar com precisão quais seriam as temáticas que mais trabalhou em seus folhetos, pois como já salientamos, Terra (1983, p. 50) demonstra através de seus estudos ter chegado a cento e setenta poemas que poderiam ter sido escritos por ele, mas apenas dez dentre estes folhetos são comprovadamente de sua autoria, todos publicados antes de 1921.

Nesses folhetos Ataíde escreveu um que remete aos temas tradicionais, *História da Princesa da Pedra Fina*, e que está presente no corpus do nosso trabalho. Também trabalhou com outra temática muito utilizada pelos seus contemporâneos, dedicando um folheto à prisão de Antônio Silvino. Além disso, escreveu os cordéis já citados em que tratava da figura de Leandro Gomes de Barros, sendo o primeiro uma peleja ficcional e outro que tratava-se do necrológio deste. Também buscou escrever histórias que retratassem o seu cotidiano, portanto, folhetos de circunstância, como *A entrega do governo do Ceará ao Coronel Setembrino: a retirada do Coronel Franco Rabelo* e *Um preto e um branco apurando qualidades*.

Tratando-se das obras dos outros dois poetas, ainda segundo Terra (1983, p. 42-44), Leandro publicou vinte e sete romances, enquanto Chagas Batista publicou oito. Embora a discrepância numérica seja grande, Chagas Batista é o autor de importantes folhetos de romance como *História de Esmeraldina* e *História da Imperatriz Porcina*, ambos herdeiros da tradição europeia. Os dois cordelistas também dedicaram muita atenção à temática do banditismo, escrevendo diversos poemas sobre Antônio Silvino e Lampião. Esse aspecto salta bastante aos olhos quando consideramos toda a obra de Chagas Batista, pois sendo numericamente menor que a de seu amigo Leandro, ambos escreveram quase o mesmo número de folhetos que tratavam sobre este tema. Enquanto Leandro escreveu dezoito folhetos que retratam Antônio Silvino, Chagas Batista escreveu catorze sobre este cangaceiro e cinco sobre Lampião.

Além dessas semelhanças, ambos os autores também trabalharam em seus folhetos a temática do cotidiano e é possível afirmar que aqui reside a maior diferença de suas escritas. Em seus folhetos de circunstância Leandro construiu suas críticas sociais por meio das sátiras e utilizou a potência de sua escrita como forma de denunciar tudo do que discordava dentro da sua realidade e de seu público. Tornam-se alvo de suas críticas, portanto, as mulheres; o casamento; os novos costumes; os protestantes; os impostos; a bebida; a República. Mesmo tratando também do cotidiano, Chagas Batista não o fez com o mesmo tom audacioso de Gomes de Barros, mas dedicou-se também aos retratos do cotidiano político local e mundial, abordando, inclusive, a Primeira Guerra Mundial.

3. Estudiosos da Literatura de Cordel

Vários foram os autores que se dedicaram aos estudos sobre a Literatura de Cordel e, por isso, alguns deles se tornaram fundamentais para o embasamento do nosso trabalho. O principal dentre eles foi Luís da Câmara Cascudo, antropólogo que se dedicou com afinco aos estudos sobre a cultura brasileira, autor de três obras fundamentais para a composição deste estudo: *Cinco livros do povo*, *Literatura oral no Brasil* e *Vaqueiros e cantadores*. No primeiro livro Câmara Cascudo buscou encontrar as origens de cinco histórias/arquétipos de grande destaque dentro do mundo dos folhetos, entre eles a Imperatriz Porcina e a Donzela Teodora. Refletiu também sobre os diversos desdobramentos sofridos por estes enredos durante os séculos e os caminhos percorridos até adentrarem no imaginário brasileiro. Este trabalho, em específico, nos é

indispensável, por ser uma referência para que o contexto em que esses folhetos tradicionais surgiram possa ser compreendido e também por ter servido de base para estudos de outros pesquisadores que fazem parte da bibliografia do trabalho, como Silvano Peloso e Mark Curran.

Em *Literatura oral no Brasil* o folclorista averiguou como as histórias orais vindas dos indígenas, dos africanos e dos portugueses ajudaram a constituir a oralidade brasileira como a concebemos hoje. E no fim traça um breve retrato da poesia popular brasileira. *Vaqueiros e cantadores* aborda diversos aspectos da literatura de cordel, principalmente as diversas formas de folhetos existentes, como romances, A.B.C⁵³, Pelo-sinais⁵⁴. Trata também do Ciclo do Gado, que retrata as vaquejadas nordestinas, e sobre os folhetos que retratavam figuras de destaque daquela sociedade⁵⁵, denominado por ele Ciclo Social. Escreveu também o resumo biográfico de diversos cantadores.

Outro importante autor utilizado neste estudo é o italiano Silvano Peloso e suas obras *Medioevo nel sertão* (1988) e *O canto e a memória* (1996). Na primeira, Peloso retrata algumas características do Nordeste e da poesia popular, e nos capítulos seguintes aborda figuras arquetípicas como os cangaceiros, as mulheres mártires, os anti-heróis populares, e também dedica um capítulo às pejejas. Na segunda, busca trabalhar com a oralidade, abordando outras temáticas, como motes populares em *Os Lusíadas*, a influência da cultura popular em *Macunaíma*, mas também dedica mais um capítulo às histórias arquetípicas, falando sobre a tradição portuguesa presente na *História da Imperatriz Porcina*.

Dentre os trabalhos acadêmicos a que tive acesso, foram de fundamental importância a dissertação de Caline G. de Oliveira Lima, *A mulher na literatura de cordel: uma abordagem léxico-semântica*, e também a tese de Clarissa Loureiro Marinho Barbosa, *As representações identitárias femininas no cordel: do século XX ao XXI*. Além da relevância natural destes estudos, pelo fato de abordarem a figura feminina dentro do mundo dos folhetos, ambas as pesquisas também serviram como uma espécie de base para nosso trabalho, para que se diferenciasse destas, buscando empregar metodologia e recorte temporário diferentes daqueles utilizados pelas autoras.

⁵³ São versos narrativos em que não ocorrem sátiras. Como o próprio nome demonstra, são versos dispostos em ordem alfabética.

⁵⁴ Versos satíricos que utilizam partes de orações em sua composição.

⁵⁵ Figuras já citadas como a dos cangaceiros e do Padre Cícero Romão.

CAPÍTULO V

A ATUAÇÃO DAS MULHERES EM SUAS PRÓPRIAS HISTÓRIAS

1. As protagonistas-figurantes da história brasileira

Quando nos depararmos com representações teatrais ou cinematográficas é muito comum observarmos que as cenas se utilizam não apenas das personagens principais que compõem o enredo, mas também de figurantes, como um meio de tornar mais verossímil a representação. Entretanto, aqueles que ali figuram são mostrados como meras presenças corporais, sem que suas vozes sejam ouvidas, ou que participem ativamente do retrato que está sendo construído. A figurante, portanto, desempenha um papel secundário, praticamente insignificante, não passando, muitas vezes, de uma personagem decorativa.

Buscando definições acerca do termo, foi possível constatar, no *Dicionário do Teatro*, de Patrice Pavis, que o termo “figurantes” é definido como o “Conjunto de figurantes, atores de papel secundário e mudo, que entram na representação como multidão anônima, grupo social, empregados etc.” (PAVIS, 2008, p. 168).

Levando em consideração o papel que os figurantes desempenham em qualquer tipo de representação, acreditamos que, do ponto de vista do regime patriarcal e da historiografia oficial, coube às mulheres, durante séculos, o papel de figurantes⁵⁶, como denota o título escolhido para esta dissertação. Estas estiveram sempre alheias às suas próprias histórias, e em decorrência disso, não podiam exercer as suas individualidades e liberdades, vivendo sempre à sombra dos homens da família. Coube aos homens o protagonismo social e familiar. A história brasileira apresenta mulheres que foram importantes em seus momentos decisivos, como Maria Quitéria, Anita Garibaldi, Princesa Isabel, Maria Bonita, mas que do ponto de vista da historiografia, ficaram sempre à sombra de figuras masculinas, haja vista que estas acabavam adquirindo maior importância. Por este e por outros motivos, tais mulheres podem ser chamadas de protagonistas figurantes.

Maria Quitéria (1792-1853) ganhou destaque por ter aderido à luta pela independência brasileira. Como não havia sido alfabetizada, esta filha de portugueses

⁵⁶ Não somente às mulheres, mas também outros grupos que eram minoritariamente representados dentro da sociedade, portanto, cumpriam esse papel também os negros e as crianças, por exemplo.

conheceu de perto a história da colonização brasileira por meio das palavras de seu pai (PRADO, 2004, p. 34-35), e esta teria sido uma das maiores motivações para que se tornasse, no futuro, uma mulher-soldado, aos moldes de Diadorim⁵⁷, Hua Mulan⁵⁸ e Joana d'Arc⁵⁹. Sua história pode ser lida paralelamente àquela estampada pela versão oficial, segundo a qual D. Pedro I é visto como herói nacional e como o maior responsável pela fundação do Império. Sendo filho do rei de Portugal, era natural que a independência requerida por ele não rompesse com a Metrópole. Segundo Maria Lígia C. Prado (2004, p. 35), o pai de Maria Quitéria relutou em deixá-la adentrar às forças armadas, pois o destino dela, e de todas as mulheres, deveria ser o casamento. Então, com a ajuda de sua irmã, travestiu-se de soldado e fugiu. Após alcançar a vitória, teve sua valentia reconhecida pelo Imperador em 1823, quando foi condecorada com a Ordem do Cruzeiro, no grau de Cavaleiro, e promovida a alferes. Após voltar para casa, pediu perdão ao pai, casou-se e foi mãe, cumprindo o destino que a tradição lhe reservara.

Anita Garibaldi (1821-1849) destacou-se na historiografia brasileira por ser a companheira do revolucionário Giuseppe Garibaldi. Antes de conhecer aquele que seria seu companheiro de luta, havia já se casado, mas em decorrência de fatores, como a diferença de idade entre os noivos (ela tinha 14 anos), logo se separaram. Aos 18 anos conheceu Giuseppe, quando o republicano invadiu com suas tropas farroupilhas o porto da sua cidade natal, Laguna. Permaneceram lá durante alguns meses e, com a partida iminente, Anita decide seguir o amado. Dessa forma, começa a participar das batalhas ao lado dos outros guerrilheiros. Em 1841 foram dispensados das tropas e abandonam o Brasil, indo morar em Montevidéu. Somente em 1847 é que partem para a Itália, terra de Garibaldi, lugar em que, segundo Elma Sant'Ana (1993, p. 14), Anita teria buscado o seu aprimoramento intelectual, com vistas a tornar-se a esposa condigna do herói italiano.

⁵⁷ Personagem de *Grande Sertão: Veredas* que travestida de homem busca vingar a morte do pai.

⁵⁸ Jovem chinesa que travestida de homem se une a um exército exclusivamente masculino, como forma de impedir que seu pai vá para a guerra. Sendo filha única, assume este papel, mesmo que contra a vontade daquele. Sua história originou o poema "A balada de Mulan". Não é possível afirmar com precisão se Hua Mulan foi apenas uma personagem fictícia ou uma personagem histórica, e, portanto, real.

⁵⁹ Típica donzela-guerreira, virgem e pura, a francesa Joana d'Arc foi chefe militar durante a Guerra dos Cem Anos, que travava a disputa entre França e Inglaterra pelo domínio do território francês. Foi então capturada pelos seus inimigos, os borguinhões, que eram aliados dos ingleses. Acusada de heresia, teve o fim de sua vida sendo queimada na fogueira como era feito com as bruxas (GALVÃO, 1998, p. 13). Somente séculos depois é que sua história foi revisitada e, desta forma, d'Arc foi canonizada pelo Papa Bento XV em 1920.

Princesa Isabel (1846-1921), diferentemente de muitas mulheres que fizeram parte da nobreza, participou ativamente da política, e embora esta fosse uma função majoritariamente masculina, ela ganhou destaque por seus feitos enquanto Imperatriz regente. Foi a responsável pela sanção das leis do Ventre Livre, em 1871, e pela Lei Áurea, que culminou no fim da escravidão no Brasil. Por estes motivos é que foi apelidada “A Redentora” pelos abolicionistas e a historiografia ajudou a perpetuar essa imagem da princesa, mesmo que as motivações que a levaram a isso não tenham sido as mais benevolentes, mas sim a pressão sofrida pela Inglaterra, que obrigou o governo a findar a prática escravagista, ainda vigente no Brasil. Além do papel de destaque que ganhou em decorrência disso, pouco é o que se sabe sobre a filha de D. Pedro II, pois era ele o verdadeiro governante. No ano seguinte à abolição é proclamada a República e dessa forma ela e a família real acabam sendo exilados, passando a viver na Europa.

Como neste trabalho tratamos de aspectos da história do Nordeste, não poderíamos ignorar o fenômeno do Cangaço e, conseqüentemente, o da mulher neste contexto. Não seria possível falar de mulheres importantes no contexto brasileiro sem que fosse explorada a figura de Maria Bonita (1911-1938), a companheira de Lampião. A sua história se assemelha um pouco à de Anita Garibaldi, pois ambas tiveram um primeiro casamento que fracassou, assim como também decidiram seguir os homens que amavam em suas lutas, mesmo que estas tivessem objetivos tão distintos, já que, enquanto Giuseppe lutava pela implementação do regime republicano, Lampião, buscando a vingança pela morte do pai, deixou um rastro de crimes por todo o sertão nordestino. Durante oito anos Maria Bonita fez parte do bando de cangaceiros de Lampião, e ambos morreram degolados pelas mãos da polícia, quando estavam acampados em uma fazenda.

Dentro do âmbito da Literatura de Cordel, as mulheres são retratadas de duas formas, pautadas também na visão maniqueísta com que a sociedade da época definia as mulheres. Sendo assim, podem ser representadas como protagonistas ou figurantes, e é decisivo o que diferenciará uma da outra. Para Silvano Peloso (1988, p. 87), as mulheres seriam então vistas, em suas caracterizações populares, como vítimas ou aliadas do demônio, sendo estas representações aliadas ao passado e à tradição, que configuravam o repertório dos cantadores.

As mulheres protagonistas apenas o são quando agem de acordo com o que a sociedade espera delas e, sendo assim, são essas as mulheres que seguem os dogmas da Igreja e as regras patriarcais. Desta forma, passam a ser modelos de conduta para outras

mulheres. Suas trajetórias de vida servem como *exempla*, para serem vistas e seguidas. Enquadram-se neste rol de personagens as mulheres protagonistas dos romances europeus *História de Genevra*, *História da Imperatriz Porcina*, *A Donzela Teodora*, *Os martírios de Genoveva*, entre outras. As figurantes serão analisadas no próximo capítulo.

2. As protagonistas exemplares

Nos folhetos de cordel as personagens femininas costumam ser retratadas como mártires, e, portanto, como exemplos de normas de conduta. São oriundas de folhetos com longos enredos, em sua maioria herdeiros da tradição europeia. Estes tendem a enfatizar a importância da virtude, da pureza, da honestidade e da castidade feminina. Existe em todos esses folhetos, mesmo que implicitamente, um culto à figura da Virgem Maria, pois a figura mariana deve constituir um exemplo para todas as posturas femininas.

Dois elementos se repetem na maioria dos folhetos que serão trabalhados neste capítulo: o cunhado como vilão da história e o fato de os personagens pertencerem, geralmente, à realeza. Para Silvano Peloso (1988, p. 103), o primeiro elemento se enquadraria no *Gesta Romanorum*, sendo uma interpretação alegórica da história fornecida na moralidade final:

O imperador é o Senhor Jesus Cristo, a Imperatriz é a alma, que foi confiada a seu irmão, que é homem, sob sua custódia. Mas, infelizmente, a carne impulsiona a alma a pecar, não pode se conter. O que, em seguida, deve ser feito? É certo que se deve aprisionar a carne por meio da penitência. (GESTA ROMANORUM apud PELOSO, 1988, p. 103, trad. nossa).

Referente ao segundo elemento, o autor se baseia na hipótese de Lotman, de que na Idade Média a realeza fazia parte da concepção de mundo de todo o povo. Sendo assim, era previsível que os textos populares retratassem as classes sociais mais elevadas, mostrando seus protagonistas como nobres, e que os cordéis brasileiros, herdeiros desta tradição, os mantivessem em suas constantes revisitações.

É preciso, então, debruçar-nos sobre os seus enredos e sobre a tradição que perpetuam, como forma de compreender como tais arquétipos referentes à figura feminina ganharam força no contexto sociocultural nordestino.

2.1 Porcina, Genevra, Esmeraldina e Genoveva: Mulheres castas caluniadas de adultério

A história da “mulher honesta perseguida pelo cunhado” é oriunda do Oriente. Recontada nos moldes da versão original por Axel Wallenskold, serviu de ponto de partida para o estudo das variantes escritas no Ocidente e no Brasil particularmente. Wallenskold, citado por Luís da Câmara Cascudo, reconstruiu a narrativa-base na sua versão oriental nos seguintes termos:

Um homem querendo viajar, confia sua mulher, inominada, à guarda do seu irmão. Este apaixonou-se pela cunhada e, repellido, acusa-a de adultério diante do juiz local que, ouvindo falsos depoimentos de testemunhas subornadas, condena a mulher a ser lapidada. Deixada semimorta depois do suplício, ela é recolhida por um transeunte piedoso que a leva para casa, confiando-lhe um filho para criar. Um escravo da casa toma-se de amores por ela, sendo igualmente repellido. Por vingança, o escravo mata a criança e mancha de sangue o vestido da adormecida, escondendo a faca nas proximidades da pobre mulher. Pela manhã, descoberto o crime, o escravo acusa a estrangeira, mas o dono da casa, não aceitando plenamente a autoria, despede-a, dando-lhe algum dinheiro para a viagem. Com esse dinheiro a mulher resgata a vida de um rapaz que ia ser enforcado por dívidas. O rapaz, por gratidão, acompanha-a mas acaba também apaixonando-se e, não obtendo o seu amor, vende-a como escrava a um capitão de navio que a conduz a bordo. Na iminência de ser violentada, a então escrava ora fervorosamente e uma repentina tempestade faz o navio naufragar. Salvam-se a mulher e o capitão, cada um para o seu lado. A mulher encontra abrigo num convento. Graças à santidade de sua vida e à força de suas orações, cura todas as moléstias e sua fama espalha-se pelo mundo. Durante este tempo os quatro perseguidores adoecem gravemente de vários males. O marido, por sua vez, voltando da viagem, soubera pelo irmão da conduta irregular da esposa. Tendo notícias que uma santa mulher dava saúde a quem a procurava, o marido leva o irmão para o convento, na esperança de curá-lo. Na estrada foram-se sucessivamente reunindo os outros três culpados: o homem que hospedara a mulher conduzindo seu escravo (assassino da criança), o rapaz que ela resgatara e a vendera como escrava, e o capitão do navio que quisera violentá-la. Chegados ao convento, a mulher, coberta por um véu, ordena que todos confessem completamente as culpas cometidas sob pena de não dispensar-lhes o tratamento. O marido conta sua história e assim também os demais. A mulher faz-se reconhecer, perdoa os criminosos, cura-os e volta para

casa com o marido, vivendo em plena felicidade. (WALLENSKOLD apud CASCUDO, 1953, p. 299-300).

A partir dessa versão reescrita por Wallenskold várias outras foram reeditadas com o passar dos séculos e, dentre elas, duas se destacaram pelo fato de terem sido recriadas em versos pelos poetas de cordel do Nordeste brasileiro: a mais difundida é a história da lendária Imperatriz Porcina, cuja primeira versão em cordel foi escrita pelo poeta Francisco das Chagas Batista (1885-1929) a partir da versão escrita pelo poeta cego da Ilha da Madeira, Baltasar Dias (por volta de 1537). Contudo, uma segunda versão foi reeditada pelo ex-comboieiro José Galdino da Silva Duda⁶⁰. Trata-se da *Historia de D. Genevra*, adaptada de uma novela do *Decameron*, de Giovanni Boccaccio. Uma segunda versão desta novela aparece entre 1916-1917, escrita pelo poeta Francisco das Chagas Batista, recebendo o título *História de Esmeraldina: tragédia célebre*. Desde já acenamos para o fato de que ambas as versões percorreram caminhos histórico-culturais diferentes sem, contudo, sofrerem significantes transformações. *A priori*, aquela variante nordestina, da autoria de Zé Duda, teria chegado ao conhecimento do público através dos repentistas, que a recontaram e a adaptaram à realidade do sertão nordestino. A partir dessa versão cantada Zé Duda teria vertido a história para a linguagem do folheto, com “insignificantes” modificações, na visão de Luís da Câmara Cascudo, que se mostra ligeiramente surpreso com as semelhanças entre a história reescrita em versos e a novela de Boccaccio:

A versão poética que registrei mantém os mesmos nomes e localidades citados no “Decameron”. Não me foi facilitada a oportunidade de saber como José Duda conheceu o episódio de “madame Genevra”, com os detalhes que menciona e as indicações que cita. Em idioma acessível o cantador nada podia ter lido. (CASCUDO, 1984, p. 242).

A *História da Imperatriz Porcina* é um dos textos de cordel mais conhecidos e difundidos em todo o Nordeste brasileiro e as versões existentes se inspiram num modelo único, que circula sob diversas paternidades, segundo o regime característico da literatura de cordel, destinado, através do regime das variantes, a uma contínua revisitação dos textos. Recriada mais ou menos nos moldes da versão oriental, a história

⁶⁰ “José Galdino da Silva Duda, nascido na Povoação do Salgado, Itabaiana, Paraíba, em 1866, passou sua mocidade como almocreve, tangendo comboios de cargas pelas estradas sertanejas, “arranchando” sob as árvores, tocando viola, ouvindo e cantando desafios. Em meia-idade, resolveu ser cantor profissional” (CASCUDO, 1984, p. 319)

da casta Imperatriz aparece no cordel brasileiro no início do século XIX, como sendo da autoria de Francisco das Chagas Batista. Uma segunda versão, realizada por João Martins de Athayde, pode ser encontrada no Rio de Janeiro, folheto n. 665 da coleção Fundação Casa de Rui Barbosa, que tem como lugar e data de composição Recife, 3 de dezembro de 1946. O poema é composto por 1722 heptassílabos mais ou menos regulares, distribuídos em estrofes de sete versos destinados a serem cantados pelos repentistas nordestinos (PELOSO, 1996, p. 84-85). A rima segue o esquema ABCBDDDB, com o primeiro e o terceiro versos livres. Em linhas gerais, a história foi recontada nos seguintes termos:

Porcina, filha do rei da Hungria e esposa de Lodônio, imperador de Roma, é confiada pelo marido que deve partir em peregrinação à terra santa, ao cunhado Albano. Este aproveita-se da ausência do irmão para abusar da rainha até que é preso por ela, com um estratagemas, em uma torre. Aproximando-se o dia da volta de Lodônio, a imperatriz libera, com um ato de generosidade, o cunhado, mas este a calunia, acusando-a de adultério. Lodônio ordena a três escravos de conduzir a mulher a um bosque e de matá-la. Um conde que se encontra nos arredores libera Porcina e, ignorando a sua identidade, leva-a consigo, confiando-lhe a tutela da filhinha de poucos meses. Um irmão do conde se apaixona por ela e a persegue. Recusado, mata a filha do irmão fazendo recair a culpa sobre a imperatriz. O conde ordena que ela seja conduzida ao mar para morrer numa ilha deserta. Na ilha aparece-lhe em sonho a Madona que lhe revela o poder medicamentoso de algumas ervas capazes de curar a lepra e qualquer outro mal. Porcina recolhe as ervas, delas faz um unguento e, salva por uma nave, começa a curar os leprosos, sob falsas vestes. Chamada para curar o irmão do conde, no meio tempo adoentado de lepra, antes de curá-lo lhe impõe, sem se fazer reconhecer, uma confissão dos maus feitos operados em Roma contra ela. Em seguida, é chamada a Roma pelo imperador, porque também o cunhado caiu gravemente doente. Repete-se a situação precedente e, depois da confissão do culpado, Porcina pode ser reconhecida como legítima esposa do imperador. Os dois vivem longos anos felizes no trono em Roma. (PELOSO, 1996, p. 85).

Em uma primeira análise descritiva, com vistas a identificar correspondências e a indicar linhas de força estruturais, o texto pode-se esquematizar do ponto de vista da estrutura temática como uma sucessão de duas séries de funções opostas, organizadas em torno de uma função central. A segunda série está em ordem inversa, de modo a fazer corresponder em modo simétrico, aos extremos, as funções que abrem e fecham. Trata-se na prática de uma variante do esquema de Pop, ilustrado por Cesare Segre:

Infração à proibição
 Engano
 Dano
 Aquisição do meio mágico
 Eliminação do dano
 Eliminação do engano
 Restabelecimento da proibição
 (POP apud SEGRE, p. 69).

A função central “Aquisição do meio mágico” (a erva miraculosa), determinada pelo aparecimento de um coadjuvante (a Madona), constitui, então, o episódio chave capaz de funcionar como elemento unificante das duas partes simétricas do texto, cada uma das quais com dois episódios estruturalmente semelhantes e com duplicação das mesmas funções.

No *Decameron* a história da casta heroína sofre algumas alterações que refletem o momento histórico em que Boccaccio escreve, como a ascensão da burguesia-mercantil na Europa, sem, contudo, afastar-se do enredo original; apenas a função central sofre alteração, de modo que não teremos mais a intervenção do meio mágico-religioso como fator determinante. No *Decameron*, o enredo é bastante simples: a casta heroína, “*Madonna Zinevra*”, se traveste (função central) após ter sido caluniada de traição ao marido, que a manda matar. Tendo suplicado ao seu algoz que a deixasse viva, Zinevra veste roupas de marinheiro para não ser reconhecida. A bordo de um navio, trabalhando como “copeiro”, Madonna Zinevra, agora Sicurano, conhece várias nações, frequenta várias feiras em países fora da Itália. Inclusive, é numa dessas feiras que ele/a reconhece seus pertences que foram roubados pelo farsante que a caluniou. Aí também ocorre o fatídico encontro com o facínora. Com agudo engenho, Zinevra consegue fazer com que ele confesse a perfídia da qual se tornou vítima. Ela e o marido perdoam-se mutuamente. Retornam a Gênova e vivem felizes e ricos para sempre, enquanto Ambrogioulo, o vilão, é condenado a ficar preso a um poste, untado de mel, sendo devorado por vespas e moscas até os ossos. O verdadeiro protagonista na história recriada por Boccaccio é o “ingegno”, ou seja, a astúcia feminina, e não mais a aquisição de poderes mágicos/miraculosos como na versão original. Vale ressaltar que o projeto literário de Boccaccio visa a construção de um discurso antioficial, ou seja, anticlesiástico e antifeudal. Contudo, as funções simétricas, que abrem e fecham a história, continuam as mesmas mantidas pela tradição do texto-base, apenas a função central muda, como dissemos antes. Embora a variante nordestina preserve a estrutura temática da história de Genevra, a reescritura da novela de Boccaccio por Zé Duda

passa pelo crivo dos códigos que regem a moral patriarcal sertaneja, como podemos perceber na introdução do folheto, onde a descrição da heroína consiste num conjunto de normas e atitudes a ser imitado pelas mulheres:

Na cidade de Gênova
 Havia um negociante
 [...]

 Casado com uma mulher
 De grande *abelidez*⁶¹
 Lia, escrevia, e contava,
 Falava bem português
 Italiano, latim,
 Grego, alemão e francês.

Chamada D. Genevra
 Ama muito ao marido
 Ele chamado Bernardo⁶²
 De todos bem, conhecido
 Neste lugar não havia
 Outro casal tão unido.

Dona Genevra sabia
 Cortar, bordar e coser,
 Finalmente era modista
 Tudo sabia fazer
 No lugar de cozinheiro
 Não tinha mais que aprender.

Para servir uma mesa
 Inda não tinha encontrado
 Outro copeiro mais mestre
 Que tivesse mais cuidado
 Nisto ela não se ocupava
 Devido ao seu bom estado.

Era querida de todos
 Cheia de honestidade
 Bernardo bem satisfeito
 De ter por felicidade
 Encontrado uma mulher
 Digna de sua bondade.

Além disto era contrita
 Amante a religião
 Amava o rico e ao pobre
 A todos dava atenção
 E remia aos peregrinos
 Na sua tribulação.

⁶¹ Habilidade. (Preferimos manter a grafia original).

⁶² Bernabò Lomelin, da Gênova, no *Decameron*.

D. Genevra era rica
 De firmeza e formosura
 Bernardo depositava
 Nela confiança pura
 Mas é bem certo o ditado
 Quem é bom bem pouco dura. (DUDA, 1959, p. 1-2).

Muito próxima da versão de Zé Duda é a *História de Esmeraldina: Tragédia célebre*, que traz em si um eixo temático muito similar ao de *História de D. Genevra*, inclusive nas particularidades dos episódios vividos pelos protagonistas. Francisco das Chagas Batista fez algumas alterações quanto aos detalhes, como: os nomes próprios dos personagens; as localidades em que transitam durante a história; o cargo de prestígio do pai da noiva; a punição do caluniador; objetos roubados da jovem. Porém, tais mudanças não realizam desvios em relação ao folheto de Zé Duda, tampouco à versão decameroniana. Foram apenas produtos da revisitação de textos habitual dentro daquele contexto.

As versões que se bifurcaram, percorrendo culturas e tradições diversas ao longo dos séculos, acabaram ganhando novos elementos contextuais que, no geral, não modificaram a estrutura temática original. Silvano Peloso observa que a versão mais antiga registrada da história da Imperatriz é de pelo menos 1649, edição estampada por António Álvares: *Emperatriz Porcina. História novamente feita da Emperatriz Porcina, mulher do Emperador Lodónio de Roma. Em a qual se trata como o dito Emperador mandou matar a dita Senhora, por hum testemunho que lhe alevantou o irmão do dito Emperador, e como escapou da morte, e dos muitos trabalhos e fortunas que passou, e de como por sua bondade, e muita limpeza, tornou a cobrar seu estado com mais honra que de primeiro* (1996, p. 88). Contudo, a versão que permanece fomentando o imaginário de poetas e cantadores é aquela reescrita por Baltasar Dias. Câmara Cascudo salienta que “quando Gil Vicente, António Prestes e Chiado foram esquecidos, o cego da ilha da Madeira conseguiu o segredo da permanência nos dois países de língua comum [...] Há trezentos anos, indiscutivelmente, a obra é leitura favorita para centenas de milhares de portugueses e brasileiros” (1953, p. 286).

A versão de Baltasar Dias representa a popularização de um texto mais antigo de origem culta proveniente da península ibérica, a saber: *Cantigas de Santa Maria*, de Afonso X, o Sábio (1221-1284). A cantiga V, “Esta é como Santa Maria ajudou a Imperatriz de Roma a sofre-las grandes coitas por que passou” (nota), reproduz a situação com algumas variantes, derivando-a de uma tradução galega de um dos

Miracles de Notre Dame de Gautier de Coinci (1177-1236), “De l’empeiris qui garda sa chastée contre toout de temptations” (nota Gautier de Coinci, *Les miracles de Notre Dame*, Livro II, 9 ed., t. III, p. 303-459). Uma outra possível fonte de Afonso X pode ter sido o *Speculum historiale* de Vicente de Beauvais (1190-1264), que dedica três capítulos do sétimo livro ao assunto: cap. XC De Imperatrice cuius castitatem a violentia servorum [Beata Virgo] eripuit; cap. XCI De alio casu consimili circa landem Imperatricem; cap. XCII De medicina, quam ei Beata Virgo innotuit (BEAUVAIS apud PELOSO, 1996, p. 89).

O texto de Vicente de Beauvais foi escrito em prosa, e aqueles de Afonso X e Gautier de Coinci em versos, contudo, as três versões oferecem conteúdo semelhante, apresentando as seguintes variantes a respeito da derivação portuguesa:

- a) todos os personagens são anônimos. Afonso X atribui unicamente à Imperatriz o nome de Beatriz, provavelmente em honra da mãe, Beatriz da Suécia;
- b) também os marinheiros incumbidos de conduzir a imperatriz até a ilha tentam contra a sua honra, mas são dissuadidos por uma intervenção divina;
- c) para curar o cunhado a imperatriz impõe que a confissão seja feita diante do papa e do senado de Roma (Vicente de Beauvais e Gautier de Coinci) ou apenas ao pontífice (Afonso X);
- d) a imperatriz não perdoa o marido e depois do reconhecimento final se retira ao convento obedecendo a um voto feito à Virgem (PELOSO, 1996, p. 89).

Em seu estudo sobre a tradição oral/escrita da História da Imperatriz Porcina, Silvano Peloso observa que os textos de Coinci, Beauvais e Afonso X (século XIII), relacionam-se estreitamente com a literatura apologética que nos séculos XI e XII, favorecida pela Escolástica e pela Cavalaria, manifestou-se também como epifenômeno de uma nova atitude cristológica, inspirando-se no culto da Virgem e reunindo sob o denominador comum da exaltação mariana modelos de histórias, contos, tradições populares europeias e orientais (PELOSO, 1996, p. 90).

Durante a viagem do Velho para o Novo Mundo a estrutura temática manteve-se inalterada por sete séculos. À manutenção da sintaxe textual une-se a capacidade de absorver códigos culturais diversos senão opostos. Em algumas versões, à função “Tentativa de sedução” são associados no curso do tempo novos e diferentes significados contextuais. Em Gautier, por exemplo, nos deparamos com módulos

cavalheirescos e cortesês: “Tão triste estou e vou andando/Que estou mais triste do que Tristão./Mais e mais a amo, senhora,/Do que Píramo a Tisbe/Ou que Tristão a Isolda, a loura [...]” (v. 299-303).

Por outro lado, em Beauvais, é a beleza da mulher que se apresenta como ocasião mais imediata do pecado: “O próprio adolescente traído pela beleza da imperatriz, ardeu perdidamente de amor por ela”. (cap. XC). Na versão brasileira em cordel, amor e cortesia são separados definitivamente pela moral patriarcal vigente:

Ele com todo cinismo
disse cheio de hipocrisia:
- perdoa linda princesa
toda esta minha ousadia,
eu te amo com fervor
e onde existe amor,
não pode haver cortesia. (ATAÍDE, 1964, p. 104).

Em relação ao filão *Miracles de la Vierge, Imperatriz Porcina*, deve-se notar a maior taxa de variação temática e estrutural de texto a texto, que implica também uma diversa escolha das funções. Na versão popular brasileira Porcina é filha do rei da Hungria, “império de outra nação”, de modo que a referência vale só como evocação a uma geografia mítico-fabulosa, em que o espaço mitológico tem a função de substituir o espaço real.

Nos textos medievais a referência à princesa da Hungria aludia diretamente à fama de Santa Elisabete da Hungria (1207-1231), famosa pela sua piedade, e compaixão em relação aos leprosos e pelas vicissitudes que teve de suportar depois da morte de seu marido Luís de Hesse, Langrávio de Turingia. Diferentemente do que acontece com a versão em cordel, o dado entrava organicamente no texto contribuindo a conotá-lo em uma direção precisa (PELOSO, 1996, p. 92-93).

Outro folheto que traz também o arquétipo da mulher caluniada é *Os martírios de Genoveva*, de Leandro Gomes de Barros. Neste folheto a religião aparece como alicerce das personagens diversas vezes e logo nos primeiros versos o autor já demonstra o valor que enxerga no cristianismo, responsável, segundo ele, pelo progresso da nação que busca retratar:

Neste tempo n’Alemanha
A luz do cristianismo
Tinha melhorado tudo
Não tinha mais despotismo

As trevas do paganismo

Logo que chegou a luz
Da santa religião
Novas leis novos costumes
Tomaram força e ação
Os homens se industriaram
Todo teve aumentação. (ATAÍDE, s. d, p. 1)⁶³.

A protagonista Geneveva, assim como as outras protagonistas citadas anteriormente, também era dotada de diversas qualidades exemplares, sendo comparada, inclusive, a um anjo:

Geneveva era dotada
De inteligência e engenho
Nas feições dela se lia
O mais perfeito desenho
A natureza em orná-la
Se esmerou e fez empenho

Além dessas qualidades
Em tudo era preciosa
Modesta e trabalhadora
Cortês e religiosa
Graças a educação
De sua mãe extremosa

Quando estava em orações
Ajoelhada entre os pais
Parecia ser um anjo
Das regiões divinais
Que tinha baixado a terra
Para exemplo dos mortais (ATAÍDE, s. d., p. 2-3).

Depois de se casar com o conde Sigifroi, a quem foi prometida como forma de agradecimento do pai, já que aquele havia salvado a sua vida em uma batalha, logo começa a mostrar o seu caráter bondoso e generoso, pois preocupava-se com os pobres:

Pediu depois ao marido
Que aumentasse o ordenado
De todos os súditos
Até do menor criado
E diminuísse o imposto
Que estava demasiado

Pediu com lagrimas nos olhos
Que amparasse os desvalidos

⁶³ A Bibliografia Prévia considera Leandro Gomes de Barros o autor do folheto.

Remisse os atribulados
 Consolasse os oprimidos
 Para que ele mais ela
 Fossem de Deus escolhidos (ATAÍDE, s. d., p. 8).

Como habitual nas histórias arquetípicas em que a esposa é caluniada, o esposo precisa se ausentar por decorrência de algum acontecimento, neste caso, uma guerra na França. Em seu lugar ficava o intendente, e não o cunhado, como é de praxe, responsável pela vilania que a atingirá:

O intendente que o conde
 Deixou como o seu fiel
 Tinha o coração de fera
 Tornou-se um lobo cruel
 Era um Judas nas ações
 Passou lições em Lusbel⁶⁴

Golo era o nome dele
 Um homem sem consciência
 Profanador da virtude
 Chefe da impaciência
 Desacreditava em Deus
 Zombava da Providencia (ATAÍDE, s. d., p. 12).

Muito do caráter de Golo pode ser compreendido somente pelo fato de que ele não possuía fé cristã, e que, além disso, zombava dos preceitos religiosos. As comparações criadas pelo poeta deixam claro a força das imagens cristãs em sua cosmovisão, sendo o vilão comparado a Judas por ser um traidor e um homem mau a ponto de ensinar o demônio como sê-lo.

Diferentemente das outras personagens, Genoveva não se traveste para escapar da morte. Ela passa a viver isolada em uma floresta, apenas com seu filho, de quem Sigifroi não acredita ser o pai, e acabam se reencontrando sete anos depois, por acaso, em uma caçada promovida pelo conde.

2.2 Teodora: O arquétipo da donzela com inteligência superior

Diferentemente das outras histórias vindas da tradição popular, a história da donzela Teodora é marcada pela sabedoria e astúcia da protagonista. Como o título do folheto denota, *A donzela Teodora*, a protagonista é uma mulher pura e recatada, e

⁶⁴ Lúçifer.

quando esta é posta à prova precisa então mostrar o seu valor. Segundo Peloso (1988, p. 106, trad. nossa), a donzela Teodora “representa para o cordel nordestino o protótipo da moça inteligente e astuta, que testa os poderosos, pune os erros e é grata ao seu próprio cérebro por resolver os enigmas e adivinhações que lhes são dados”.

Eis a real descrição
 Da história da donzela
 Dos sábios que ela venceu
 E a aposta ganha por ela
 Tirado tudo direito
 Da história grande dela
 [...]
 Ela que já era um ente
 Nascido por excelência
 Como quem tivesse vindo
 Das entranhas da ciência
 Tinha por pai o saber
 E por mãe a inteligência. (BARROS, 2005, p. 1-2).

Câmara Cascudo (1984, p. 31) observa que a donzela Teodora seria uma continuadora das mulheres sábias e lindas provenientes da tradição oriental, como Sheherazade, a narradora de uma das primeiras obras literárias de que temos registro, *As mil e uma noites*. Além disso, o folclorista afirma que a história é perpassada por motivos orientais. Buscando comprovar as raízes citadas, Cascudo (1953, p. 52-3) elenca algumas características orientais ali contidas, como a disputa letrada entre a moça e os sábios, e também o próprio nome da protagonista, Teodora (ou Teodor nas versões castelhanas): “A moça não se chama Tudor que não é uma forma arábica, mas Tawaddad ou Teweddud. Como podia se formar, por engano, Tudor ou Teodor, qualquer entendido de língua arábica reconhece.” (MÜLLER apud CASCUDO, 1953, p. 53).

Entretanto, antes de chegar no Brasil a história foi amplamente difundida e revisitada na Espanha e em Portugal, possuindo várias versões, tendo sido a versão espanhola a mais antiga impressa, segundo Cascudo (1953, p. 37), em 1498. A versão portuguesa que origina todas as outras revisitações ao texto é de 1712, escrita por Carlos Ferreira, em Lisboa, com o título *Historia da Donzela Theodora, em que se tracta da sua grande formosura e sabedoria*. Esta é, portanto, o grande substrato da versão brasileira que surgiria quase dois séculos depois. O folclorista salienta que a originalidade da versão brasileira se dá pelo fato de ser a primeira a trazer a história em versos, pois antes eram todas versões prosaicas (CASCUDO, 1984, p. 31).

Devido ao seu conteúdo, que trazia em si os mais diversos saberes populares, cheio de enigmas, adivinhações e ciências populares, durante o trajeto, temporal e geográfico, realizado pela história arquetípica, várias foram as mudanças sofridas pelo enredo. O fato de não haver nenhum indício temporal faz com que as alterações sejam mais fáceis de serem realizadas. Mudanças estas vistas por Câmara Cascudo (1953, p. 42) como “desumanas”, pelo fato de as novas edições trazerem novidades, como propagandas, receitas médicas e da medicina popular, indicações místicas que, na visão do estudioso, seriam horrorosas e desnecessárias.

A versão da Teodora escrita por Leandro Gomes de Barros foi amplamente difundida e reeditada no Nordeste. Como forma de ressaltar o caráter da protagonista, logo em suas primeiras estrofes o poeta a descreve como “uma donzela cristã”, portanto, além de virgem, a personagem era também devotada à Igreja. Ressalta também sua beleza, o fator responsável pela compra da jovem por parte de um húngaro.

O húngaro conheceu nela
 Formato de fidalguia,
 Mandou educá-la bem
 Na melhor escola que havia
 Em pouco tempo ela soube
 O que ninguém mais sabia. (BARROS, 2005, p. 2).

Graças à ajuda que recebe do húngaro, começa a aperfeiçoar a inteligência que natural já possuía:

Estudou e conhecia
 As sete artes liberais
 Conhecia a natureza
 De todos os vegetais
 Descrevia muito bem
 A casta dos animais

Descrevia os 12 signos
 De que é composto o ano
 Da cabeça até os pés
 Conhecia o corpo humano
 E dava definição
 De tudo no oceano. (BARROS, 2005, p. 3).

Quando, por infortúnio, o húngaro perde toda a sua riqueza, será também com a ajuda da inteligência de Teodora que ele conseguirá se recompor. Porém, antes ela também salienta que é preciso ter fé em Deus, pois é Ele quem concede a sabedoria à

moça. A jovem então pede que ele volte a procurar o mouro com o qual ele a havia negociado, que seria uma espécie de mascate, para que ele o vendesse joias e vestidos, pois enfeitada e bem vestida ela procuraria o rei, com a intenção de que ele a comprasse.

Nota-se então que a mulher, aqui, por mais que seja sábia e bela, é reduzida à condição de coisa, pois Teodora é negociada como mercadoria pela segunda vez, e nas duas vezes é vista como forma de obter lucros para o húngaro. Por mais que sua inteligência seja notável, resta a ela a menoridade perante os homens, por ser mulher, mas também por ser escrava. É como forma de provar o quanto valeria monetariamente que começa o jogo de adivinhações, em que ela precisa demonstrar para os sábios, convocados pelo rei para sabatina-la, todos os saberes que possui.

Em meio a vários questionamentos, convém observar como as mulheres são descritas durante uma das disputas:

Disse a donzela: - A mulher
É sempre áurea do bem
Porém só quem a criou
Sabe o peso que ela tem
Isso é uma coisa ignota
Disso não sabe ninguém.

- Que me dizes das donzelas
De vinte anos de idade?
Respondeu: - Sendo formosa
Parece uma divindade
E principalmente ao homem
Que lhe tiver amizade.

- E as de trinta e as de quarenta,
Que dizes tu que elas são?
Disse ela: - Uma dessas
É de consideração.
- Das de cinquenta o que dizer?
- Só prestam pra oração.

- Que dizes das de setenta?
- Deviam estar num castelo
Rezando pra quem morreu
Lamentando o tempo belo.
- Que dizes das de oitenta?
- Só prestam para o cutelo.

- Então classifica as velhas
Tudo de mal e do pior?
E os defeitos de tantas
Não ver em uma menor?
Disse: - Deus te livre de
Ser vizinho da melhor. (BARROS, 2005, p. 14-5).

Como explicitado, as mulheres quando jovens são bem vistas, mas, à medida que se aproximam da velhice, passam a ser representadas como figuras negativas, portadoras de defeitos inquestionáveis. Tratar as mulheres velhas com estereótipos negativos é algo muito comum na literatura popular, tema que será explorado quando tratarmos das figuras femininas satirizadas pelos poetas.

Além disso, em outros versos também são elencadas as qualidades necessárias para que uma mulher seja considerada formosa. No fim, Teodora consegue vencer todos os sábios designados pelo rei para que competissem com ela e alcança seu objetivo, que era obter dinheiro para o seu senhor. Mas sua sabedoria é ainda maior, pois consegue por meio da astúcia, o direito de voltar para sua antiga morada:

[...]
 Lhe disse: - Quero que dê-me
 A quantia de dinheiro
 Que meu senhor quer vender-me
 Deixando eu voltar com ele
 Para assim satisfazer-me
 [...]
 Mandou dar-lhe o dinheiro
 Discutiu também com ela
 Ficou ciente de tudo
 Quanto podia haver nela
 E disse: - Vinte mil dobras
 Não pagam esta Donzela. (BARROS, 2005, p. 28).

2.3 Princesa Beatriz, a Magalona nordestina: O arquétipo da noiva fiel

Herdeira da tradição francesa, Magalona é transformada em Beatriz no âmbito da literatura de cordel brasileira. Esta é a história de uma noiva fiel, que após enfrentar adversidades com o seu amado e se separar dele, aguarda o seu retorno. Há também em seu enredo a lenda, pautada em acontecimentos históricos, de que a princesa seria a responsável pela construção da igreja de St. Pierre, embora essa parte já não se encontre no folheto de cordel *A fugida da Princesa Beatriz com o Conde Pierre*, de João Martins de Ataíde, devido às alterações sofridas pela história no decorrer dos séculos.

O estudioso português Teófilo Braga diz o seguinte a respeito das versões originais da Magalona:

Esta última novela pertence à influência do romance francês sobre as literaturas da península; foi, segundo Victor Leclere, escrita primitivamente em provençal no século XIV por Bernardo de Trèves, e diz-se que aos catorze anos de idade Petrarca retocara o texto. (BRAGA apud CASCUDO, 1953, p. 225).

Segundo o português, a edição mais antiga dentre as encontradas na península ibérica data de dezembro de 1519, e trata-se da versão castelhana de Sevilha. O primeiro registro de uma versão portuguesa surge séculos depois, no ano de 1725, em Lisboa. Esta versão foi produzida por Antônio Álvares e se chamava *História verdadeira da Princesa Magalona, Filha del Rei de Nápoles e do nobre valoroso cavaleiro Pierres, Pedro de Provença, e dos muitos trabalhos e adversidades que passaram*. O responsável pela sua divulgação no país teria sido o alemão Jacob Cromberger (CASCUDO, 1984, p. 46-7). Câmara Cascudo (1953, p. 225) observa ainda que Marcelino Menéndez y Pelayo confirmou a existência de uma outra versão espanhola, que precede a versão apontada por Braga. Esta foi encontrada em Burgos, e data de julho de 1519. A diferença temporal entre as duas, portanto, é só de alguns meses.

Assim como ocorre com *A donzela Teodora*, a maioria quase absoluta das versões propagadas e reeditadas eram em prosa. Mas, por sua vez, a história de Magalona é transposta em versos já no continente europeu. Além disso, foram numerosas as reedições feitas no país, concentrando-se, principalmente, em Lisboa e Porto.

O nome Magalona, assim como o enredo francês, que continha a lenda de que a protagonista seria a responsável pela construção da igreja de St. Pierre, é uma referência indireta à cidade de Magalona, fundada pelos fenícios, segundo a tradição oral. Câmara Cascudo (1953, p. 232) observa que o responsável pela construção da igreja de St. Pierre, em Montpellier, cidade muito próxima a Magalona, na verdade foi o Papa Urbano V, no ano de 1364. Após várias oscilações vividas pela cidade, tendo alguns momentos de declínio e progresso, em 1632 o rei Luís XIII ordenou que a cidade fosse destruída.

Ainda segundo o Cascudo (1953, p. 234), a escolha de Nápoles como cidade que perpassa o enredo teria sido motivada pelo fato de que a dinastia d'Anjou reinava tanto em Nápoles como na Provença. No século XIII, Charles d'Anjou recebeu a Provença como dote ao casar-se com Béatrix. Mais uma vez a literatura e a realidade se encontram, quando a jovem noiva dos folhetos nordestinos também recebe este nome, Beatriz.

No que refere ao enredo do folheto de João Martins do Ataíde, os primeiros versos descrevem as características admiráveis da protagonista:

Beatriz era tão linda
 Dotada de simpatia
 Tanto era em formosura
 Como na aristocracia
 Era a jovem mais galante
 Que ali se conhecia. (ATAÍDE, 1984, p. 47).

Como a jovem despertava muita atenção, atraindo para si diversos pretendentes, o seu pai, rei de Nápoles, organizava diversos torneios para que ela fosse disputada como um prêmio. É por meio de sua fama que o francês Pierre a conhece e decide ir até ao país da jovem para conquistá-la, mesmo enfrentando a resistência de seus pais. Depois de chegar em Nápoles, precisa então provar que é um bom cavaleiro, e consegue assim chamar a atenção da moça, que também se apaixona por ele. Decidem então fugir juntos.

Após a fuga o casal começa a sofrer diversos contratemplos, e os dois logo acabam se separando. Quem mais sofre com a separação é Pierre, passando por três situações de perda: em um primeiro momento o casal perde as joias de Beatriz, a única riqueza que tinham, pois são levadas por um “animal carnívoro”, e como Pierre decide persegui-lo, em uma aventura que beira o fantástico, acaba se perdendo de sua amada também. A segunda perda consiste na privação de sua liberdade, pois o jovem se afogava no mar e então:

Pierre vendo o navio
 Fez sinal para o capitão
 Este que era um monstro
 Um ente sem coração
 Levou-o e vendeu-o como escravo
 Ao rei daquela nação. (ATAÍDE, 1984, p. 56).

Mas, mesmo escravizado, Pierre consegue com sua educação conquistar a simpatia do sultão a quem pertencia, e graças a isso consegue a permissão para ir embora procurar a sua amada Beatriz. Quando embarca, rumo à sua terra, ocorre a terceira perda: a saúde de Pierre se esvai.

Pierre chegou a bordo
 Adoeceu de repente,

Depois de vinte e um dias
 Se achava tão diferente
 O seu semblante cadavérico
 Não parecia ser gente. (ATAÍDE, 1984, p. 58).

Todas as perdas de Pierre podem ser vistas como resultantes do fato de ele ter se deixado mover, ao longo da história, pela paixão e não pela razão. Desde que se envolve com Beatriz começa a sofrer com as forças do destino. Concomitante ao que ocorre com Pierre, Beatriz, depois de se ver sozinha, troca seus trajes nobres por uma roupa mais simples, passando-se por criada e assim vai para Provença, viver como empregada de uma viúva. Após algum tempo, já familiarizada com a nova cidade, decide então procurar o Conde, sem saber que era o pai de Pierre, para pedir que ele permitisse a construção de um hospital. Após o prédio ficar pronto, ela começa então a cuidar dos doentes.

A substituição da construção de uma Igreja, do enredo original, por um hospital, no âmbito do cordel, pode ser encarada como uma forma de simbolizar não apenas o divino, mas que esta é uma personagem que, aos moldes de uma santa, consegue por meio de sua pureza e de suas próprias mãos salvar os enfermos. Por mais que seja reforçado que a jovem precisa rezar pela volta e também pela salvação de Pierre, a ação também é necessária.

Sendo a sua bondade admirável, o Conde pede que ela reze pela volta do seu filho e tem fé que se ela o fizer isso realmente acontecerá:

O conde voltou à casa
 Comunicando a condessa
 Hoje fui no hospital
 Tive uma boa promessa
 Pelo que a enfermeira diz
 Talvez Pierre apareça. (ATAÍDE, 1984, p. 58).

Beatriz é tida como uma espécie de santa, pois sustenta uma fé capaz de interceder junto à divindade o desejo do pai de Pierre. Somente depois de suas orações o amado retorna, embora doente, aos seus braços. Internado no hospital fundado pela donzela, logo ela o reconhece, mas não revela a sua verdadeira identidade, pelo menos até que ele se recupere plenamente. Por fim, revela quem é, e então, sob as bênçãos dos pais de Pierre, vivem felizes em Provença.

2.4 Alzira: arquétipo da mulher sofredora

A personagem Alzira, do folheto *Os sofrimentos de Alzira*, de Leandro Gomes de Barros, é a versão nordestina mais próxima da figura bíblica de Maria dentro do *corpus* de folhetos da pesquisa. A personagem aceita, passivamente, os desígnios divinos e terrenos que lhe são dados.

Filha do Conde de Aragão, desde as primeiras estrofes o caráter bondoso da protagonista é revelado, pois dava grande importância aos pobres e aos desvalidos, fazendo oposição a seu pai, cujas preocupações seriam apenas “honra e o tesouro” (BARROS, 1919, p. 1).

Alzira desde criança
Que era compadecida
Dava pequeno valor
Aos objetos da vida
Visitava os hospitais
Inda que fosse escondida

Das iguarias da mesa
Ella mandava um quinhão
Para dar aqueles pobres
Que tinham mais precisão,
Principalmente os doentes
Que não tinham remissão.
[...]
Afinal Alzira era
Amparo dos desgraçados
Mãe dos órfãos desvalidos,
Braço e perna de aleijados
Os cegos pobres dali
Eram por ela amparados (BARROS, 1919, p. 1, 3).

Apesar de a narrativa ser marcada pela submissão de Alzira frente ao seu próprio destino, que por muitas vezes lhe foi traiçoeiro, em um primeiro momento a personagem busca romper com as expectativas depositadas nela, de que se casasse com seu primo, o duque Agrippino, pois tem uma espécie de presságio de que sofreria no futuro. Rompendo com a tradição feminina de submissão aos mandos do patriarca, desperta, então, a fúria do conde, por não respeitar a sua vontade e as suas ordens. Alzira só irá ceder quando, nos moldes da história de Maria, recebe a visita de um anjo:

Sonhou que um anjo chegava
E lhe mostrava uma luz,

Dizendo: isto é uma carta
Enviada por Jesus,
Aceita a taça de fel
Como ele aceitou a cruz.

Quando estiveres aflita
Não te maldigas da sorte,
Tenhas confiança em Deus
Ainda encarando a morte,
Se conhece o bom guerreiro
Quando a luta é muito forte. (BARROS, 1919, p. 5).

Segundo passagens bíblicas, vindas dos Evangelhos de São Lucas e São Mateus, Maria recebe um anjo que lhe fala sobre o seu destino: ser a mãe do Filho de Deus, Jesus Cristo:

26. Quando Isabel estava no sexto mês, o anjo Gabriel foi enviado por Deus a uma cidade da Galileia, chamada Nazaré, 27. a uma virgem prometida em casamento a um homem de nome José, da casa de Davi. A virgem se chamava Maria. 28. O anjo entrou onde ela estava e disse: “Alegra-te, cheia de graça! O Senhor está contigo”. 29. Ela perturbou-se com estas palavras e começou a pensar qual seria o significado da saudação. 30. O anjo, então, disse: “Não tenhas medo, Maria! Encontraste graça junto a Deus. 31. Conceberás e darás à luz um filho, e lhe porás o nome de Jesus. 32. Ele será grande; será chamado Filho do Altíssimo, e o Senhor Deus lhe dará o trono de Davi, seu pai. 33. Ele reinará para sempre sobre a descendência de Jacó, e o seu reino não terá fim”. 34. Maria, então, perguntou ao anjo: “Como acontecerá isso, se eu não conheço homem?” 35. O anjo respondeu: “O Espírito Santo descerá sobre ti, e o poder do Altíssimo te cobrirá com a sua sombra. Por isso, aquele que vai nascer será chamado santo, Filho de Deus. 36. Também Isabel, tua parenta, concebeu um filho na sua velhice. Este já é o sexto mês daquela que era chamada estéril, 37. pois para Deus nada é impossível”. 38. Maria disse: “Eis aqui a serva do Senhor! Faça-se em mim segundo a tua palavra”. E o anjo retirou-se. (LUCAS, 1:26-38).

Aquele que recebe a visita do anjo em sonhos, no texto bíblico, é José, a quem é revelado que a mulher que lhe havia sido prometida em casamento estava grávida pela graça do Espírito Santo. Assim como ocorre nos textos bíblicos, após a visita do anjo e da mensagem divina, Alzira aceita o próprio destino, mesmo temendo os sofrimentos que hão de vir. Neste folheto os sonhos adquirem caráter místico, pois são várias as passagens em que as personagens são influenciadas por previsões do futuro.

Durante a cerimônia matrimonial, na qual Alzira casa com o primo, acontecem sinais de mau presságio: um raio atinge o castelo, impedindo-os de lá habitarem. Alzira dedica-se a rezar, como forma de buscar amparo nas forças divinas. Somente Deus seria

capaz de lhe salvar de qualquer infortúnio que aparecesse no seu caminho, e também no caminho de Agrippino, seu marido. Mas em decorrência do desastre, precisam partir para Bruxelas, cidade onde reside o cunhado Ernesto. Como geralmente ocorre neste tipo de narrativa arquetípica, o cunhado se torna o algoz da protagonista quando o marido precisa se ausentar. Nesse ínterim, Alzira sonha com um ancião que prediz a morte de seu esposo:

Então respondeu-lhe o velho:
Teu marido há de morrer
E depois da morte dele
Tu entrarás a sofrer,
Ernesto sendo por ti
Te pode favorecer.

Esse negócio de honra
Não quer dizer quase nada,
Pois Maria Magdalena
Não foi mulher debandada?
Praticou todos os crimes,
Não é bem aventurada? (BARROS, 1919, p. 17).

No folheto, a figura do homem velho é tratada reiteradamente como símbolo da sabedoria, representando a voz que sempre deve ser ouvida. Neste caso, os conselhos dados são um tanto quanto controversos, pois a morte do marido estava apenas no campo hipotético e, dessa forma, a recomendação se limita aos favores que poderiam ser feitos por Ernesto, constituindo também uma forma de traição. Ao citar outra figura bíblica, a de Maria Madalena, o ancião estaria lhe dizendo que mais importante do que a honra, era a sobrevivência. Algo que não seria garantido se ela agisse contra o cunhado.

Em seu estudo sobre a Virgem Maria, Marina Warner (apud RAPUCCI, 2011, p. 70) vê esta, juntamente a Maria Madalena, como um díptico do ideal da mulher cristã dentro do patriarcado. Madalena, assim como Eva, seria uma personagem resultante da misoginia cristã, que representa as mulheres como as responsáveis pela degeneração dos corpos.

Maria Madalena representa o lado sexual do díptico, a relação com os aspectos eróticos da deusa. Mas a repressão da sexualidade pelo pai cristão manipulou a imagem de maneira que Maria Madalena fosse vista como penitente, renunciando à sua sexualidade. Sua imagem, como a da prostituta sagrada, é capaz de encerrar todos os aspectos dinâmicos e transformadores do feminino: paixão, espiritualidade e prazer. (RAPUCCI, 2011, p. 70).

Sendo assim, o questionamento do ancião sobre a nova aceção de Maria Madalena, citando-a como uma figura agora bem-aventurada, não corresponde às suas sugestões de que a honra deve ser deixada para trás. Para que Alzira pudesse obter sua salvação era preciso que continuasse renunciando à sexualidade e às investidas do cunhado, jamais deveria manipulá-lo para o seu próprio bem, pois as mulheres que dominavam os homens visando atingir certos fins acabavam sendo demonizadas.

Como forma de retaliação pela recusa de Alzira a compactuar com os planos do cunhado, ele então a calunia. A moça é condenada não somente pelo marido, mas também pelo próprio pai. A honra e a virtude feminina não deveriam nunca ser deixadas de lado, então cabia a ela o destino mais trágico de todos, a morte.

- Maldita, disse-lhe o conde,
 Você vai para a morte vai,
 Porque é o que merece
 Toda que ao marido trai.
 Alzira olhou-o e lhe disse:
 Muito obrigada, meu pai.

Disse o conde: há uma ilha
 Longe daqui e deserta.
 Levem ela e matem lá
 É essa sentença certa
 Cavem um buraco e botem-na
 E deixem a sepultura aberta. (BARROS, 1919, p. 23).

Resignada, aceita o fim imposto pelo pai e pelo marido, e como um meio de tentar demonstrar sua inocência escreve cartas aos dois, contando a sua versão dos fatos. Inclusive, pede pelo perdão de seu algoz, provando, mais uma vez, a grandeza de seu caráter:

Torno a pedir-te por Deus
 Que perdoes a teu irmão,
 Um espírito imundo e fraco
 Onde só cabe a traição
 Uma alma sem consciência,
 Um corpo sem coração.

De minha parte perdoo
 De todo meu coração
 A ele, a ti e a meu pai,
 Toda essa ingratidão.
 Deus disse: Em sangue maldito
 Veja não sujes a mão. (BARROS, 1919, p. 25).

Graças às suas orações, Alzira é salva da morte por meio de uma intercessão divina: um cordeiro se aproxima da protagonista e daqueles que deveriam ser seus assassinos. Os homens encaram o acontecimento como uma mensagem divina, e que aquele cordeiro na verdade seria Cristo, que estava ali para protegê-la. Essa percepção dos criados do duque se confirma quando, ao ver-se sozinha e desprotegida, uma santa aparece e a aconselha:

Quando viu uma mulher
Dizer-lhe: Deus é por ti,
Quem vai te ensinar a casa
Espera que vem ali.

Então lhe disse a mulher:
Eu sou a mãe dos desvalidos,
Amparo dos desgraçados,
Gloria dos arrependidos,
Consoladora dos tristes,
Doçura dos afligidos.

Ainda a mulher lhe disse:
Deixo esta fera contigo,
Eis aí um leopardo,
Te servirá como amigo,
Tua casa é uma cova,
Vive lá, conta comigo. (BARROS, 1919, p. 34).

Passados dez anos, mais uma vez os sonhos aparecem no folheto, porém, desta vez, é Agrippino quem sonha com a aparição de Alzira e ela lhe conta sobre as cartas que escreveu anos antes. Quando descobre que a traição foi feita pelo seu próprio irmão, busca saber o lugar de sepultamento da donzela. Chegando ao lugar indicado pelo sogro, Agrippino ouve um hino religioso sendo entoado:

Depois no centro da cova
Ouviram gente cantar
Um hino do Sacramento,
Perfeitamente entoar
Uma voz tão sonora
Que fazia admirar

Então o hino dizia:
Vinde a mim, oh! Sacramento,
Já que vós sois o pão vivo
Que me serve de alimento,
Só sinto fome de vós,
Só em vós achei sustento. (BARROS, 1919, p. 36).

A personagem descreve o seu esconderijo da seguinte forma:

Isto aqui é o jardim
 Da virgem de soledade
 Vivem aqui os escolhidos
 Da divina majestade
 O que despreza os tesouros
 E presa a honestidade (BARROS, 1919, p. 41).

Com a fé que possuía, Alzira jamais ficou desamparada. E assim sobreviveu dez anos em meio a um ambiente hostil e horripilante, isolada do resto do mundo. Ela reafirma que havia perdoado seu algoz, mas, mesmo assim, Ernesto decide partir, envergonhado, deixando as riquezas para trás. Neste ponto da história o cordelista Leandro Gomes de Barros mostra-se bastante sagaz, pois dá ao algoz o mesmo destino que havia reservado para a protagonista: Ernesto é caluniado por uma mulher que se apaixona por ele. Em decorrência disso, acaba sofrendo também uma severa punição, mas que desta vez se cumpre, pois ele tem seus olhos e suas mãos arrancados. Somente depois de confessar o seu crime para um monge é que consegue o perdão divino, atitude que reforça o valor dos dogmas católicos, como o sacramento da confissão.

No final da versão em folheto há um interessante contraponto entre as duas personagens femininas. Alzira é uma mulher boa e honesta, pois, mesmo tendo sido caluniada, consegue perdoar todos aqueles que nela não acreditaram. Já a outra jovem, que se deixa levar pela paixão e pelos impulsos, por causa de seu orgulho ferido, também o trai, levando-o à desgraça. Portanto, como prega a cartilha nordestina, Alzira é a esposa ideal para todos os maridos, qualquer mulher que se deixasse levar por seus próprios desejos seria capaz de causar danos aos homens.

2.5 A Princesa da Pedra fina: o arquétipo da mulher prestativa

O folheto *Princesa da Pedra Fina*, de João Martins de Ataíde, narra a história de José, um jovem de uma família muito pobre, que foge após demonstrar o desejo de ver as pernas das moças da Pedra Fina. Enquanto seus irmãos sonhavam com os prazeres proporcionados pela comida e pela boa alimentação, o protagonista alimentava desejos considerados imorais pela comunidade:

Pegou Antonio a brincar

Fazendo riscos no chão
 Dizendo: estou com vontade
 De comer muito feijão
 Misturadinho com breço
 Acho melhor do que pão

Ai respondeu João:
 Eu desejava comer,
 Muita banana com casca
 Até a barriga encher
 Ambos mandaram José
 Dar também o seu parecer
 [...]
 Disse José: eu descubro
 Creio que não me crimina
 Não é para mim nem para vocês
 É pra quem Deus determina
 Eu queria ver as pernas
 Das moças da Pedra Fina (ATAÍDE, 1973, p. 2).

Temendo a punição, caso descobrissem o que o filho havia confessado, o pai logo o repreende:

- Oh! atrevido menino!
 (respondeu o pai deitado)
 E levantou-se dizendo:
 Cachorro, bruto, safado
 Não respeita as princesas?
 Queres morrer enforcado? (ATAÍDE, 1973, p. 3).

Sentindo-se culpado por transgredir as regras costumeiras, José vai embora de sua casa. Dessa forma, mesmo que indiretamente, são as figuras femininas que lhes prejudicam, pois o protagonista, sendo guiado apenas pelos seus desejos, é irresponsável e pode causar danos não somente a si, mas também aos familiares. Enquanto caminha sem rumo, decide saciar a sede, e, naquela ocasião, acaba encontrando uma pedra preciosa. É graças a essa pedra que ele consegue reestruturar a própria vida, conseguindo um lugar de destaque na sociedade, pois acaba vendendo o achado para o rei, o único que possuía riqueza suficiente para adquiri-lo.

O rei, mostrando-se ganancioso, pede que ele encontre mais pedras como aquelas, e José, mesmo sabendo que aquilo era praticamente impossível, tenta cumprir o pedido. Desesperançado, se depara com um leão brigando com uma serpente, e, a pedido desta, ajuda-a a ganhar o embate. E então José tem uma surpresa:

Era uma moça encantada
 Uma excelente menina
 A origem do encanto
 Foi para cumprir a sina
 Era essa a tal princesa
 Do Reino da Pedra Fina

Ele com ela abismou-se
 Somente pela beleza
 Perguntou-lhe: Quem sois vós?
 Disse ela: a princesa
 Do Reino da Pedra Fina
 Que venho em tua defesa. (ATAÍDE, 1973, p. 10).

A mulher assimilada à imagem da serpente remete ao episódio bíblico vivido por Adão e Eva. Aqui a mulher é a própria serpente, uma das culpadas pela situação vivida por José, haja vista que ele precisou fugir depois de revelar publicamente seu desejo. E assim como a serpente bíblica, que faz com que Eva cometa o pecado, no cordel a serpente também se mostra persuasiva, por conseguir que o protagonista a ajude a vencer a disputa. Desta forma estaria representando todas as mulheres, pois como afirmavam os poetas, elas conseguiam enganar a todos para conseguir o que desejavam.

Neste folheto a protagonista não tem o seu nome revelado, diferentemente do que ocorre com as outras narrativas, cujas protagonistas são nominadas, talvez pelo fato de serem mulheres lendárias e exemplares. A personagem principal é referenciada apenas como princesa e somente a sua primeira irmã é nomeada, chama-se Romana. A última irmã a adentrar a história é chamada apenas de caçula.

Embora apareça retratada como uma serpente, a princesa é a maior responsável pelo sucesso de José em todos os seus percalços ao longo da narrativa. É ela quem lhe dá as novas pedras, nascidas de seu próprio sangue, para que ele atenda os desejos do rei; mas é também ela a causadora de todos esses males, já que o governante, muito influenciado pelo barbeiro, que é também seu confidente, passa a invejar José quando descobre a beleza da mulher que vive com ele. Desta forma, lhe dá tarefas praticamente impossíveis de cumprir para livrar-se do companheiro e tentar conquista-la.

A princesa é então a responsável pela glória do protagonista, pois lhe oferece meios mágicos capazes de atender às suas necessidades. E a cada empreitada as novas irmãs se revelam, deixando o rei ainda mais raivoso. A última missão dada a José pelo rei é formulada com a intenção de assassinar o protagonista, mandando-o para o inferno, mas é por meio do engenho/perspicácia da princesa que ele sobreviverá, pois ela cria um plano para ajudá-lo.

A princesa disse a ele:
 O rei faça o que quiser
 Eles agora vão ver
 A força duma mulher
 Ninguém judia contigo
 Enquanto eu vida tiver. (ATAÍDE, 1973, p. 23).

Ambos haviam percebido quais eram as intenções do rei, e, desta forma, José permanece escondido por um ano, sujo, sem cuidar de sua própria higiene. Depois que retorna a casa, seus dois inimigos morrem e cabe a ele assumir o reinado. No fim, reencontra sua família, garante-lhe a dignidade, pois agora possui riquezas que o permitem casar com a princesa em um final de contos de fadas:

Portanto devemos ter
 O pensamento adiantado
 José, um menino pobre
 Trabalhando no roçado
 Desejou ver a princesa
 Por isso foi castigado

Viveram todos felizes
 Gozando mil maravilhas
 José como uma estrela
 Que no firmamento brilha
 Mostrou que ele sozinho
 Felicitou a família. (ATAÍDE, 1973, p. 31-32).

No desfecho da narrativa, ao afirmar que José “[...] sozinho/ felicitou a família”, é ignorado o fato de que a maioria de seus êxitos só foi possível graças à intervenção da princesa. Ela o guia por todas as situações e desmandos criados pelo rei, tornando possível até mesmo que ele reencontre seus familiares, pois é ela quem lhe conta a situação que estes estão vivendo quando ele se torna o governante. Portanto, cabe a ela o papel de minoridade perante a José, sendo a coadjuvante de seus próprios feitos.

CAPÍTULO VI

DONAS DE SI

1. As protagonistas-figurantes

No contexto sociocultural em que surge o cordel, as mulheres “donas de si” são aquelas que destoam do comportamento moralmente aceito e que, por este motivo, são vistas e representadas de maneira negativa no âmbito da poesia popular. Tais mulheres podem ser denominadas “protagonistas figurantes”, pelo fato de protagonizarem histórias nada exemplares, mas não passarem de meras figurantes, uma vez que a conduta apresentada pela maioria delas não serve como modelo para as outras mulheres da comunidade. Embora pareça paradoxal, alcunhá-las dessa forma torna perceptível que mesmo quando protagonizam suas histórias, ainda assim são representadas como modelos negativos, que não devem ser seguidos, e, portanto, cabe a elas a figuração dentro de seus próprios enredos. Como não seguem as normas de conduta vigentes, nem os modelos femininos pré-estabelecidos, resta-lhes permanecer à margem da sociedade, sendo alvos de críticas ferozes vindas, em especial, dos cordelistas. Geralmente estas personagens não têm voz nem nome, como ocorre aos figurantes teatrais ou cinematográficos.

A representação literária destas figurantes estereotípicas e constantemente carnavalizadas, nos moldes do que esboçou Mikhail Bakhtin em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento* (1987). Nesta obra o russo formulou o conceito de carnavalização, utilizado por ele para analisar a obra de François Rabelais no século XVI. Bakhtin utiliza este conceito para demonstrar porque alguns estudiosos não conseguiam compreender a obra do autor francês, e constata que isso ocorria porque estes não a analisavam tendo em vista a cultura popular da época em que a obra foi concebida, pois é esta cultura que deixa traços marcantes na obra de Rabelais. Quando se baseavam em suas concepções contemporâneas, os estudiosos não estavam aptos a entendê-la. O autor foi muito influenciado pelas festividades populares, entre estas, o carnaval. Segundo Robert Stam:

O carnaval representava muito mais, naquela época, do que a mera cessação do trabalho produtivo; representava uma cosmovisão

alternativa caracterizada pelo questionamento lúdico de todas as normas. O princípio carnavalesco abole as hierarquias, nivela as classes sociais e cria outra vida, livre das regras e restrições convencionais. Durante o carnaval, tudo o que é marginalizado e excluído, o insano, o escandaloso, o aleatório se apropria do centro, numa explosão libertadora. O princípio corpóreo material – fome, sede, defecação, copulação – torna-se uma força positivamente corrosiva, e o riso festivo celebra uma vitória simbólica sobre a morte, sobre tudo o que é considerado sagrado, sobre tudo aquilo que oprime e restringe. (STAM, 1992, p. 43).

O carnaval estava no limiar entre a arte e a vida real, pois era um espetáculo que as pessoas não apenas observavam passivamente, mas o viviam e faziam parte de sua composição (BAKHTIN, 1987, p. 6). Além disso, durante o carnaval todos eram vistos como iguais. Até mesmo os mais marginalizados passavam a gozar do direito de festejar durante aqueles dias, todos desfrutavam de uma liberdade idealizada e utópica. Neste período, o riso festivo deveria triunfar sobre todos os males e temores que o povo possuía, “sobre o sobrenatural, sobre o sagrado, sobre a morte” (STAM, 1992, p.44). O riso passa então a caracterizar a consciência do povo sobre tudo que os cerca, em oposição ao poder real, eclesiástico e à cultura oficial. O riso é a real manifestação da cultura não-oficial, aceita em apenas alguns dias do ano.

Os festejos carnavalescos medievais ocorriam nas praças públicas e nas feiras livres, espaço em que todos eram iguais, pois não havia paredes que os separassem uns dos outros. Nas feiras estavam todos aqueles mercadores e contadores de histórias, com intenção de satisfazer o público das festas. Assim como ocorreu na época de Rabelais, foi também nas praças públicas que a cultura popular se difundiu no Nordeste brasileiro e era este o reduto dos poetas, que comercializavam seus folhetos em meio às feiras e praças, onde cantavam seus versos para atrair o seu público leitor/ouvinte.

A carnavalização de Bakhtin se aplica aos estudos multiculturais, e, portanto, também aos estudos sobre a literatura popular brasileira, pois tratando-se de uma literatura influenciada por diversas tradições, traz transpassada em si diversas cosmovisões. Francisco Cláudio Alves Marques explicita que na cultura popular brasileira todos podem ser alvos de sátira e riso:

A cultura popular, sobretudo a do sertão nordestino, não perdoa a senilidade, a decrepitude, a deficiência física, a parvoíce, de modo que ninguém consegue fugir à zombaria de um povo que consegue rir, de forma desbragada e aparentemente ingênua, de suas próprias mazelas. A velha, o velho, a mulher, a sogra, o doido, o gago, o fanho, o bêbado, o protestante, a prostituta, o cego, o coxo, o homossexual, o

negro, o corno, o padre, o mendigo sempre foram, nas mais diferentes culturas, os tipos preferidos do escárnio popular. (MARQUES, 2014, p. 32-32).

Como citado, são alvos do riso carnavalizado a mulher, a sogra e a prostituta, e são estas figurações femininas que buscamos explorar neste capítulo. Quando estas mulheres fogem dos padrões impostos pela sociedade, tornam-se alvo do riso e do escárnio, da depreciação e da profanação, passando a ser representadas entre o sentimento de repúdio e o gesto de derrisão.

1.1. A esposa e o casamento

Nas sociedades mais tradicionais, o ápice da vida de uma mulher era o seu casamento, pois somente após a realização dos laços matrimoniais é que esta seria plenamente feliz. Ao contrair matrimônio ser tornaria uma mulher plena, exercendo o “dom divino” da maternidade. Como afirmado anteriormente, a mulher esperava a vida toda por este momento e era educada para isso, para que vivesse à sombra de seu marido e para cuidar de seus filhos. Bastante diferente era a relação do homem com os laços matrimoniais, visto que ele os realizava por motivos práticos e não por ideais românticos. Ele necessitava do casamento para se sustentar como um novo patriarca, transmitindo seus valores e seus genes.

Não era qualquer mulher que poderia ser digna de casamento. Era preciso que fossem puras, honradas e submissas. Quando destoavam destes precedentes passavam a ser vistas como uma mácula moral e social, tornando-se indesejáveis no âmbito social. Durval Muniz de Albuquerque Júnior elencou algumas características que tornariam uma mulher a esposa ideal:

[...] 1) Ser honrada, 2) irradiar simpatia, 3) interessar-se pelos assuntos do marido, 4) não enganar, 5) evitar disputas com o esposo, 6) ser franca, 7) não esconder seu passado do seu marido, 8) ser disposta para se divertir com seu marido, 9) cultivar a benevolência, 10) ser cordata. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2003, p. 48).

Porém, uma mulher ideal, nos moldes marianos, seria sempre inacessível, pois com a convivência entre o casal, os defeitos da mulher estariam escancarados para o homem, por mais que a sua conduta fosse exemplar. Nenhuma mulher atingiria a

perfeição, algo que era considerado inexistente. Somente na esfera dos mitos e da idealização é que isto seria possível.

Em seus versos que falam sobre o casamento, o poeta Leandro Gomes de Barros busca retratar de maneira satírica o descontentamento dos maridos para com as esposas, pois estes se sentem enganados e recriminam as novas liberdades que as mulheres passam a buscar, a partir das mudanças sociais que ocorreram no começo do século XX. Tais mulheres podem não somente ser comparadas a Eva, a responsável pela danação do homem, mas também a Lilith, que segundo a mitologia teria sido a primeira esposa de Adão. Segundo Vera Paiva (1990, p. 56), a mulher que se assemelha a Eva seria necessariamente a mulher de algum Adão, pois criada da costela do homem, precisaria ser a sua companheira. A posição social desta mulher está, portanto, atrelada à preservação do casamento. Seria esta, portanto, uma mulher com o espírito inferior ao do homem.

Ainda segundo Paiva (1990, p. 59), Lilith seria aquela mulher que causou a sua própria negação. Lilith teria sido a primeira esposa de Adão, e diferentemente de Eva, uma mulher igual a ele, não um subproduto de seu corpo. É por este motivo que ela reivindica ser vista como igual por Adão, não uma versão diminuída e submissa. Acaba entrando em conflito com aquele por resistir a todas as suas formas de dominação, inclusive a sexual, pois não aceitava estar sob ele (PAIVA, 1990, p. 61). Como ousa desafiar o homem, o representante do divino, causa então a sua própria demonização e exclusão, pois não é tolerado que uma mulher aja desta forma. Cleide Antônia Rapucci (2011, p. 122-123) salienta que, como punição pela sua desobediência, Lilith acaba só, vagando pelo deserto, e é ali que ela é transformada pela dor que sente, tornando-se um demônio sedutor e mortal. Desta forma, “[...] Lilith entra no mito já como demônio, uma figura de saliva e sangue, um verdadeiro espírito deixado em estado informe por Deus” (SICUTERI apud PAIVA, 1990, p. 61).

Neste momento Eva teria sido criada como meio de garantir a submissão da figura feminina ao homem e ao divino, e que mesmo sendo um veículo das impurezas e da insubmissão, no fim continua sendo a companheira de Adão, formando o primeiro casal que procria na terra, como retratam até hoje a Bíblia e o Alcorão. Rapucci (2011, p. 124) afirma que segundo o Zohar (século XIII), Lilith seria a serpente que induziu Eva a seduzir Adão, forçando-o a ter relações sexuais com ela. Buscando, por ciúmes, atingir Adão.

Sendo assim, as mulheres que ousam igualar-se aos homens, pregando a insubmissão, podem ser vistas como Liliths e Evas, trazendo o estigma destas duas mulheres em si mesmas. No âmbito dos folhetos de cordel veremos como o arquétipo destas mulheres foi aclimatado à realidade das mulheres nordestinas e na representação de sua conduta.

No folheto *O peso de uma mulher*, Leandro Gomes de Barros critica sarcasticamente o casamento e a figura da esposa. Começa afirmando que não há fardo mais pesado que uma mulher, pois ela, dotada de suas próprias vontades e manhas, não cederá aos anseios masculinos. Conclui a estrofe dizendo que depois de um mês de casado, o homem descobre que é impotente perante a mulher.

Não há fardo mais pesado
Do que seja uma mulher
E nem há homem que tire
As manhas que ela tiver
O que pensar ao contrário
Pode dizer que está vario
Ou desesperou da fé
Caiu na rede enganado
Um mês depois de casado
É que ele sabe o que é. (BARROS, 1915, p. 10).

Em outros versos diz:

Pede-a em casamento e casa-se
Pensa que leva uma joia
Mas leva um carcereiro
Que prende-o e não lhe dá boia
Então se a mãe dela for
Ela leva um portador
Da casa de satanás (BARROS, 1915, p. 11).

Depois de casar-se, o homem percebe que caiu em uma armadilha, pois, pelo fato de ter esposado não digna do matrimônio, agora se encontra preso a ela: “Pensa que leva uma joia/ mas leva um carcereiro”. Afirma, então, ter se casado com uma “carcereira”, que não lhe dá a “boia”, ou seja, não o alimenta, descumprindo os deveres matrimoniais, tendo em vista que um dos deveres da boa esposa era cuidar da cozinha. Essa parte também pode ser interpretada como uma negação a praticar sexo com o marido, outra constante queixa masculina. No quinto verso é citada então a maior inimiga do homem casado: a sogra. Se esta fosse viver no seu lar seria uma “portadora da casa do satanás”, levando então a desgraça para o seu lar.

Pergunte ao rapaz solteiro
 A crise o que quer dizer
 Ele responde é palavra
 Que nem posso entender
 Pergunte agora a um casado
 Que já está calejado
 Que os trabalhos o consomem
 Que ele suspirando diz
 É a sentença infeliz,
 Que Deus destinou ao homem.

Por causa dela vendi
 A casa onde morava
 Vendi o último traste
 Quem em minha casa restava
 Minha sogra ainda diz
 Que eu sou um homem infeliz
 Amante da perdição
 E que vendi a mobília
 Não foi devido a família
 Foi pela vadiação. (BARROS, 1915, p. 13).

O poeta fala sobre a crise econômica que assola a Primeira República e como o homem casado teria sido mais afetado por ela do que um homem solteiro. É importante lembrar que Leandro Gomes de Barros viveu o período de transição entre a Monarquia e a República, sendo contra esta última. Suas sátiras políticas se opunham às sanções do novo regime e deixam claro que ele não aprova as deliberações do novo governo. E nestes versos em específico, retrata o homem casado como um cidadão mais afetado pela cobrança dos impostos do que o solteiro, pois precisava sustentar mais pessoas e trabalhar muito mais. Seria então destinado por Deus a sofrer nas mãos da mulher, já que a mulher havia sido destinada ao homem desde a Bíblia.

Na segunda estrofe busca demonstrar que precisou abrir mão de tudo que possuía para sustentar a esposa e a sogra, mas mesmo assim ainda diz ser vítima desta de calúnia da parte desta, que o acusa de ter se endividado por “vadiação” e não por causa da própria família.

Não diz que eu vendi a casa
 Por dívida que a filha fez
 Pagar ama para ela
 A vinte mil réis o mês
 Não diz que a filha luxava
 Ia a baile, passeava. (BARROS, 1915, 13-14).

Ele tenta então reverter a situação, afirmando que a culpa na verdade seria da esposa, pois ela vivia cercada de luxos, como uma ama e passeios. No folheto que data de 1915, pode-se então ser vista uma mudança referente à postura feminina, e mesmo que esta prática esteja se tornando comum, é condenada pelo cordelista. Ele expressa isso culpando a mulher por endividar o homem, levando em conta o que ela faz ao frequentar os lugares públicos.

Alguém há de perguntar
 Deus não casou a Adão
 Eu digo: Adão era louco
 Não calculava a razão
 Inda foi muito feliz
 Porque nasceu num país
 De terra desabitada
 Sogra e cunhado não tinha
 Assim mesmo D. Evinha
 Inda o botou na enxada

Ora Eva era inocente
 Não tinha manha nem dengo
 Mas pela história dela
 Se ver que ela tinha quengo
 Porque foi dar ao marido
 Esse fruto proibido
 Do autor da criação
 Quando o barulho estourou
 Ela então descarregou
 O pau nas costas do Adão. (BARROS, 1915, p. 15-16).

Como dito previamente, o poeta faz então uma comparação da mulher com Eva, mulher que condena o futuro do homem. Afirma que Adão era feliz, pois vivendo no Jardim do Éden, terra desabitada, a sua companheira não possuía familiares. A sogra e o cunhado são as figuras que representam oposição ao homem, pois influenciam a opinião da esposa. Usa também o diminutivo Evinha, como forma de diminuir a mulher. Na estrofe final então acusa Eva de culpar Adão, “descarregou o pau nas costas”, quando o erro é descoberto. Mostrando mais uma vez o homem como vítima da mulher. Ocorre também a subversão dos dogmas religiosos, já que o poeta utiliza-se da história bíblica de Adão e Eva para tratá-los como um casal comum.

No folheto *Mulher em tempo de crise*, Leandro Gomes de Barros revela uma visão ambígua sobre a mulher, pois nos primeiros versos deste folheto busca enaltecê-la e mostrar que a presença feminina é indispensável para manter a estabilidade do lar,

mesmo ressaltando alguns defeitos, o que se sustenta é a importância da figura feminina:

Mulher é um objeto
Que nasce por excelência
E do coração do homem
É a flor da existência
Também quem a possuir
Tenha santa paciência.

Ela é nascida um anjo
Como moça um sol nascente
Como noiva uma esperança,
Como esposa uma semente
Como mãe uma fruteira
Como sogra uma serpente.

Se não houvesse a mulher
Era preciso fazê-la
Uma casa sem mulher
Não há quem deseja vê-la
É como um dia sem sol
Uma noite sem estrela.

[...]

Mulher é tão necessário
Quanto o sal é a comida
Quanto um banho é ao calor
Quanto a cama é a dormida
Quanto descanso é ao cansaço
Quanto a saúde é a vida. (BARROS, s. d, p. 1-4).

Porém, no decorrer do folheto as características negativas das mulheres começam a ser evidenciadas, embora o poeta vá deixando claro que elas são um mal necessário:

A cousa que a mulher
Jura por Deus que não faz,
Procurem que ela já fez
Dois ou três dias atrás
E não quebra o juramento
Porque já fez não faz mais.

[...]

A mulher chorando ilude
Sorrindo crava o punhal
Mas a mulher para o homem
É o fruto essencial
Tenha o homem o que tiver
Não tendo mulher vai mal

[...]

A mulher atrai o homem

Por uma formalidade
Tira o sentimento dele
Contraria-lhe a vontade
Odeia-o e faz ele crer
Que ela tem-lhe amizade (BARROS, s. d, p. 4-5).

Ao dizer que a mulher atrai o homem “por uma formalidade” se evidencia que o casamento para o homem não era baseado no sentimento, mas sim no lado prático, pois era algo que lhe era atribuído socialmente. Nos versos seguintes a mulher pode ser vista como Lilith, pois ela respeita apenas as suas próprias vontades, “é um ser absoluto”, sem se importar com o que se espera dela:

Não [h]á ciência que sonde
O todo de uma mulher
E nem castigo que obrigue-a
Fazer o que ela não quer
É um ser absoluto
Só faz o que ela quiser. (BARROS, s. d, p. 5).

No fim, o caráter satírico de Leandro se faz presente, demonstrando qual seria o maior valor de uma mulher: garantir o descanso eterno do marido no céu.

Por isso é que qualquer homem
Só deve morrer casado
Porque deixando a viúva
Vai para o céu descansado
Porque não leva a mulher
Chega no céu sem pecado.

São Pedro manda ele entrar
Nem diz-lhe nada sequer
Inda algum santo fazendo-lhe
Uma pergunta qualquer
Ele diz que eu paguei todo
Que tive sogra e mulher.

Por isso é que muitos dizem
O homem deve casar
Porque morrendo solteiro
Se arrisca não se salvar
Antes ter sogra dois dias
Do que um mês jejuar. (BARROS, s. d, p. 15).

Em *As consequências do casamento*, folheto que data de 1910, Leandro Gomes de Barros busca ressaltar como a mulher é traiçoeira e também demonstra que a esposa se aproveita de todo o dinheiro que o marido ganha trabalhando, sem se importar com o sacrifício que ele faz para consegui-lo:

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

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

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

A esposa não cumpre com os seus afazeres domésticos e ele é o responsável por pagar as mulheres que ela contrata para fazê-los:

Vê chegar de hora em hora
Contas para ele pagar,
Chega uma após da outra,
Ele não pôde falar,
Se fala a mulher lhe diz:
- Para que foi se casar?

Paga o aluguel da casa,
Lá vem a engomadeira,
Quando pensa que está livre,
Lá chega-lhe a costureira,
Ouve gritar: Oh de casa!
- Quem é? – Sou eu, a lavadeira. (BARROS, 1910, p. 2).

Em seu folheto *A mulher na rifa*, Leandro Gomes de Barros busca esboçar a falência do casamento enquanto instituição. Nestes versos, a esposa e o marido são retratados como pessoas espertas, que tentam a todo custo se livrar do cônjuge. Nestes versos irônicos tratam-se mutuamente como objetos e assim constituiriam também uma forma de obter lucros:

Marido é perna de banco
Sempre a mulher diz assim
O marido diz também

A mulher é o capim
Morre um nascem mais dez
Inda mesmo em terra ruim.

Eu conheci um casal
Que não era desunido
A mulher foi n'uma venda,
Lá empenhou o marido
Ele botou-a na rifa
Foi um rolo desmedido.

Então a mulher dizia
Empenhei fiz muito bem
Eu só não quero empenhar
É o marido de alguém
A gente se arrimideia
É com aquilo que tem.

Também o marido disse
Minha ação não foi mesquinha
Precisava de dinheiro
Outro recurso não tinha
Não joguei mulher alheia
A que rifei era minha. (BARROS, s. d, p. 1-2).

Como o casamento deixa de ser visto como algo importante, a mulher faz dele algo corriqueiro e fácil de ser obtido, e assim demonstra que além de não se importar com os laços sagrados, também está visando os prazeres carnavais:

A mulher também dizia
Casei a primeira vez
Mas se o fulano morrer
Caso mais duas ou três
Se não faltar namorado
Serei noiva todo mês (BARROS, s. d, p. 2).

As estrofes finais contam a história de um marido empenhado no jogo e feito de escravo, João Molle – nome que denota a fraqueza do homem, pela falta de virilidade perante o que lhe é imposto –, o qual procura livrar-se da dívida adquirida pela esposa e, enfim, ganhar a liberdade. Também elenca as características negativas da esposa, como forma de hiperbolizar os seus defeitos.

Disse João Molle também
Amanhã se Deus quiser
Eu vendo o último traste
Que em minha casa tiver
Não achando o que vender

Boto na rifa a mulher.

Ela já é velha e feia
 Um braço está empenado
 Está sofrendo de erisipela
 Tem reumatismo e puxado,
 Também a miséria as vezes
 Serve muito a um desgraçado. (BARROS, s. d, p. 7).

Por fim, no folheto *O casamento de um velho e o desastre na festa* o poeta busca demonstrar os malefícios de um casamento por conveniência:

Manoel Lopes dos Anjos
 Nunca tinha se casado
 Dizia sempre a mulher
 É um volume pesado
 Deus me livre de mulher
 De médico e advogado.
 [...]
 Quanto milhões que possuo
 Custaram muito a ganhar
 Uma mulher chega aqui
 Não tem pena de gastar.
 [...]
 Porém dos Anjos um dia
 Achou quem o dominasse
 Uns olhos que o atraísse
 Um fluido que o seduzisse
 E suas forças quebrasse. (BARROS, 1913, p. 1-2).

Enquanto o velho se interessava pela moça por causa de sua beleza, o pai a incentiva a se casar apenas pelo fato de que ele é rico e, portanto, morreria muito antes do que ela, deixando-lhe toda a sua fortuna. O poeta explicita em seus versos que a diferença de idade entre os noivos era de sessenta anos, o que reforça a repulsa que a menina sentia pelo homem.

Disse o pai de Georgina
 Que ela devia aceitar
 Porque dos Anjos era rico
 Tinha com que a tratar
 Aquela fortuna dele
 Só ela podia herdar.

Disse a ela minha filha:
 Você faz sua ventura
 Dos Anjos está de viagem
 D'aqui para a sepultura

Um homem d'aquela idade
É como a fruta madura. (BARROS, 1913, p. 3-4).

Sabendo que esta é uma das poucas chances que teria para enriquecer, a menina cede aos desejos do pai e aceita se casar. Desta forma, ao ver o noivo percebe que nenhuma de suas características físicas a agradam. Ao retratar o velho desta maneira o poeta busca também suscitar o riso no público.

Então a moça aceitou
O parecer de seu pai
Dizendo ele está maduro
Com certeza breve cai
A morte tira-lhe as contas
E ele não manda, vai.
[...]
Dos Anjos tinha o nariz
Que parecia um martelo
As sobancelhas de porco
Um grande dente amarelo
Não tinha um sinal em si
Que se dissesse esse é belo. (BARROS, 1913, p. 5-7).

Movido pela luxúria, o velho antes de se casar vai até um médico procurar algum remédio que seja capaz de lhe proporcionar uma ereção, visando desfrutar a noite de núpcias com a sua esposa. Diferentemente do resultado que esperava obter, que era o deleite sexual, o velho acaba sofrendo de uma diarreia terrível, que o atinge no meio da festa de casamento:

Antes do velho casar
Procurou com grande custo
Um médico que se atrevesse
Pôr ele moço e robusto
Achou um que disse eu ponho
Pode casar-se sem susto
[...]
E não acabou a valsa
Principiou-lhe um ataque
Foi ao quarto mas não teve,
Tempo de tirar o frak
O efeito do remédio
Estava até no cavanhak. (BARROS, 1913, 7-9).

Esta imagem, escatológica por excelência, se conecta ao grotesco bakhtiniano, pois a escatologia desempenha um importante papel com contexto do carnaval. O salpicar-se de fezes representa o rebaixamento grotesco, fazendo alusão à região do

baixo corporal, em que estão os órgãos genitais e os órgãos internos, como o intestino. Neste folheto, o ânus e o intestino estão em destaque. Esta imagem representa um dos gestos rebaixadores mais recorrentes no carnaval, pois, segundo Bakhtin (1987, p. 126), durante a “festa dos tolos”, festejo do carnaval medieval, “usava-se na própria igreja o excremento em lugar de incenso. Depois do ofício religioso, o clero tomava lugar em charretes carregadas de excrementos; os padres percorriam as ruas e lançavam-nos sobre o povo que os acompanhava”.

O baixo corporal é sinônimo da renovação e da fertilidade. Não somente pelos órgãos genitais, que representam a sexualidade e a geração da vida, mas também porque as fezes e a urina representam a fertilidade, adubam a terra, tornando-a capaz de produzir. Desta forma, a morte de dos Anjos representa também a renovação da terra, em que a morte se transforma em colheita.

Ficou dos Anjos prostrado
Com grande dor de barriga
Não pode achar um remédio
Que lhe tirasse a fadiga,
Faleceu no urinol
Teve as honras de lombriga.

A viúva no vexame
Não se lembrou de chorar
Só lembrou-se do dinheiro
Que tirou-o e foi guardar
No outro dia bem cedo
Mandou-o logo enterrar. (BARROS, 1913, p. 9-10).

1.2. A mulher transviada

Uma mulher transviada é aquela que se desviou dos padrões morais, éticos e sociais vigentes, e no contexto nordestino seria a mulher que, vivendo em um novo regime, a República, começa a se interessar pelos novos modelos de sociabilidade que se instalavam e pela própria liberdade que começava a possuir. As mulheres com mais posses começavam a frequentar lugares antes proibidos, como salões, barbearias e a praça pública, enquanto as mulheres pertencentes a classes menos abastadas, que já eram dotadas de mais liberdade do que as outras, pois circulavam mais livremente, passam também a trabalhar em fábricas, principalmente as tabacarias, devido aos avanços da industrialização.

Com a inversão de papéis que começava a ocorrer dentro desta sociedade, em que algumas mulheres passam a trabalhar e prover o sustento de suas casas e outras escolhem adiar o casamento, o poeta de cordel vê crescer a insatisfação do povo com estas situações, e, desta forma, busca dar voz ao seu público, usando a maledicência para criticar tais posturas. Ao satirizar tais atitudes o poeta também tem a intenção de recriminar o novo sistema de governo que havia se instalado.

São as influências republicanas as grandes inspirações dessas novas posturas que se difundem no Nordeste, em que as mulheres são libertadas do encargo de levar uma vida exclusivamente doméstica e passam a assumir, embora timidamente, uma função social pública. Desta forma, quando as mulheres passam a se encantar pela moda advinda da *Belle Époque* francesa, os homens as enxergam como “escravas” das modas europeias, considerando-as frívolas e superficiais. Além disso, incomoda também que as mulheres passem a frequentar as barbearias e a aderir à moda dos cabelos curtos, corte antes permitido somente aos homens.

Dantes n'uma barbearia
 Quem entrasse a qualquer hora
 Não encontrava uma moça
 Mas tudo mudou agora
 De mulheres vive cheia
 Dali a que for mais feia
 É esta a que mais namora.

Não há mais desocupada
 Nenhuma barbearia,
 Vive o salão sempre cheio
 Durante a noite e o dia
 Vive uma viúva ou donzela
 Se vê no semblante dela
 Um sintoma de alegria. (ATAÍDE, 1953, p. 4).

Ao cortarem os cabelos curtos, com cortes tipicamente masculinos, passavam a ser vistas como andróginas e isso incomodava os homens. A indiferenciação dos sexos escandalizava. Segundo Michelle Perrot (2007, p. 52), os cabelos compridos sempre haviam sido uma das marcas da natureza feminina, um símbolo da efeminação, enquanto o símbolo da virilidade era a barba, que representava características masculinas positivas, como a potência, a fecundidade e a coragem. A historiadora francesa também demonstra, por meio de versículos bíblicos, que os cabelos femininos sempre foram importantes, usando a carta de Paulo aos coríntios: "A própria natureza não vos ensina que é uma desonra para o homem usar cabelo comprido? Ao passo que é

glória para a mulher uma longa cabeleira, porque lhe foi dada como um véu" (CORÍNTIOS, 11:14-15). Sendo assim, os cabelos representavam o véu, imprescindível, segundo Paulo, para as orações:

5. Mas toda a mulher que ora ou profetiza com a cabeça descoberta, desonra a sua própria cabeça, porque é como se estivesse rapada. 6. Portanto, se a mulher não se cobre com véu, tosquie-se também. Mas, se para a mulher é coisa indecente tosquiar-se ou rapar-se, que ponha o véu. 7. O homem, pois, não deve cobrir a cabeça, porque é a imagem e glória de Deus, mas a mulher é a glória do homem. 8. Porque o homem não provém da mulher, mas a mulher do homem. 9. Porque também o homem não foi criado por causa da mulher, mas a mulher por causa do homem. 10. Portanto, a mulher deve ter sobre a cabeça sinal de poderio, por causa dos anjos. (CORÍNTIOS, 11:5-10).

Ao se desfazer dos cabelos a mulher estaria então desrespeitando não somente os homens, mas também o divino, que havia lhe concedido aquela dádiva. Se os cabelos femininos representavam a feminilidade, ao abrir mão destes a mulher estaria deixando a sua essência de lado, negando a si mesma e à religião. Os cabelos representavam também a submissão feminina, e ao livrar-se deles ela estaria rebelando-se contra as normas patriarcais vigentes. Neste novo contexto, a rua transformava-se em uma espécie de passarela, em que as mulheres desejavam exibir seus modelos de roupas, as partes de seu corpo que antes ficavam escondidas, e também seus novos cortes de cabelo.

Em *As saias calções*, como o título anuncia, Leandro Gomes de Barros tece uma crítica ferrenha às novas modas:

O mundo está as avessas,
As coisas não vão de graça,
Homem raspando bigode,
E mulher vestindo calça,
Isso é um pau com formiga,
Um banheiro com fumaça.

Depois que veio essa moda
De mulher botar chapéu,
Pegou a faltar chuva,
Secaram as nuvens no céu,
Os pobres pais de família
Estão soletrando xaréu. (BARROS, 1911, p. 1).

Vê-se então que o poeta atribui as oscilações climáticas à mulher e às suas novas posturas, tratando a seca como uma forma de punição divina, pois precisam ser repreendidas pela maneira como passaram a agir.

Além da tal pulseira
Com que vivem algemadas,
Chegaram as saias pamonhas,
Com essas vivem peadas⁶⁵,
Agora as saias calções
Chegaram mesmo danadas.

Procuro um jeito nelas
De forma nenhuma acho,
São botões como diabos
Desde cima até embaixo,
Estando mulheres e homens
Parece ser tudo macho. (BARROS, 1911, p. 2).

A saia-calção faz referência à *jupeculotte* francesa, saia que fazia muito sucesso no começo do século XX. Segundo Marques e Silva (2014, p. 153), “por seus ornatos, formato exótico e corte extravagante foram comparadas à pamonha” pelo poeta nordestino, que busca evidenciar a deformidade da peça. Ao dizer que as mulheres estão apeadas estaria fazendo uma sutil referência ao fato de que os animais que são apeados são aqueles que precisam ser domados, como cavalos e éguas. Portanto, ainda segundo os autores (2014, p. 155), as mulheres estariam duplamente apeadas, em primeira instância, à moda, ou seja, presa por ela, e também às críticas moralizantes feitas pelo poeta, que as faz como uma forma de domar tais condutas.

Ontem vi duas mulheres
Que estavam em discussão,
Sobre a crença do país,
Fanatismo e corrupção,
Uma perguntou a outra
Já vistes a saia calção? (BARROS, 1911, p. 2).

O que se percebe nestes versos de Leandro é que as mulheres estabelecem diálogo entre si como antes faziam apenas os homens, falando sobre os problemas do país, como crenças religiosas e a corrupção política. E seria também por meio dessas conversas que as mulheres se influenciariam mutuamente a aderirem às novas modas.

Mas a vizinha disse a outra

⁶⁵ Apeadas.

Isso me faz confusão
 Não há quem ache bonito
 Essa tal saia calção,
 Quem morreu vestida nela
 Não alcança salvação. (BARROS, 1911, p. 2-3).

Mas não eram apenas os homens que resistiam às novidades; outras mulheres também reprovavam o seu uso, insistindo que aquelas que as usavam estariam provocando a própria desgraça, tornando o sonho da salvação e da vida eterna no céu impossível. Nos versos finais o poeta retrata o rebaixamento do inferno ao plano terreno, em que o diabo, humanizado, possui até mesmo uma mãe e esta, para conseguir vestir-se de acordo com a moda, sugere que ele venda o inferno para lhe comprar uma saia-calção de presente:

Até a mãe do diabo
 Fez uma revolução,
 Disse ao diabo meu filho:
 Eu dou-te meu coração,
 Embora vendas o inferno
 Dá-me uma saia calção

Nós vendendo nossa casa
 Ficamos morando à toa,
 Não ter aonde se more
 Não há cousa que mais doa
 Porém a saia calção
 É tão bonita! É tão boa! (BARROS, 1911, p. 8).

Em *O Bataclan moderno*, Leandro continua tecendo suas críticas às novas condutas femininas pautadas nos modelos europeus:

Mundo velho desgraçado
 Teu povo precisa de um freio,
 Para ver se assim melhora
 Este costume tão feio
 De uma moça seminua
 Andar mostrando na rua
 O sovaco a perna o seio.

De primeiro uma donzela
 Andava bem prevenida,
 Se acaso ia um passeio
 Se encontrava ela vestida
 Hoje essa mesma donzela
 A moda obrigou a ela,
 Sair pra rua despida. (ATAÍDE, 1953, p. 1) ⁶⁶.

⁶⁶ A *Bibliografia Prévía* considera Leandro Gomes de Barros o autor do poema.

O freio citado no cordel seria o mesmo utilizado para direcionar os equinos, como os cavalos e os burros. Sendo assim, o mundo estava fora dos eixos e era preciso que reencontrasse a direção certa. O mundo estava às avessas e por meio de seus versos moralizantes o poeta busca denunciar as coisas de que discorda, como o fato de que agora as mulheres passaram a usar roupas curtas, deixando os próprios corpos expostos. Ao fazerem isso estariam deixando a própria honra de lado.

Traz a cabeça pelada
 Bem raspadinho o cangote,
 O vestido que ela usa
 Tem três palmos de decote
 Sendo de frente ou de banda
 Vê-se bem quando ela anda
 O seio dando pinote.
 [...]
 Mostrou os seios bem alvos
 Fez o povo estremecer
 O sovaquinho raspado
 Para o suor não arder
 Mostrou as pernas também
 E para o que conhece bem
 Nada mais tinha o que ver. (ATAÍDE, 1953, p.2-3).

Com os seios em evidência, o andar da mulher se compara ao de uma égua, quando o poeta constrói a imagem dos seios “pinotando”. Marques e Silva (2014, p. 155) afirmam que sendo esta uma metáfora emprestada da equitação, os seios “saltam, fazem piruetas sugestivas”, assim como o andar do animal. Seguindo a carnavalização bakhtiniana, um corpo grotesco não seria representado de maneira estática, mas sempre em movimento.

Bem fazem os nossos padres
 Não darem mais comunhão
 As mulheres seminuas
 Que para a igreja vão
 A coisa bem reparada,
 É uma grande cusparada
 Na face da religião.
 [...]
 As mulheres hoje em dia
 Sejam casadas ou solteiras,
 Viúvas ou meretrizes
 Andam de muitas maneiras
 Mostrando as carnes que tem
 Com isso sentem-se bem
 Escapam somente as freiras. (ATAÍDE, 1953, p. 4-6).

Sendo as freiras as únicas mulheres que não poderiam mudar as próprias vestimentas, por causa de suas obrigações religiosas, eram as únicas que não estavam afrontando os dogmas da Igreja e as regras da comunidade. Quando as damas escolhem vestir-se de acordo com as novas modas estariam, portanto, rebelando-se contra os valores cristãos e tornando-se desmerecedoras da comunhão.

Antigamente uma moça
 Quando fazia um vestido
 Gastava quase oito metros
 P'ra ele sair comprido
 [...]
 Hoje porém com três metros
 As vezes com dois e meio
 Faz uma moça um vestido
 Que seja bonito ou feio
 Porque a moda MODERNA
 É até em cima da perna
 E decotar todo o seio. (ATAÍDE, 1953, p. 7-8).

Ao falar da “moda MODERNA” com letras maiúsculas o poeta buscava não criticar somente as roupas, mas toda a modernização que a sociedade vinha vivendo no período republicano, em que os antigos hábitos e valores começavam a ser deixados para trás e os preceitos europeus vinham ganhando mais força com o passar dos anos. Aceitar as novas modas era também uma forma de buscar se aproximar do novo centro social, cultural e financeiro do país, o Sudeste, pois assim o Nordeste deixaria de ser visto como atrasado e subdesenvolvido. O poeta, porém, não era entusiasta de tais mudanças, pois rememorava com saudosismo o passado monárquico ainda recente.

Gomes de Barros busca criticar as mulheres que passavam a sustentar os maridos no folheto *As cousas mudadas*, pois o chefe da família e do lar, segundo as normas patriarcais, deveria ser sempre o homem. Além disso, o fato do homem abdicar do trabalho para cuidar da casa seria visto como a perda de sua própria virilidade.

Outrora mulher casava
 Para o homem a sustentar,
 Hoje uma que se case
 Vá disposta a trabalhar,
 Se for moça preguiçosa
 Fica velha sem casar.

Há homens que hoje vive
 Do trabalho da mulher,
 Embora ela só faça,
 Aquilo que ela quiser,

Há de carregar no quarto
 Os filhos que ela tiver.
 [...]
 Mas, hoje, é pelo contrário,
 Quando um rapaz quer casar,
 Quer saber se a moça tem
 Coragem de trabalhar,
 Que saiba fechar cigarros
 E saiba bem engomar.
 [...]
 Os homens de hoje só querem
 Mulher para trabalhar,
 A mulher de casa é ele,
 Faz tudo que ela ordenar,
 Para ser uma ama de leite
 Só falta lhe dar de mamar. (BARROS, s. d., p. 2-3).

Como a mulher é agora responsável pelo seu próprio sustento, não é necessário que se case, pois isso implicaria em ter que sustentar o esposo. Apesar disso, segundo os versos do poeta, ainda é o homem que escolhe a moça com quem irá se casar, figurando em suas qualidades a “coragem para trabalhar” e saber fabricar cigarros, função que mais era ocupada pelas mulheres nas fábricas nordestinas. Ao retratar o homem com funções maternas, sendo ele a ocupar a função de dona de casa e o responsável pela criação dos filhos, o poeta está invertendo os papéis sexuais do casal.

No tempo de meus avós
 O homem só se casava,
 Quando preparava a casa
 De tudo que precisava,
 Porque na lua de mel
 Um noivo não trabalhava. (BARROS, s. d, p. 4-5)

Relembra, então, como as coisas eram mais corretas na época de seu avô, época em que o homem era o único responsável pelo sustento do lar, antes que os papéis domésticos começassem a ser invertidos.

Chega-se nesses sertões
 Numa choupana daquela;
 Ver-se o barbado de cócoras
 Alcovitando as panelas;
 Um feixe de lenha junto,
 Atiçando fogo nelas.

Pergunte pela mulher
 Que há de ouvir ele dizer:
 Foi pra roça apanhar fava

Só vem quando escurecer,
 Eu fiquei sozinho em casa,
 Pra fazer o comer. (BARROS, s. d., p. 5-6).

Nestes versos, fica claro que as mudanças sociais não estavam ocorrendo apenas no âmbito das cidades, que eram as novas representantes de uma vida cada vez mais urbana, mas esta nova postura começava a afetar também o sertão, lugar em que sempre foi exigido que o homem desempenhasse o papel de “macho”. Antes cabia ao homem garantir alimento para a família, mas com o mundo às avessas, o homem fica cozinhando e “cuidando das panelas” enquanto a mulher sai de casa para garantir que haverá comida para todos.

1.3. A sogra

Desde que se tem notícia, a figura da sogra foi sempre espicaçada e satirizada pela cultura popular, sendo esta uma prática que remete à Idade Média. Alguns poetas populares chegam a desenhá-la algo muito próximo da Prosérpina das diabruras infernais, personagem cômico-grotesca da praça pública medieval. Leandro Gomes de Barros escreveu dezenas de folhetos em que a figura da sogra aparece satirizada, em consórcio com o diabo ou fazendo-o vítima de seus ardis. Nos poemas de Leandro a sogra apresenta-se sempre como linguaruda, faladeira, motivo que o levaria, no folheto *Vacina para não ter sogra*, a associar a morte de duas sogras à falta de chuvas no sertão nordestino:

No lugar que elas morreram
 Vintes anos não choveu
 A carniça da melhor
 Essa sempre apodreceu,
 Isto é, porém a língua
 O urubu não comeu.” (BARROS, s. d., p. 14).

Segundo José Itamar Sales da Silva (2011, p. 18), raríssimas são as obras dentro da literatura brasileira que se dedicam à figura da sogra. Cita, então, apenas duas outras obras notáveis, sendo estas *O livro de uma sogra*, de Aluísio Azevedo, e um conto chamado “O conto da velha”, presente no livro *O País das Uvas*, de José Valentim Fialho de Almeida. Portanto, o cordelista foi um dos autores nacionais que mais versou

sobre esta figura e apesar de retratá-la de maneira bastante crítica e satírica, acaba lhe dando uma visibilidade maior do que a que recebia previamente.

Esse talvez seja o estereótipo feminino mais criticado em sua literatura, pois representaria a maior inimiga da estabilidade do lar, frente ao poder que o homem exerce sobre sua própria esposa. A sogra, conseqüentemente, ameaça o poder do patriarca dentro de seu próprio lar, algo considerado inadmissível. Nas críticas feitas pelo poeta será, então, constantemente associada ao diabo, pois esta é a mais terrível ameaça no imaginário popular.

Silva (2011, p. 32) afirma que em sua experiência pessoal Leandro sofreu “nas mãos” de sua sogra. Sendo a sua esposa de uma família mais abastada, convencionou-se que eles morariam na casa de sua sogra após o casamento, pois essa era, além de uma prática comum para a época, também uma questão econômica e social. Para a sogra do poeta era praticamente inaceitável o fato deste ser um cordelista, um boêmio, e viver apenas da venda de seus folhetos, e, assim, ela o tratava com completa discriminação e desprezo.

[...] Essa convivência compulsória com sua sogra e a sua implicância em sua filha casar-se com um “folheteiro”, bem como as “humilhações” que o poeta sofreu desta, talvez seja uma das razões, para que Leandro Gomes de Barros tenha se utilizado de seu dom poético para vingar-se de sua sogra pelos males a ele causados. (SILVA, 2011, p. 32).

Sendo um homem de seu tempo, membro de uma comunidade fortemente patriarcal e conservadora e aliado à sua própria experiência pessoal, era quase inevitável que Leandro reproduzisse em seus versos uma visão patriarcal, criando um retrato misógino e autoritário, por acreditar que a mulher ocupa uma posição de inferioridade em relação ao homem. No contexto em que Leandro viveu a antipatia e o desprezo pela figura da sogra eram intrínsecos não somente ao poeta, mas à toda a sociedade nordestina, levando em conta que um poeta não falava apenas por si, mas também por seu público, a quem precisava agradar e fazer com que reconhecessem seus próprios valores dentro das histórias contadas nos folhetos.

[...] Sendo o poeta interlocutor do povo do qual é oriundo, percebe-se que ele tenta agradar a sua plateia de consumidores, com temas que despertem neles seu interesse e, sobretudo, que os divirtam, mesmo que, às vezes, o faça desenvolvendo temas que satirizam a ironizam com personagens que popularmente não são bem vistos pelo povo,

como é o caso aqui em destaque da “impopular” figura da sogra. (SILVA, 2011, p. 36).

Portanto, assim como a sociedade, a literatura de cordel portava consigo, na pessoa de seus poetas, os preconceitos vigentes, e desta forma, a sogra é vista como uma mulher genuinamente maldosa, que merece ser alvo de todos os perjúrios a ela destinados:

Motivo de ódio e rancor convencional por parte dos genros. Versos, anedotas, provérbios, pilhérias, em todas as línguas do mundo, tornam a sogra objeto de ridículo feroz, de permanente intriga, inimiga do lar e da paz doméstica. (CASCUDO apud SILVA, p. 37).

Quando a mulher é vista como sogra, todas as outras figurações femininas deixam de existir, ela não é mais vista como filha, esposa ou mãe. A ótica sob a qual passa a ser enxergada será sempre negativa, pois o próprio estado da velhice também é algo estigmatizado na cultura popular, principalmente quando atrelado à imagem feminina. Para Silva (2011, p. 45), esse é um pensamento que permeia não somente o imaginário coletivo das classes menos favorecidas, mas sim todos os níveis que compõem a sociedade, sem que haja a importância da condição econômica. Porém, aquelas que mais sofrerão com estes preconceitos são aquelas que habitam as classes sociais menos favorecidas, pois “[...] toda essa discriminação é agravada se a sogra for negra, pobre e viúva”.

A mulher, na condição de mãe de um dos cônjuges, adquire uma nova identidade feminina, quando esta é transportada para a condição de sogra, migrando do status sacralizado e divinizado de mãe para o “profanado” estado de diabólica e infernal sogra, vindo de forma híbrida, um mesmo ser e corpo a fragmentar-se em dúbias e contraditórias identidades que são exercidas pelo mesmo ser em um espaço e circunstâncias díspares, enquanto mãe e sogra. A mulher assim representada em dupla faceta identitária da genitora e sogra, oscila entre o sacro e o profano, entre o belo e o grotesco, sendo percebida pelos olhos alheios e estrangeiros de forma carnavalizada. (SILVA, 2011, p. 48-49).

Na poesia de cordel, a sogra é, portanto, uma figura carnavalizada por excelência, cuja intenção do poeta é a de suscitar o riso irônico, escrachado, a partir da ridicularização dessas mulheres, criando-se uma imagem caricaturada da personagem feminina. Geralmente no meio popular não se sabe quem é o autor ou quando começa o deboche, mas este é reproduzido por todos aqueles que o apreciam, mantendo-se a

imagem viva no imaginário coletivo. Segundo Silva (2011, p. 50), quando Leandro Gomes de Barros escreve sobre a sogra, ridicularizando-a, ele quer atrair a solidariedade de seus leitores a partir do riso, pois eles estarão sempre a favor do genro ou da nora. O humor utilizado pelos cordelistas sempre reforçará o preconceito e o estigma do qual elas são vítimas.

No livro *As mulheres são o diabo*, organizado por Sérgio Nazar David (2004), também é possível constatar as mudanças de tratamento para com as mulheres em diversas situações, principalmente no artigo “Representações da mulher diabolizada em textos medievais”, escrito por Maria do Amparo Tavares Maleval, em que é possível constatar os primeiros motivos que levaram as mulheres a serem consideradas como “bruxas”: infidelidade, luxúria e ambição. Desta forma, um perfil estigmatizado sobre as mulheres se consolidou e foi sendo transmitido através dos séculos, e a figura da sogra foi uma das poucas que manteve a sua força mesmo com o passar do tempo, sendo muitas vezes assemelhada às bruxas.

A visão negativa sobre a sogra representa valores que atravessaram milênios e que tiveram origem nas sociedades ocidentais. Silva (2011, p. 70) afirma que o mito de Afrodite seria um dos conflitos embrionários para os conflitos entre sogra e nora, pois “essa faz de tudo para afastar a bela e jovem Psique de seu filho Eros. A relação tempestuosa das duas perdurou com todas as suas ambiguidades, contudo permanece ‘para sempre’”. Esta deusa representaria, segundo Cleide Antônia Rapucci (2011, p. 92), uma ameaça para a sociedade patriarcal e por este motivo é que ela será retratada como bruxa e sedutora, uma mulher capaz de tornar os homens, mesmo que fálicos e poderosos, suas vítimas. E assim como acontece com a sogra, figura ambígua por ser ao mesmo tempo necessária e desprezada, ao se tratar de Afrodite “[...] O patriarcado não pode viver sem ela, mas também não pode viver com ela.” (RAPUCCI, 2011, p. 93).

Quando os folhetos de Leandro versam sobre a sogra percebe-se que, em sua maioria, as tramas se desenvolvem em torno dos dois personagens: a sogra e o genro, que vivem se digladiando e medindo forças, como se estivessem numa grande disputa, numa clara alusão à disputa pelo poder dentro do lar. Mas apesar disso, por se tratar principalmente de uma sociedade patriarcal, não foi permitido que a mulher explicasse a sua versão dos fatos narrados pelo poeta, pois ela, como mulher, não tinha voz na sua posição dentro da sociedade, assim como não poderia ser ouvida dentro dos folhetos. A mulher não pode expressar suas vontades, seus sentimentos, aflições e tampouco suas qualidades, resta-lhe o silêncio e a representação feita pelo masculino.

Apesar disso, a figura da sogra também representa o equilíbrio para o lar, pois é uma constante dentro desta hierarquia, representando a mãe de um dos cônjuges, portanto, tem atuação fundamental. Em *Vacina para não ter sogra* fica claro que mesmo que o interlocutor não simpatize com a sogra, considera-a indispensável:

Porque é que a medicina
Estuda tanto e não logra
Por um exemplo um elogio
Que dê mais valor a droga?
Porque razão não inventa
Vaccina p'ra não ter sogra?
[...]
Porque um casal sem sogra,
É um trem sem condutor,
Uma venda sem patrão,
E um serviço sem feitor,
É como um sítio sem dono,
Quem quer que seja o senhor. (BARROS, s. d, p.10-11).

No folheto *A sogra enganando o Diabo* a sogra é chamada de “velha” 13 vezes. Logo na primeira estrofe ele diz que a sogra e o sogro não poderiam contar a versão da história, então o que temos é apenas a versão do cantador. É o cantador, no papel de genro, que é o único a fazer frente à sogra, pois ninguém mais seria capaz disso.

Dizem, não sei se é ditado
Que ao diabo ninguém logra;
Porém vou contar o caso
Que se deu com minha sogra,
As testemunhas são: eu,
Meu sogro que já morreu
E a velha que é falecida. (BARROS, 2004, p. 1).

A figura do sogro, diferente da sogra, não representa o mesmo mal que esta e é digno de respeito. Isto se deve, principalmente, ao fato de que este é um homem e, assim, compartilha dos mesmos pensamentos com o genro, que geralmente narra a história. Possuindo os mesmos valores, os fins que visam atingir são os mesmos, portanto não representam perigo um ao outro. Sendo assim, é uma figura que não ganha a mesma força do que a sogra dentro do mundo dos folhetos, pois não seria necessariamente satirizado.

O poeta descreve a sogra como uma bruxa, elencando suas características negativas, como forma de hiperbolizar seus defeitos. Ao reforçar todas estas falhas,

pretende tornar impossível que a sogra seja enxergada de outra maneira, pois suas qualidades deveriam permanecer ignoradas.

Minha sogra era uma velha
 Bem carola e rezadeira,
 Tinha o seu quengo lixado,
 Era audaz e feiticeira;
 Para ela tudo era tolo
 Porque ela dava bolo
 No tipo mais estradeiro.
 Era assim o seu serviço:
 Ela virava o feitiço
 Para cima do feiticeiro! (BARROS, 2004, p. 2).

Nestes versos os papéis são então invertidos. Se no imaginário coletivo o diabo amedronta os cristãos, representando o mal encarnado, e fazendo com que suas vontades fossem obedecidas, amparado pelo medo que desperta nas pessoas, no folheto escrito por Leandro agora é o diabo o vencido, tornando-se escravo de uma mulher mais maldosa que ele. Essa imagem, da sogra que venceu o diabo, também é comum no imaginário popular.

- Dê-me isto! Grita o diabo,
 Em tom de quem sofre agravo.
 Diz a velha: - Não dou mais!
 Tu, agora, és meu escravo!
 [...]
 Disse a velha: - Pé de pato,
 Farás o que eu te mandar?
 Respondeu: - Pois sim, senhora,
 Pode me determinar
 Porque estou no seu cabresto
 Carregarei água em cesto,
 Transformarei terra em massa,
 Que para isso tenho estudo;
 Afinal, eu farei tudo
 Que a senhora disser – faça! (BARROS, 2004, p. 3).

O demônio reconhece então que a sogra sempre consegue lográ-lo, admitindo que não quer mais caçoar dela:

Aí entregou-lhe a carta
 E o demo pôs-se na estrada,
 Dizendo com seus botões:
 - Não quero mais caçoada
 Com velha que seja sogra,
 Porque ela sempre nos logra! (BARROS, 2004, p. 5).

O diabo é, portanto, humanizado pelo poeta, ao torná-lo vítima da sogra, e esta se transforma na verdadeira personificação diabólica. Ela é superior a ele, pois é mais esperta e engenhosa, sendo capaz de lhe meter numa “quengada”. Ocorre neste folheto o rebaixamento do inferno ao plano terreno, em que o diálogo acontece no limiar entre os vivos e os mortos, o corporal e o material. Este rebaixamento, comum nas literaturas carnalizadas e na sátira menipeia, é que torna capaz que uma mulher viva se sobressaia ante o sobrenatural personificado.

Ao retratar a sogra como má, o poeta acaba por louvar a sua imagem, pois mesmo representando-a de maneira negativa, ela é o centro do seu folheto e a personagem que com astúcia venceu o pior dos seres. Como o seu discurso não mostra apenas o que ele gostaria, é pelas entrelinhas que se sobressaem características positivas da sogra.

Em *A alma de uma sogra*, uma cigana lê a mão de um cego e fala sobre as suas cinco sogras:

Então a primeira sogra,
Foi uma tal Mariana,
Tinha os dentes arqueados
Como a cobra caninana,
Ele casou-se na quarta-feira
Brigou no fim de semana.

A segunda era uma tipa
Alta, magra e corcovada
Danada para passeios
Enredeira e exaltada,
Cavilosa e feiticeira,
Intrigante e depravada.

Por felicidade dele
Chegou-lhe a fortuna um dia
Deu a munganga na velha,
Chegou-lhe a hidrofobia.
Foi morta a tiros no campo
Graças ao povo que havia. (BARROS, 2004, p. 8-9).

Nestas estrofes, assim como nos versos do folheto *A sogra enganando o diabo*, Leandro Gomes de Barros elenca características que considera negativas, realçando todos os defeitos morais das personagens. Ao se referir à segunda sogra, animaliza-a, ao afirmar que o motivo de sua morte teria sido a contaminação pelo vírus da raiva,

causador da hidrofobia. Nos versos seguintes continua retratando negativamente as sogras subsequentes:

A terceira se chamava
 Genoveva Bota-abaixo
 Espumava pela boca
 Que a baba caia em cacho
 Um dia partiu a ele
 Fez-lhe da cabeça um facho.

A quarta era fogo vivo
 Chamava-se Ana Martelo
 Filha de uma tal Medonha
 Bala de bronze, cutelo,
 Parecia um jacaré
 Desses de papo amarelo.

Era da cor da jiboia
 O rosto muito cascudo
 E tinha no céu da boca
 Um dente grande e agudo
 Essa engoliu pelas ventas
 Um genro com roupa e tudo. (BARROS, 2005, p. 9).

A terceira sogra, Genoveva, nome que faz clara referência à personagem arquetípica, seria também uma vítima da raiva, pois a doença afeta as glândulas salivares, fazendo com que espumasse pela boca. Além disso, a cabeça da sogra serviria apenas para atear fogo. Ao falar da quarta sogra, cita até mesmo a mãe daquela, nomeando-a de Medonha, que pode ser definida, portanto, como uma mulher que causava medo e repulsa. A mãe de uma sogra jamais poderia ser vista de maneira positiva, pois gerou uma figura assombrosa. Ao descrever a sogra, transforma-a em uma espécie de monstro, com características que habitam o imaginário coletivo, retratando-a como uma aberração cômico-grotesca, na acepção bakhtiniana, capaz de não só matar as pessoas, como engoli-las por inteiro.

A última sogra é a pior de todas, pois mesmo em vida, não o tendo prejudicado tanto, é após a morte que suas aparições fantasmagóricas, por meio de sonhos, buscam desgraçá-lo:

Vá cavar no pé do muro
 Aonde teve um coqueiro,
 Debaixo da raiz dele
 Acha uma laje primeiro
 E debaixo dessa laje

Tem a jarra de dinheiro
 [...]

Ali os besouros todos
 Flecharam em cima de mim
 Eu nem sei como corri,
 Julguei ali ser meu fim
 [...]

Passei um ano e dois meses
 Com febre sobre o chão duro
 Tinha febre todo dia
 Trancado num quarto escuro
 E a alma da condenada
 Me esperando no monturo⁶⁷. (BARROS, 2004, p. 12-13).

Após a morte da sogra é que descobrem o motivo pelo qual a mulher estava no inferno, motivo este que a levava a aterrorizá-los. A sogra era, na verdade, protestante, e como não seguia os preceitos do catolicismo, sua alma não seria merecedora do descanso eterno:

Depois de morta três anos
 Onde sepultaram ela
 Nasceu em cima da cova
 Três touceiras de mazela
 Um livro de Nova Seita
 Achou-se no caixão dela.

A cobra era nova seita
 Eu conheci o mistério,
 E eu pude entender
 Que o ato não era sério
 Tanto que eu disse logo:
 - Desgraçou-se o cemitério! (BARROS, 2004, p. 15).

1.4. A mulher pública

A aceção do termo “mulher pública” traz em si uma enorme contradição quando refletimos sobre o seu oposto, o homem público. Quando nos referimos à figura masculina, ela é sempre dotada de prestígio, já que os homens públicos eram aqueles de destaque dentro da sociedade, vistos como “homens de bem”, principalmente no que se referia à vida política. Mesmo as mulheres mais instruídas deveriam permanecer fora do âmbito da política, pois esta, sendo encarada como “coisa séria”, deveria escapar do alcance feminino. Mesmo nos salões frequentados pelas mulheres nobres isto deveria ser evitado (PERROT, 1988, p. 64).

⁶⁷ Monte de lixo.

A mulher pública seria aquela que pertence a todos, mas a ninguém exclusivamente. Michelle Perrot as descreve como:

Depravada, debochada, lúbrica, venal, a mulher – também se diz a “rapariga” – pública é uma “criatura”, mulher comum que pertence a todos.

O homem público, sujeito eminente da cidade, deve encarnar a honra e a virtude. A mulher pública constitui a vergonha, a parte escondida, dissimulada, noturna, um vil objeto, território de passagem, apropriado, sem individualidade própria. (PERROT, 1998, p. 7).

O fato de a figura de prostituta ser construída em um ambiente com a masculinidade predominante, faz com que essas profissionais fossem silenciadas e estigmatizadas (RAGO, 1991, p. 21). Sendo ao mesmo tempo vendedora e mercadoria, a figura da mulher pública acaba se tornando o maior símbolo da degradação feminina.

A mulher de sexualidade insubmissa apavora a sociedade, surge como um fantasma no imaginário coletivo, mesmo sendo objeto do desejo masculino. A prostituta era então a alteridade mais radical e perigosa feminina, o extremo oposto da rainha do lar, uma figura ideal. Para Margareth Rago (1991, p. 23), as “honestas” e as “perdidas” não deveriam jamais ser confundidas. Em seu folheto *O Bataclan moderno*, Leandro Gomes de Barros afirma quão perigoso seria se estas mulheres de caracteres tão diferentes fossem confundidas:

As senhoritas de agora
É certo o que o povo diz,
Não há vivente no mundo
Da sorte tão infeliz;
Vê-se uma mulher raspada
Não se sabe se é casada,
Se é donzela ou meretriz.
[...]
No tempo que nós estamos
Ninguém faz mais distinção,
Entre a mulher meretriz
Ou a que é do salão
Se todas andam iguais
Escandalosas demais
Vejam que devassidão! (ATAÍDE, 1953, p. 2)⁶⁸.

⁶⁸ Leandro Gomes de Barros é considerado o verdadeiro autor deste folheto, e não João Martins de Ataíde.

O título do folheto faz clara alusão à casa de espetáculos Bataclan, localizada em Paris. O lugar havia ganhado bastante destaque na França, inclusive, visitaram a América do Sul para realizarem shows, no começo do século XX. Outra obra que faz referência, não só ao nome da boate, mas também ao folheto de Leandro Gomes de Barros, é *Gabriela, Cravo e Canela*, de Jorge Amado. Amado transforma o Bataclan em um bordel, conciliando a história que cria com as críticas feitas por Barros, que realçava que as posturas femininas modernas as aproximavam das prostitutas.

Perrot também afirma que “a mulher noturna, mais ou menos feiticeira, desencadeia as forças irreprímíveis do desejo. Eva eterna, a mulher desafia a ordem de Deus, a ordem do mundo” (1998, p. 8). A figura da prostituta não se assemelha apenas a Eva, mas também ao mito de Lilith, uma figura feminina ainda mais subversiva do que Eva. Rago (1991, p. 21) expõe que a prostituta era encarada pelos homens de duas maneiras, podendo ser prostituta-vítima, levada à prática por causa da miséria econômica, ou seria então a mulher-aranha, que se prostituía como forma de transgredir os valores patriarcais.

Circular pelo espaço público não era algo simples para as mulheres, principalmente durante a noite. Uma mulher decente só andaria pela cidade durante a noite se estivesse acompanhada por um homem, jamais sozinha. As mulheres das classes abastadas raramente saíam sozinhas na rua, enquanto as mulheres pobres necessitavam buscar seu sustento pelas ruas da cidade. Perrot (1988, p. 29), respondendo às perguntas de Jean Lebrun, em *Mulheres públicas*, livro que define como “livro-entrevista”, afirma que durante a noite a cidade pertenceria aos homens e às profissionais do sexo. Qualquer outra mulher que circulasse por este espaço estaria correndo perigo.

Rago (1991, p. 43) afirma que as mulheres negras, antes vistas como o símbolo da sexualidade brasileira, como pôde ser percebido no primeiro capítulo desta dissertação, agora dão lugar às prostitutas estrangeiras no imaginário masculino. Sendo estas as prostitutas de luxo, cabe às prostitutas pobres e negras a rejeição. A autora também afirma que a prostituta negra seria o símbolo máximo da perversão do corpo, pois além de praticarem atos repreensíveis, também traziam em si a cor estigmatizada, descrita por ela como “a cor do pecado” (RAGO, 1991, p. 243).

No folheto *Meia noite no Cabaré*, Leandro Gomes de Barros, logo no início, faz uma comparação entre o dia e a noite, exaltando o primeiro, que seria o ambiente propício para os bons e justos, e retratando a vida noturna da cidade como o âmbito das

orgias, do ódio, dos crimes e das vinganças. E assim, constrói o seu enredo em um espaço tipicamente noturno, o cabaré, aquele que propicia que todos os degenerados estejam juntos em um mesmo ambiente. Narra então a história de seis algozes que estão no cabaré, sendo estes o bêbado, o ladrão, o assassino, o jogador, a prostituta e o trovador, que conta esta história. Eles narram as histórias de suas vidas e como caíram em desgraça. A figura da prostituta é, então, comparada a criminosos e degenerados desde o início.

A fala da prostituta realça as condições precárias em que vive desde que foi corrompida, ainda jovem, embora, de início, tenha sido uma jovem pura na adolescência:

Quando eu tinha 15 anos
 Não conhecia o amor
 Era simples como a flor
 Zombava dos desenganos
 Mas os homens são tiranos
 Um roubou-me a virgindade
 Me deixou na crueldade
 De viver prostituída
 Sem pão, sem lar, sem guarida
 A vagar pela cidade.
 [...]
 Eu sou um barco perdido
 Vagando contra procela⁶⁹
 Já fui moça, já fui bela
 Já tive honra e pudor
 Já fui cândida como a flor
 E também já fui donzela! (ATAÍDE, 1976, p. 11-12).

Cabe à mulher desonrada, portanto, a marginalidade, fazendo com que sua única alternativa seja tornar-se uma prostituta. Sem lar e sem alimento, esta mulher estaria sujeita a diversos infortúnios causados pelos homens que passariam sob seu caminho e seu corpo:

Sou como a escarradeira
 Onde todos vão cuspir
 É profundo o meu carpir
 Minha alma é agoureira
 Eu sou uma aventureira
 Da dor e da perdição
 Entreguei meu coração
 No lado da terra impura
 Eu sou a mais vil criatura
 Emblema da corrupção (ATAÍDE, 1976, p. 11).

⁶⁹ Tempestade no mar.

Ao considerar-se ela própria como “a mais vil criatura” e “emblema da corrupção”, a personagem deixa claro que embora estivesse na presença de pessoas que praticavam atos moralmente piores que os seus, como o assassino e o ladrão, ela ainda era mais desonrada e pecaminosa do que aqueles. Isto se deve ao fato de que seus pecados desafiavam não somente as normas sociais, mas, sobretudo, as normas patriarcais.

Francisco José Viveiros de Castro, ao falar sobre a honra feminina em casos de estupro, afirmava que diferentemente do que acontecia às mulheres em geral, consideradas vítimas, quando tais abusos ocorriam com as prostitutas elas não estariam sendo violadas, pois este só seria um crime se estas mulheres fossem castas e puras:

A prostituta, a mulher faz comércio de seu corpo, recebendo homens que a pagam, não têm sentimentos de honra e de dignidade. *Quem dela abusa contra sua vontade não lhe prejudica o futuro, não mancha o seu nome, sua reputação.* (VIVEIROS DE CASTRO apud RAGO, 1991, p. 146).

Leandro também cita o interesse que uma prostituta desperta nos homens, revelando o sentimento ambíguo que as meretrizes criavam neles, pois ao mesmo tempo em que as desejavam, também as menosprezavam:

Tenho os meus lábios manchados
De mil beijos que levei
No lugar por onde andei
Deixei mil apaixonados
Meus seios desvirginados
Por um desejo brutal
Todo mundo me quer mal. (ATAÍDE, 1976, p. 11).

A melindrosa é constantemente associada à figura da prostituta, embora sejam diferentes. A figura surgiu após as profundas transformações sociais vividas no pós-guerra europeu, em que as mulheres passavam a ganhar espaço para andarem livres pelas cidades. No Brasil, inspiradas pela *Belle Époque*, as melindrosas tornam-se consumidoras das novas modas e plenamente interessadas em suas próprias imagens. Passam a cortar os cabelos, a se vestirem de maneira diferente, e desta forma faziam frente às hierarquias patriarcais. A melindrosa, portanto, é uma figura da modernidade.

Como sempre havia sido exigido que a mulher fosse bela, agora nestes novos moldes era preciso que ela fosse além da beleza natural e começasse a se artificializar, assim como o seu modo de agir. Segundo Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2003, p. 47), as mulheres deixavam seu comportamento natural de lado, tendo que se habituarem a ser mais polidas e discretas, abandonando a rusticidade que possuíam. O autor (2003, p. 48) então complementa que a melindrosa seria a mulher atenta às novidades da moda, que causava fascínio nos homens pelo contraste que representava em relação às outras e a ele mesmo, mas esta seria apenas digna de flertes e de aventuras.

Chamando a atenção por suas características andrógenas, levando em conta a moda da época, mudavam o jeito das mulheres de se vestir e seus penteados, agora curtos. Eram mulheres que iam às ruas enfeitadas, perfumadas e provocativas, queriam viver a vida plenamente. Alcileide Nascimento as descreve em seu artigo *Melindrosas em Revista* (2014, p. 8) como: “seres emblemáticos, andróginos, que apresentam de maneira formidável aos desígnios de uma sociedade moderna”. Tais fatos tornavam a sua imagem de fácil comparação com a das mulheres públicas, não por fazerem de seu corpo uma mercadoria, mas sim por afrontarem os costumes patriarcais.

Em seu folheto *Namoro de um cego com uma melindrosa da atualidade*, João Martins de Ataíde então conta a história de um cego rico chamado Mirranha que quisera se casar, mas não conseguia pretendentes, pois o próprio poeta o descreve como alguém “feio, nojento e pedante” (1976, p. 2), que se vestia apenas com roupas velhas e ganhadas de outros. Compara-o também a um cachorro, dizendo que o cego era como “um cão leproso e doente”. Além disso, seria uma pessoa suja, e que, portanto, não despertava a atenção das jovens.

Não aparecia moça
Que olhasse para o cego
Uma dizia dum lado
Sai daqui, bicho danado;
Outra dizia: arrenego! (ATAÍDE, 1976, p. 4).

Mesmo com todos os defeitos explicitados pelo poeta surge uma moça interessada em casar-se com ele, chamava-se Totonha. O pai permite que a apalpe, pois esta era a única forma de reconhecimento possível, e logo o cego percebe que a mulher tem o cabelo curto, usa maquiagem e a critica por isso.

O cego apalpou a moça
 Ficou um pouco amarrado
 Passou a mão na cabeça
 Viu o cabelo cortado
 São coisas que nos consomem
 Ele disse: isto é um homem
 Eu estou sendo enganado?
 [...]
 Depois passou pelo rosto
 E disse: guia, não minta
 Se esta moça é bonita
 Por que motivo se pinta?
 Preciso ser sabedor
 Se ela ama o pintor
 Pois está suja de tinta. (ATAÍDE, 1976, p. 7-8).

Tendo apresentado o cego de maneira tão negativa, logo fica claro o motivo que levou a moça a casar-se com o cego:

Mesmo porque no lugar
 Ela era difamada
 Certa pessoa uma noite
 Encontrou ela na estrada
 Olhando muito para trás
 Abraçada com um rapaz
 Com a saia já rasgada. (ATAÍDE, 1976, p. 10).

No desenrolar da história fica claro que Totonha o estava traindo quando o cego se depara com ela e o amante em sua própria cama:

E pensando que Totonha
 Já estivesse deitada
 Passou-lhe a mão pelo corpo
 Dizendo: esposa adorada
 Nunca foste tão ruim
 Porque hoje estás assim?
 Eu falo e ficas calada!

O corpo não respondeu
 Fingindo não ter ouvido
 Mirranha passou a mão
 Ficou logo enraivecido
 Pois o lugar que apalpou
 Dessa vez ele encontrou
 Duro, nervento e comprido. (ATAÍDE, 1976, p. 12).

Aquele a quem o cego havia tocado o pênis era o primo de Totonha, o amor de sua vida, e deste caso extraconjugal nasce uma filha, pois logo avisam ao velho que a

menina não se parecia com ele. O poeta termina o folheto fazendo considerações sobre como a vida moderna afeta os casamentos e a obediência feminina, e ressalta o fato de que a mulher teria vários amantes, chamando-os de fregueses:

Outra quando vem ao mundo
 Já nasceu para perdição
 Quando o marido se ausenta
 Vai ganhar o pobre pão
 A casa vira senzala
 É dois três pela sala
 Quatro e cinco no oitão
 [...]
 Antes dela se casar
 Já possuía freguês
 Um dia cheguei em casa
 Só no quarto tinha seis (ATAÍDE, 1976, p. 15-16).

Portanto, depois de reveladas as verdadeiras intenções da personagem feminina, a melindrosa Totonha, surgem as comparações com as prostitutas, assimilando os comportamentos. Em outra estrofe relata a vida noturna, e sexual, das mulheres:

A mulher é como a fera
 Quando está esfomeada
 Procura a presa da noite
 Vai até de madrugada
 Quanto mais tem mais consome
 Nunca ela mata a fome
 Passa a vida de emboscada (ATAÍDE, 1976, p. 16).

Esta estrofe assemelha a imagem feminina àquela que vivia no imaginário masculino, de quando uma mulher deseja um homem, ela irá seduzi-lo como uma feiticeira, encantando-o com seu corpo e sua sexualidade. Ao dizer que “nunca ela mata a fome”, reforça-se a imagem da mulher insaciável sexualmente, que seria capaz de devorar os homens por meio de seus instintos mais primitivos.

Tais transformações sociais profundas, que culminaram no nivelamento entre as figuras feminina e masculina, acabaram dando origem a um outro tipo:

[...] Se no universo feminino, a urbanização trouxera figuras como a da melindrosa ou da cocote, fizera aparecer também o almofadinha, tipo masculino que se aproximava do requinte, da delicadeza e do artifício femininos. Esses tipos urbanos, desvirilizados, haviam nascido de um distanciamento progressivo e uma desvalorização da vida rural, dos modos de ser homem de seus pais e avôs. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2003, p. 46-47).

O almofadinha, principalmente no contexto nordestino, onde se exigia que todos fossem “homens-machos”, causava a quebra da ordem, pois “[...] O Nordeste é macho. Não há lugar nesta figura para qualquer atributo feminino” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2003, p. 20). A própria alcunha que recebiam já denotava que estes homens eram vistos como mais delicados que os demais.

Estes homens eram vistos como uma ameaça à dominação masculina por não conseguirem impor-se perante suas mulheres, estas cada vez mais livres. Desta forma, não era apenas os homens que estavam se desvirilizando, mas sim todo um modelo de sociabilidade feito nos moldes patriarcais, e uma sociedade que os reproduzia durante o passar dos séculos. Em contrapartida, movimentos regionalistas e tradicionalistas passam a buscar instituir um “tipo nordestino”, sendo este representado pelo homem viril e rústico:

[...] O tipo nordestino começa a se definir mais claramente, a partir dessa militância regionalista e tradicionalista. E ele vai se definindo como um tipo tradicional, um tipo voltado para a preservação de um passado regional que estaria desaparecendo. Um passado patriarcal, que parecia vir sendo substituído por uma sociedade “matriarcal”, efeminada. O nordestino é definido como um homem que se situa na contramão do mundo moderno, que rejeita suas superficialidades, sua vida delicada, artificial, histórica. Um homem de costumes conservadores, rústicos, ásperos, masculinos; um macho, capaz de resgatar aquele patriarcalismo em crise; um ser viril, capaz de retirar sua região da situação de passividade e subserviência em que se encontrava. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2003, p. 162).

Em *As cousas mudadas*, Leandro Gomes de Barros deixa claro como a falta de virilidade masculina é incômoda para a sociedade:

E note bem não há moda
Que chegue e não nos ofenda
É tanta moda que vem,
Que não há quem compreenda,
Muito breve os homens fazem
Calça e camisa com renda. (BARROS, s.d., p. 2).

Em outros versos também insinua a homossexualidade dos velhos:

Hoje se vê uma moça
Ninguém sabe se é rapaz

Anda com calça e chapéu,
Pouca diferença faz,
Vê-se até calças de velhos
Com braguilhas para traz. (BARROS, s. d., p. 1).

Se antes as braguilhas faziam clara referência à virilidade e protegiam o órgão sexual masculino, pois como afirmam Marques e Silva (2014, p. 158) “[...] por inspiração da Natureza e pela virtude Divina, o homem teria sido inspirado a “armar-se”, expressão ambígua, primeiro pelos colhões”, nestes versos a braguilha torna-se a imagem da perda da virilidade do homem, que ao deixá-la para trás estaria buscando realizar outra prática condenável, o sexo anal com outro homem.

Sendo exigido que o homem fosse “homem-macho”, as mulheres sertanejas também acabam estigmatizadas como “mulheres-macho”, pois era entendido que elas também traziam a masculinidade em seus trejeitos, e, em decorrência disso, é que o choque perante os novos modos femininos era tão grande. Ao aproximar-se dos modelos urbanos, a mulher estava deixando para trás a sua antiga caracterização rural, os valores tradicionais. E por “masculinizarem” os trajes femininos, o novo problema seria os homens feminizarem suas vestes.

CAPÍTULO VII

UMA MULHER ADENTRA O MUNDO DOS FOLHETOS

1. Descobrir-se poetisa em um contexto patriarcal

Em seu ensaio intitulado *Um teto todo seu* (1985), Virginia Woolf apresenta uma série de questionamentos acerca da escrita feminina. O mais importante deles talvez seja aquele que investiga o porquê de as mulheres serem sempre alvo da ficção escrita pelos homens, mas nunca autoras de suas próprias histórias. Sondando obras de séculos esparsos, ela conclui (2014, p. 82) que poucas são as mulheres que se sobressaem a ponto de terem suas obras publicadas com obtenção de fama, e cita, como os maiores exemplos e exceções de sucesso, Jane Austen, as irmãs Charlotte e Emily Brönte, e George Eliot⁷⁰, autoras de importantes romances mundialmente conhecidos, entre estes *Orgulho e preconceito* (1813), *Jane Eyre*⁷¹, *O morro dos ventos uivantes* (1847) e *Middlemarch: um estudo da vida provinciana* (1847).

A conclusão a que a escritora britânica chega é que são poucas as mulheres que se destacam, porque a grande maioria mal sabia ler, pois eram ensinadas apenas a cumprirem seus afazeres domésticos e as trivialidades que as mantivessem dentro do lar e longe de sérios questionamentos. Torna-se difícil pensar que elas teriam a liberdade de escrever e virem a alcançar algum dia importância pública enquanto autoras, já que as mulheres não tinham direito à palavra pública. A submissão feminina sempre foi um grande empecilho para o sucesso, e a independência de uma mulher solitária era algo praticamente impossível.

Woolf (2014, 59-61), para demonstrar a diferença que havia entre a trajetória de um homem e uma mulher enquanto autores, cria a história de uma hipotética irmã de William Shakespeare, como forma de deixar claro como ser mulher impossibilitou que

⁷⁰ Pseudônimo masculino utilizado por Mary Ann Evans. Ela optou pelo uso para que seu trabalho fosse levado a sério, pois mesmo em uma época em que as mulheres já haviam começado a publicar seus romances, a autora buscava se afastar do estereótipo de que as mulheres só escreviam romances leves.

⁷¹ Publicado em série nos anos de 1871-2, em 1874 foi publicado como um único volume.

muitas autoras pudessem, ou conseguissem realizar o feito de escrever suas histórias. Para a autora, a irmã de uma figura como a do britânico viveria sempre à sombra dos seus feitos, impossibilitada de obter o mesmo sucesso e reconhecimento. Com isto, Woolf buscou reforçar que as mulheres estiveram sempre em menoridade perante as figuras masculinas, por mais brilhantes que pudessem ser.

Sobre as mulheres romancistas ela tece algumas considerações, afirmando que, sendo a mulher sempre atarefada, como a própria Jane Austen, seus romances seriam sempre escritos aos poucos, entre uma tarefa cotidiana e outra, e, às vezes, escondendo essa atividade de seus familiares e sempre dos visitantes eventuais (2014, p. 84). A mulher que fosse descoberta enquanto escritora seria alvo de riso e julgamento alheio. Chega também à conclusão de que as mulheres sempre escreviam romances, pois era a literatura mais fácil de ser produzida durante o cotidiano feminino, não exigiam tanta concentração quanto a poesia.

Em seu raciocínio (2014, p. 57), ela afirma que mesmo não sendo reconhecidas como autoras, muitas vezes eram as mulheres as transmissoras das lendas folclóricas, contando-as para os seus filhos ou para outras mulheres com quem conviviam. Em sua dissertação intitulada *Mulheres cordelistas: Percepções do universo feminino na Literatura de Cordel* (2006), a pesquisadora Doralice Alves de Queiroz faz uma afirmação em consonância com a da escritora britânica.

Durante muito tempo, os sentimentos, as visões do mundo, as aspirações femininas foram recalçados na escrita, e, salvo algumas exceções, foi talvez na oralidade e no âmbito doméstico que a voz feminina pôde dar sua contribuição artística e poética. (QUEIROZ, 2006, p. 13).

No Nordeste, adentrar o mundo dos cordéis, sendo uma mulher, não era uma tarefa fácil, pois tanto a cantoria como a literatura de folhetos não deixava brechas para a participação feminina cujo papel reservado, naquela sociedade fortemente marcada pelos dogmas católicos e valores patriarcais, era o de esposa e mãe. Um dos raros casos em que mulheres atuam como cantadoras é lembrado por Leonardo Mota em *Sertão Alegre* (1968), trata-se da famosa cantadora negra, Rita Medeiros, que preferia ser chamada de “Rita Medêra” ao invés de “Medêro”. Ao que tudo indica, Rita alcança fama nesse meio tipicamente masculino pelo fato de identificar-se com o universo dos homens e reproduzir temas e valores que vinham sendo cantados há séculos no sertão pelos expoentes masculinos da cantoria: “Era cantadora e alcoólatra. Pornográfica,

requestavam-na para reuniões patúscas. Pena é que de Rita Medeiros a tradição oral só conserve a lembrança do viver boêmio e a toada musical de seu cantar” (MOTA, 1968, p. 244).

No sertão de final do século XIX e início do século XX os duelos verbais não previam a participação de mulheres. Nas raras apresentações em que estas se arriscavam a travar um combate verbal com cantadores masculinos, tinham que provar, na agilidade do ritmo e da resposta exigida pela provocação do rival, que estavam aptas a ocupar um lugar naquele universo dominado exclusivamente pelos expoentes masculinos do repente. Em *Cantadores* (1978), Leonardo Mota cita algumas estrofes da peleja entre Jerônimo do Junqueiro e a cantadora Zefinha Chabocão em que, claramente, a desafiante procura convencer a plateia de que está preparada para duelar verbalmente com um homem e, assim, atender às exigências do público. Ao fazê-lo, pede que seu rival a trate com paridade, inclusive declarando ser capaz de realizar proezas reservadas apenas aos valentões, tentando, desse modo, igualar-se ao cantador:

- Mais porém eu, seu Jerome,
 Não quero acomodação...
 Lhe peço, até por bondade,
 Que não tenha compaixão!
 Há muito, tenho notiça
 Que o sinhô é valentão,
 É uma tirana-bóia,
 Um besouro de ferrão,
 Uma onça comedeira,
 Um horroroso leão...
 Eu hoje quero mostrá-lhe
 Que mato sem precisão:
 Deixo-lhe o corpo furado,
 Só renda de papelão... (apud MOTA, 1978, p. 17).

Mesmo nas pelejas fictícias a mulher repentista procura igualar-se ao homem em “valentia” verbal e perícia na arte de narrar em versos cantados, como ocorre no famoso embate, reproduzido em cordel, entre Severino Simeão e Ana Roxinha, em que a desafiante se apresenta nos seguintes termos:

Meu nome é Ana Roxinha
 Sou filha de poetisa
 Que pegou José Gustavo
 Quase dava-lhe uma pisa
 Não apanhou mas ficou
 Sem a cota da camisa. (apud ROIPHE, 2013, p. 76).

Em um cenário pouco favorável à representação de mulheres que não se ajustavam às normas patriarcais vigentes, em que a figura feminina devia se ater naturalmente à condição de beata, mãe e esposa, sendo-lhe vedado o direito de frequentar a praça ou a barbearia, lugares reservados aos homens, surge Maria das Neves Batista Pimentel, filha do famoso poeta Francisco das Chagas Batista. A poetisa, contrariando praticamente todas as normas vigentes, escreveu e publicou seu primeiro folheto de cordel em 1935. No entanto, como ela mesma confessa em entrevista concedida a Maristela Mendonça (1993), não foi fácil colocar seus escritos na praça, lugar que vinha sendo histórica e secularmente frequentado pelos expoentes masculinos da cantoria. Diante da dificuldade e movida pelo receio de não ter seus folhetos aceitos pelo público, Maria das Neves opta por usar o pseudônimo Altino Alagoano, nome do marido, como ela mesma declara a Maristela Mendonça:

Todos os folhetos que foram vendidos na Livraria de meu pai ou que foram impressos, tinham nome de homem, eram homens que faziam, não existia naquele tempo, folheto feito por mulher, e eu, para que não fosse a única, né?, meu nome aparecesse no folheto, não fosse eu a única, então eu disse:
 – Eu não vou botar meu nome.
 Aí meu marido disse:
 – Coloque Altino Alagoano. (PIMENTEL apud MENDONÇA, 1993, p. 70).

Como referido acima, Maria das Neves sabia que o fato de ser mulher limitava seus horizontes e que, por este motivo, deveria ocultar a sua verdadeira identidade. A cordelista opta por ocultar a verdadeira autoria dos folhetos, acreditando que, travestindo-se na pessoa do marido, teria seus folhetos aceitos pelo público leitor deste tipo de literatura. Mas o fato é que Maria das Neves não só teve de se ocultar por trás de um pseudônimo masculino. Ela teria outro desafio muito maior além do receio de não ser aceita na comunidade de poetas. Os valores transmitidos por sua poesia não podiam transgredir o modelo que vinha sendo seguido desde a Idade Média na Europa: suas protagonistas deviam continuar ocupando o mesmo lugar ocupado na tradição por Porcina, Genevra e Genoveva; suas mulheres não podiam aparecer ostentando corpos dissidentes, nem transmitindo opiniões por meio de vozes dissonantes. Elas deviam permanecer ocupando, com resignação, o território da aceitação e da renúncia.

Quando seu marido, Altino Alagoano, sugeriu que publicasse folhetos, pois passavam por dificuldades financeiras, Maria das Neves respondeu afirmando que “traduziria” para a literatura de folhetos narrativas oriundas da “literatura alta”, termo que ela usa para se referir às suas leituras eruditas. Foram, então, transpostos para a literatura em versos três romances, que deram origem aos seguintes folhetos: *O Corcunda de Notre Dame*, publicado em 1935, inspirado no romance homônimo de Victor Hugo; *O amor nunca morre*, inspirado no romance *Manon Lescaut*, do Abade Prévost, e publicado em 1938; e *O violino do diabo ou o Valor da Honestidade*, inspirado no romance *O violino do diabo*, de Victor Pérez Escrich, também publicado em 1938.

Ao fazer a transposição das histórias francesas, ela busca enquadrar o enredo nas normas de conduta vigentes no Nordeste patriarcal, principalmente no que diz respeito à honra feminina. Tais normas de conduta também eram profundamente alicerçadas nos fundamentos da Igreja Católica, pois esta exercia domínio e influência sobre a formação cultural do nosso povo. Nesse cenário exigia-se que as mulheres fossem honradas, puras e virgens, como afirma Simone de Beauvoir:

[...] Legisladores, sacerdotes, filósofos, escritores e sábios empenharam-se em demonstrar que a condição subordinada da mulher era desejada no céu e proveitosa à Terra. As religiões forjadas pelos homens refletem essa vontade de domínio: buscaram argumentos nas lendas de Eva, de Pandora, puseram a filosofia e a teologia a serviço de seus desígnios. (BEAUVOIR, 2009, p. 25).

As moralidades e costumes, como lembra Paul Zumthor em *A letra e a voz* (1993, p. 88), enquanto emanções da memória coletiva eram transmitidas e perpetuadas oralmente. Tais costumes provinham de duas fontes distintas: da antiguidade e da tradição/repetição. Essas fontes ressoavam na literatura popular nordestina, que replicava a moralidade tradicional e mantinha um certo caráter feudal, como afirma Luiz Tavares Júnior (1980, p. 19), também sempre retomando personagens honradas e dotadas de bravura e lealdade exemplar, atributos que eram de extrema importância para as mulheres idealizadas. Os folhetos cumpriam um papel didático-moralizante, advogando a favor do patriarcado e perpetuando tais modelos.

O interesse de Maria das Neves, tanto pela literatura erudita quanto pela literatura de folhetos, talvez se deva ao fato de ela ser filha de um dos maiores cordelistas nordestinos, Francisco das Chagas Batista, o qual, além de poeta, tinha a sua

própria tipografia de cordéis e também uma livraria em que eram comercializados cordéis e livros. Ruth Brito Lêmos Terra (1983) observa que Chagas Batista era um leitor assíduo de obras eruditas, principalmente de autores como Victor Hugo, Eça de Queirós e José de Alencar. Podemos concluir, então, que essa figura paterna não serviu apenas de inspiração para a poetisa, mas que também a auxiliou na sua inserção no mundo literário.

A poetisa e seu pai eram continuadores de uma longa tradição familiar de poetas e cantadores. Os Nunes-Batista, herdeiros de uma família homônima, ligavam-se estreitamente à cultura de sua gente e às manifestações populares marcadas pela musicalidade e pela oralidade, sendo precedidos por glosadores, cantadores e poetas. Na entrevista concedida a Maristela Mendonça, Maria das Neves exalta o orgulho que sente de si mesma e de seus familiares:

Eu sou filha de poeta
e neta de repentista
meu avô era Ugolino⁷²
e meu pai Chagas Batista
também faço poesia
o poeta é um artista! (PIMENTEL apud MENDONÇA, 1993, p. 86).

Em seu processo de criação Maria das Neves pretendia tornar mais acessível semântica e linguisticamente um texto de origem erudita para um público de leitores/ouvintes semiletrados ou totalmente sem conhecimento das regras da língua formal, à maneira dos “tradutores” medievais que colocavam em “romance” (*mettre en roman*), narrativas oriundas da literatura erudita. Outra estratégia que se tornaria importante para a aceitação do público seria optar pela reiteração dos valores patriarcais vigentes na comunidade, dentre os quais a honra e a virtude femininas:

Você sabe que o romance é feito numa literatura alta. O povo não entende, mesmo lendo não entende, não compreende e nem vai perder tempo para ler o romance. Então eu transformei aquela literatura no linguajar do povo, no modo que o povo fala, que o povo entende. (...) *eu peguei o miolo*. A coisa mais, que me interessa. (...) O romance é o roteiro, agora aqui eu vou transferir toda essa história para o linguajar do povo e versar. (...) Eu não posso me afastar da linha do romance, não! Eu posso criar, ajudar no mesmo sentido. (...) Então aqui neste romance *O Violino do Diabo ou o Valor da Honestidade*,

⁷² Ugolino Nunes da Costa (1832-1985) era o avô materno de Maria das Neves. Além de ferreiro, era também repentista. Segundo Maristela Mendonça (1993, p. 33-34) ele possuía um caderno em que guardava o seu “acervo” de versos, mas este foi incendiado.

então, a lição que eu salientei neste romance, foi a honestidade da moça e do velho, entendeu? Que aquele homem fez toda a trapalhada, toda a trapaça para iludir esta moça. (PIMENTEL apud MENDONÇA, 1993, p. 71).

Não apenas seus folhetos advogavam a favor dos valores mencionados acima, mas todos os cordelistas que a precederam continuaram afirmando que a honra feminina deveria ser preservada. No entanto, estes eram expoentes masculinos da literatura de cordel, e era claro que estavam, pessoalmente e socialmente, interessados na perpetuação desses paradigmas.

Na condição de membra de uma sociedade marcadamente patriarcal e rigidamente católica, esperava-se que Maria das Neves também reproduzisse em seus folhetos alguns dos valores e crenças comuns ao seu universo, pois como afirma Heleieth Saffioti (2013), era comum que as mulheres fossem até mesmo mais conservadoras que os homens, tendo em vista que estavam destinadas à imobilidade geográfica e a um universo sociocultural mais restrito. A mulher, portanto, complementa Saffioti, foi

[...] o elemento mais afastado das correntes de transformações sociais e políticas, afastamento este deliberadamente promovido pelos homens numa atividade francamente hostil à participação da mulher em toda e qualquer atividade que extravasasse os limites da família. (SAFFIOTI, 2013, p. 249).

Em seu artigo intitulado “Narrativa de autoria feminina na literatura brasileira: as marcas da trajetória”, Elódia Xavier (2004) explora os conceitos formulados por Elaine Showalter em *A Literature of Their Own: British Woman Novelists from Brontë to Lessing*. A americana aponta que ao voltar os olhos para a literatura de autoria feminina era natural perceber “[...] a recorrência de certos padrões, temas, problemas, e imagens de geração para geração.” (SHOWALTER apud XAVIER, 2004, p. 1, trad. nossa). E, em decorrência disso, buscou investigar como se deu a autoria feminina entre o período de 1840 e 1960, e para isso, divide essa produção em três etapas: a primeira, *feminine*, que se caracterizaria pela imitação da tradição dominante, predominantemente masculina; a segunda, *feminist*, seria uma fase de ruptura, em que as autoras protestavam contra as normas e valores vigentes, na busca por autonomia; e a terceira, *female*, seria a fase em que as mulheres passam a usar a escrita como meio de autodescoberta, buscando encontrar a própria identidade.

Em uma tentativa de relacionar a literatura brasileira a estes conceitos, Elódia Xavier (2004, p. 2) demonstra que as primeiras mulheres brasileiras a se tornarem escritoras se enquadravam na primeira etapa, aquela em que a reduplicação dos valores patriarcais era algo recorrente. São exemplos disso Maria Firmina dos Reis, autora de *Úrsula* (1859), o primeiro romance brasileiro escrito por uma mulher, e Carolina Nabuco, autora de *A sucessora* (1934). Em muitos aspectos, Maria das Neves também se enquadra nesta primeira etapa, levando em conta que a cultura dominante foi o referencial de sua escrita, além de que temporalmente era também contemporânea de Carolina Nabuco. O rompimento com esta etapa surgiria apenas décadas depois, com a potência da escrita de Clarice Lispector, que em sua produção buscava explorar novos temas, como a sexualidade, a identidade e a angústia femininas (ZOLIN, 2005, p. 194).

Embora Maria das Neves tenha reafirmado os valores vigentes na sociedade em que vivia, permanece o fato de que, naquele momento e naquele contexto, não havia como seus versos se contrapusessem aos dogmas instituídos, por duas razões: suas rimas não agradariam o público, e, portanto, não seriam vendáveis, e também porque, tendo sido a cordelista criada no âmbito de uma sociedade tão restritiva como a Nordestina do começo do século XX, era previsível que reproduzisse os mesmos valores consagrados pela maioria. Talvez a decisão de inserir suas personagens femininas em contextos nada convencionais para a época tenha sido tomada com o intuito de desconstruir, mesmo que gradativamente e sob um pseudônimo, mentalidades estanques com relação ao papel da mulher e a real condição feminina no sertão.

Mesmo agindo de acordo com o mundo à sua volta, é fato que Maria das Neves foi a primeira mulher a produzir e publicar folhetos de cordel, rompendo, desse modo, a hegemonia de décadas de poetas e cantadores masculinos, inclusive no âmbito familiar em que o pai e os irmãos encabeçavam os grandes nomes da poesia popular. Por ser herdeira de Francisco das Chagas Batista, foi também natural, de certa forma, que a cordelista acabasse se dedicando à poesia popular.

Apesar de reproduzir alguns valores patriarcais em sua poesia, a voz da poetisa era ambivalente, pois ao mesmo tempo em que rompia com as vozes hegemônicas, ousando alçar sua própria voz ao público, também rompia com a sua própria história enquanto mulher, abrindo mão da sua identidade para que fosse enxergada de outra forma, e não somente como filha, mãe e esposa.

Maria das Neves tinha outros onze irmãos, entre os quais se destacam Sebastião Nunes Batista, que foi também poeta popular e um importante pesquisador da Literatura

de Cordel, e Paulo Nunes Batista, outro poeta popular da família, escreveu quase 30 livros na chamada “alta literatura”, ou, literatura erudita. Em uma entrevista publicada no jornal eletrônico “A Nova Democracia”, em 2007, o entrevistador pergunta a Paulo Nunes Batista se existem mulheres cordelistas, pois elas são menos faladas e conhecidas. Batista então destaca o fato de Maria das Neves, sua irmã, ter sido a primeira cordelista brasileira:

A minha irmã Maria das Neves Batista Pimentel, a Mariinha, foi a primeira cordelista do Brasil. Quando ela publicou o folheto havia muito preconceito. Mulher não podia escrever cordel. O que o homem faz a mulher pode fazer igual. Ela tem inteligência, cultura, vontade. (BATISTA apud ROVEDO, 2009, p. 238).

Ao que tudo indica, foi somente a partir da década de 1970 que as mulheres conquistaram definitivamente um espaço na literatura de cordel, não só reproduzindo histórias plenas de ensinamentos e moralidades, mas se posicionando diante das questões sociais e políticas do país, inclusive denunciando a real condição da mulher na sociedade. Dentre estas mulheres cordelistas vale destacar os nomes das poetisas Maria de Lourdes Aragão Catunda (Dalinha Catunda), Maria Rosário Pinto e Josenir Lacerda, e inclusive citar a estrofe final do folheto *A morena que calou o malandro*, de Dalinha Catunda, que resume a atitude destas mulheres que no início do século XX, como Maria das Neves, precisavam escrever sob um pseudônimo e reiterar valores ainda marcadamente feudais:

A mulher hoje é esperta
Aprende a ser astuta
Sabe se posicionar
Adotou nova conduta
Dentro da sociedade
Vive nova realidade
Aguerrida é sua luta. (CATUNDA, s. d., p. 8).

2. Os folhetos de Maria das Neves

No que se refere aos três folhetos escritos por Maria das Neves, a trilogia elege mulheres como protagonistas, mas estas atuam de maneiras muito distintas. A primeira, a cigana Esmeralda, personagem do folheto *O Corcunda de Notre-Dame*, vive uma série de infortúnios para somente no fim da narrativa encontrar a felicidade. Esse tipo de

enredo era muito comum nos folhetos de cordel com temática tradicional. Já a segunda personagem, Manon Lescou, do folheto *O amor nunca morre*, era o oposto de Esmeralda. Por mais que em sua história existam diversos contratempos, todos são causados pela sua infidelidade e ganância. A terceira e última protagonista, Maria, do folheto *O Violino do Diabo ou O valor da honestidade*, é uma jovem que se traveste de homem para poder acompanhar o pai em suas apresentações em público, pois ambos eram músicos. Cabe a Maria, portanto, demonstrar ser uma mulher verdadeiramente pura e honrada sempre que sua honestidade é posta à prova.

Ao traçar este breve perfil, fica claro o modo como as três mulheres diferem uma da outra, mas, ainda assim, todas atendem aos fins patriarcais, sempre os reafirmando, seja assumindo uma postura de quem aceita os infortúnios e o destino, buscando alcançar no final a salvação e a felicidade, seja assumindo uma posição que desafia os costumes por vontade própria, sendo por isso, castigada. No desfecho dessas histórias as protagonistas são sempre redimidas. Com base nessas considerações, buscaremos nos aprofundar nos enredos destes folhetos com vistas a analisar as performances de suas personagens femininas.

2.1. A mulher bondosa

O primeiro folheto publicado pela cordelista é uma reelaboração em versos de um dos romances de Victor Hugo, *O Corcunda de Notre Dame*. Maria das Neves/Altino Alagoano optou por manter o mesmo título utilizado na tradução brasileira do romance. No seu folheto de estreia a personagem feminina que se destaca é a cigana Esmeralda, personagem que, a princípio, parece ser subversiva. É preciso considerar que os ciganos sempre foram um grupo marginalizado em qualquer sociedade, por conta de suas práticas culturais e crenças particulares: o nomadismo e costumes estranhos aos olhares ocidentalizados. Logo na segunda estrofe do folheto a liberdade da personagem é colocada em evidência, pois é vista dançando em público na ocasião da comemoração da Queda da Bastilha (1879):

Essa cigana contava
 Quinze anos de existência,
 dançava na praça pública
 porque tinha experiência
 era exímia bailarina
 dotada da providência. (ALAGOANO, 1993, p. 233).

É importante salientar que, no mundo do folheto, ela não foi a única a recontar a história de Esmeralda. Um de seus predecessores, Leandro Gomes de Barros, também publicou um folheto em que a cigana aparece, *O testamento da cigana Esmeralda*, e apesar de não se ater ao enredo criado por Victor Hugo, deixa claro que tinha conhecimento dessa obra, pois em seus versos a cigana havia se casado com um príncipe na França e, posteriormente, o seu testamento chega ao Brasil pelas mãos de outro grupo de ciganos.

Diferentemente dos versos de Maria das Neves/Alagoano, Leandro utiliza a figura da cigana como forma de criar uma temática mística, abordando o desconhecido em suas variadas formas, seja por meio dos sonhos, da leitura das mãos, dos signos, ou dos planetas e da influência que exercem sobre as pessoas.

E os signos que protegem
A mulher na concepção
São Geminis, Virgo e Tauro,
Sagitário e Leão;
Então o Cancer e a Libra
São estéreis a produção.

Quando a linha vital
Se acha contrariada
Na parte superior
Por uma outra embaçada,
É doença corporal
Numa vida aperreada. (BARROS, 1941, p. 27).

Todos esses meios seriam utilizados para a previsão do futuro, das personalidades das pessoas, da vida e da morte. Associando essas práticas ao testamento da cigana, o poeta deixa implícita a maneira como enxergava o grupo:

É preciso se notar
Que as cousas inferiores
Serão influenciadas
Por causas superiores
Conforme o clima dos astros
Que são assinaladores. (BARROS, 1941, p. 25).

Outra personagem feminina do folheto de Maria das Neves/Alagoano é a princesa Flor de Lys, uma jovem bela e rica. Tais predicados atraem o primo Phebo, que a toma como noiva por interesses financeiros. Mesmo sendo dotada de qualidades que a

tornavam muito atraente aos olhos de seu pretendente, a cigana Esmeralda a supera em beleza, e quando o noivo a vê, se apaixonava instantaneamente. Na percepção de Phebo, as duas personagens rivalizam em formosura, mesmo que uma desconheça a beleza e a existência da outra. É através do olhar de Phebo que as duas são comparadas:

Vendo a cigana ele disse:
 “Oh! que imagem divina
 mais bela que minha noiva
 que encantadora menina!
 Enquanto esta é princesa
 é aquela peregrina”. (ALAGOANO, 1993, p. 234).

No decorrer da narrativa em versos Esmeralda passará por algumas provações, mas mesmo tendo sido vítima de terríveis tramoias arquitetadas por um padre, apaixonado por ela, e sem conhecer a verdadeira motivação dos seus feitos, ainda possuía bondade o suficiente para perdoar e ter piedade da situação que Quasimodo, o aliado do padre, estava vivenciando, pois este estava sendo julgado em praça pública por ter tentado raptá-la. Fica então evidente que além de uma beleza extraordinária, a cigana também era dotada de um coração puro e gentil.

No folheto *O poder oculto da mulher bonita*, de João Martins de Ataíde, a figura da mulher, assim como Esmeralda, é retratada como uma das maiores dádivas para o homem, quando bondosa, mas apesar disso, estaria predestinada ao sofrimento:

Nasceu a mulher no mundo
 Para o exemplo do bem
 Na sua penosa vida
 Nunca faz mal a ninguém
 Se houver quem isto escureça
 Talvez inda não conheça
 O valor que a mulher tem. (ATAÍDE, 1976, p. 3).

Em uma de suas tentativas de prejudicar a cigana, dado que ela não pode ser sua, o padre Cláudio planeja uma armadilha em que faz parecer que Esmeralda apunhalou o homem por quem estava realmente apaixonada, Phebo, e por este motivo, acaba sendo acusada do crime:

De criminosa e assassina
 foi a cigana acusada,
 ela não tendo defesa
 conservava-se calada,

sabia que estava inocente
mas não valia de nada. (ALAGOANO, 1993, p. 238).

A bondade antes mostrada para Quasimodo é a responsável pela sua própria salvação, haja vista que o corcunda a ajuda a libertar-se como forma de agradecimento pelo gesto de caridade que ela havia lhe devotado anteriormente. No fim, assim como nas histórias exemplares, ela e o amado conseguem se ver livres do inimigo, o padre que lhes causara todo o mal, e resta a eles permanecerem juntos, tendo o seu final feliz.

2.2. A mulher interesseira

O segundo cordel a ser publicado por Maria das Neves/Alagoano foi *O amor nunca morre*, em setembro de 1938. Neste folheto ela conta a história do jovem Luzimar, que, pelo fato de ser filho de um velho muito rico, foi estudar em “Lião”⁷³. Prestes a partir, enquanto conversava com seu amigo Tiberge em um hotel, conhece uma jovem que se aproxima deles pedindo que a salvem, pois não aceitava o destino reservado pelos pais:

- Senhor pelo amor de Deus
Peço para me salvar
Das mãos desse horrível servo
Que vai me sacrificar!...

Meus pais estão me mandando
Internar em um convento,
Porém só esta ideia
Traz-me acabrunhamento
Não nasci para ser freira
Adoro o deslumbramento!... (ALAGOANO, 1993, p. 222).

Logo de início a personagem Manon Lescou demonstra ser insubmissa, pois não aceita o destino que lhe caberia. Na mesma noite combinam, então, uma fuga e decidem viver juntos em Paris. Logo Luzimar enfrenta uma realidade:

Manon era acostumada
A passar bem e luxar
E o pouco que levaram
Breve ia se acabar. (ALAGOANO, 1993, p. 223).

⁷³ Lion, França.

A jovem Manon encarna o estereótipo da esposa, esta muito criticada por Leandro Gomes de Barros em alguns de seus folhetos de cordel, principalmente por exigirem dos maridos um padrão de vida que eles não poderiam lhes dar. Em *As consequências do casamento*, Leandro denota como a figura feminina é danosa ao marido:

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

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

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

O jovem Luzimar, impossibilitado de encontrar um emprego, temia ser encontrado pelo pai, que desejava que ele se tornasse um sacerdote. Mesmo tendo plena consciência da situação que enfrentavam, Manon não ousava abrir mão da vida luxuosa que almejava levar, e, para satisfazer os próprios desejos, envolve-se com um vizinho para que ele comece a bancar o seu sustento e de sua casa.

Por ser incapaz de abdicar dos bens materiais, acaba sofrendo um golpe aplicado pelo vizinho, Abraão, que faz com que Luzimar seja encontrado pelo pai. Mesmo assim Manon planeja enganá-lo para voltar a viver o seu amor:

Ela consigo penso:
- Fingirei tê-lo amizade
E quando ficar bem rica
Fugirei desta cidade
Procurarei Luzimar
E terei felicidade!... (ALAGOANO, 1993, p. 224).

Mais uma vez a cordelista busca denotar a importância que a protagonista dava ao dinheiro, desta vez dirigindo-se ao leitor:

Caro leitor esta jovem
 Ao luxo adorava.
 Pobres não podiam ser
 Felizes como se pensava.
 Tinha amor a Luzimar
 Mas o ouro a fascinava. (ALAGOANO, 1993, p. 225).

Demonstrando o interesse da protagonista por luxo e pelo dinheiro, Maria das Neves reforça o estereótipo consolidado pelos poetas que a precederam, de que as mulheres são seres movidos por segundas intenções e que, por este motivo, causam prejuízo aos homens. Enquanto os homens, quando estão envolvidos em um relacionamento amoroso, se tornam mais suscetíveis aos danos causados pelas mulheres, um exemplo disso é que Luzimar adoece quando descobre a dupla traição da amada: por ter cedido às investidas do vizinho, movida pela ambição do dinheiro, e também por revelar o seu paradeiro para o pai, que o procurava.

Para fugir da tristeza, Luzimar busca consolo na religião, tornando-se padre e assumindo um novo nome: Padre João. O uso que a cordelista faz da religião como cura para a decepção profunda que o personagem viveu estabelece o contraponto entre a prática religiosa e os interesses mundanos, demonstrando que frente às ações gananciosas e aos interesses sexuais a fé deveria prevalecer. Somente estando em contato com Deus o consolo para os sofrimentos vividos poderia ser encontrado:

Se a mulher que amavas
 Te fez ingratidão
 Ferindo profundamente
 O teu pobre coração?...
 Volta aos pés do Senhor
 E terás o teu perdão!...

Feliz do que se arrepende
 Ouve o conselho irmão
 Que o amor aqui da terra
 É hoje e amanhã não
 Entra para o seminário
 Que terás consolação!... (ALAGOANO, 1993, p. 227).

Enquanto Luzimar procurava a salvação, Manon mais uma vez mostra o seu caráter ardiloso, abandonando o velho Abraão com o dinheiro e as joias que ele possuía, partindo para junto do irmão, em Paris. Depois disso, alguns anos se passam. O destino

mais uma vez faz com que o casal se reencontre, mas Luzimar demonstra que não a perdoou:

*Pértida*⁷⁴!... Manon pértida!...
 Fostes de meus olhos a luz!
 Zombastes do meu amor!
 Me pusestes numa cruz!
 Me traístes como Judas
 Beijando enganou Jesus! (ALAGOANO, 1993, p. 228).

A influência da religião, agora primordial em sua vida, pode ser notada na comparação que o personagem estabelece, buscando demonstrar que a infidelidade de Manon foi tão cruel e prejudicial quanto aquela cometida por Judas, um dos maiores exemplos de maldade e egoísmo no contexto do cristianismo.

Apesar da rejeição inicial, logo Luzimar cede à tentação de estar novamente com sua amada e decide abandonar o sacerdócio:

Os valores da fortuna
 Para mim não tem valor!
 A glória parece fumo
 Diante do teu amor!...
 Desprezarei a batina
 Perdoa-me Redentor!... (ALAGOANO, 1993, p. 228).

A série de infortúnios estava ainda longe de acabar, pois, tendo ele abandonado a fé, restava aos dois pouquíssimos recursos, e assim, o cunhado acaba convencendo-o a jogar e fazer apostas. Em pouco tempo Luzimar se vicia. Dessa forma, fica clara mais uma forma da degeneração alcançada pelo protagonista.

A prática dos jogos de azar é sempre alvo de críticas nos cordéis. Em *Meia-Noite no Cabaré*, Leandro Gomes de Barros elenca seis tipos de degenerados, chamados por ele de algozes. Entres eles destaca-se a figura do jogador. Neste folheto Leandro busca demonstrar como a jogatina é capaz de destruir a vida daqueles que nela se viciam:

Eu fui senhor da riqueza
 Tive fazenda de gado
 Hoje vivo neste estado
 Na mais extrema pobreza
 No bacará, na francesa
 No jogo da loteria

⁷⁴ Pérfida.

Perdi o que possuía
 Na maldita jogatina
 Vivo carpindo esta sina
 Pelo pão de cada dia
 [...]

 Eu sou jogador, mas digo
 O jogo é um vício fatal
 É o emblema do mal
 Abre a porta do perigo
 Transforma o rico em mendigo
 Forma o homem preguiçoso
 É ele o mais perigoso
 Dos vícios da humanidade
 Degenera a mocidade
 Com um gesto duvidoso (ATAÍDE⁷⁵, 1976, p. 9-10).

Encontrados por Abraão, Luzimar é levado de volta para o seminário e Manon é entregue ao velho, que planeja puni-la enclausurando-a em um hospital. Somente com o perdão de seu próprio pai é que o protagonista consegue, enfim, alcançar a felicidade. Depois de tirá-lo do seminário, o pai vai à procura de Manon para libertá-la. No final, depois de tantos percalços, os dois se casam e, como nos contos de fada, encontram a felicidade plena.

Este folheto escrito por Maria das Neves deixa bastante claro como a personagem é construída para ser um exemplo do que as mulheres não deveriam ser. Manon encarna a ganância, a luxúria, a infidelidade, e todas estas características resultariam nos infortúnios que o casal de protagonistas teria que enfrentar. Sempre que a personagem interfere na vida de Luzimar acaba lhe trazendo uma nova desgraça, embora isso não signifique que ele se decepcionasse com ela, pois o amor que nutre pela personagem é inabalável. Mesmo quando estava decepcionado, em virtude das traições das quais foi vítima, continuava amando Manon.

2.3. A mulher honesta

O Violino do Diabo ou o Valor da Honestidade foi o último folheto publicado por Maria das Neves, sendo a primeira edição de 1938. É possível considerar que este seja o folheto mais crítico escrito pela autora, em que os seus posicionamentos e a exaltação da honra se fazem mais presentes. Nestes versos, ainda sob o pseudônimo de Altino Alagoano, conta a história de Maria, uma espécie de *alter ego* da autora. Maria é

⁷⁵ A Bibliografia Prévia considera Leandro Gomes de Barros o autor do poema.

uma jovem musicista que opta pelo travestimento como um meio de frequentar as cantorias na companhia do pai, o velho Izidoro, algo impensável para uma mulher à sua época. Maria das Neves/Alagoano introduz a narrativa nos moldes da poesia tradicional, exaltando a honra e a virtude femininas:

A virtude é um lago
De águas bem cristalina,
Um espelho de diamante,
Uma joia rara e fina,
Onde o vício não pode
Lançar a mão assassina!

A mulher honesta e boa
De perfeita educação
É o cofre onde a virtude
Faz sua morada, então
O homem mais sedutor
Não mancha seu coração! (ALAGOANO, 1981, p. 1).

Com tamanhas virtudes Maria se assemelhava às personagens dos folhetos tradicionais reescritos pelos poetas populares, como Genevra e Porcina, ambas jovens que, além de puras e dotadas de qualidades exemplares, precisavam também passar por provações para que os valores da honestidade e da castidade fossem provados.

Tanto na ficção como na vida real, Maria, a personagem, e Maria das Neves, precisam ocultar suas verdadeiras identidades para exercerem a profissão de seus pais. Vestida como homem, à maneira de Diadorim, de *Grande sertão: veredas*, Maria, agora Mariano, desperta a atenção de Luiz, um jovem marquês que se impressiona com a sua beleza e resolve investigar mais detalhadamente aspectos de sua vida e personalidade. Quando o personagem surge, fica claro que a sua fé na honestidade feminina é inexistente:

Inda não vi um casado
Que não fosse iludido
A mulher sorrindo trai
Cruelmente seu marido,
Por isso nunca me caso
P'ra também não ser traído!...

Dezem que a mulher é fraca
Mas nela não há fraqueza
Jura falso a qualquer hora
Tem as lágrimas por defesa,
Tem lábias para deixar

A humanidade surpresa!...

A mulher chora e sorri
 Com a mesma facilidade
 No coração da mulher
 Não existe fidelidade,
 Portanto o homem que casa
 Faz sua infelicidade. (ALAGOANO, 1981, p. 6).

É bastante evidente que estes versos de Maria das Neves/Alagoano dialogam com os textos que a precederam, principalmente com as sátiras pujantes de Leandro Gomes de Barros, como explicitado neste capítulo. Nestes versos a autora também mostra o poder de sua escrita e de suas críticas, corroborando o discurso vigente na sociedade em que vivia, a mesma que a discriminaria por ser uma mulher cordelista.

A personagem Luiz logo acaba descobrindo que Mariano se trata de uma moça disfarçada, no entanto, o encanto por ela aumenta ainda mais, mas por estar desconfiado, devido ao fato de ter sido enganado, faz com que suspeite de todas as mulheres, e, assim, decide colocar à prova a honestidade da jovem. O episódio serve à autora do folheto de pretexto para colocar em cena personagens femininas que destoam da moral vigente no sertão e cujas condutas não devem ser imitadas, como haviam feito outros poetas ao introduzir em suas narrativas mulheres vivendo à margem do moralmente aceito.

Entram em cena personagens que estabelecem contrapontos à casta conduta de Maria, mormente pelo fato de protagonizarem ações não condizentes com os preceitos segundo os quais as mulheres deveriam ser fieis aos maridos, honestas e virtuosas. A primeira mulher que se destaca negativamente é uma das amantes de Luiz, a atriz Elizabeth, que o abandona para se casar com um velho rico, reforçando o estereótipo da mulher interesseira:

A amante respondeu:
 - Luiz, peço-lhe perdão!
 Encontrei um homem rico
 Que pretende minha mão
 E eu seria uma tola
 Perdendo esta ocasião.

Pois eu convidei o velho
 P'ra chá comigo tomar
 Quero dar-te adeus Luiz
 Embora fique a chorar!...
 Pois eu só quero o dinheiro
 Depois mando o velho andar!

Porém Luiz eu te amo
 Nunca deixei de te amar
 Eu só quero os milhões
 E com o velho casar
 Depois que pegar o peixe
 Irei contigo falar

Perdoa caro marquês
 A minha ingratidão
 Mas preciso aparentar
 Ter boa reputação
 Apesar de ter-te dado
 Alma, vida e coração! (ALAGOANO, 1981, p. 19-20).

Esta personagem reúne características não condizentes com as de uma mulher honesta. Por ser uma atriz, Elizabeth alcançaria uma posição de destaque na sociedade em que vivia, e, além disso, tinha coragem de ir a público para trabalhar e era reconhecida por isso. Outra característica negativa era o fato de ser amante de Luiz e de ter renunciado à própria virgindade e à castidade, virtudes esperadas de uma mulher digna do casamento. O fato de se casar por ambição também demonstra como ela era ardilosa e maquiavélica.

Outra personagem explorada de maneira negativa pela cordelista é a viúva Rosália, que, por ser bastante engenhosa, ajuda o marquês a se aproximar de Maria e de seu pai:

Rosália era conhecida
 Por viúva endinheirada
 Frequentava a alta roda
 De todos apreciada
 E sempre em seu palácio
 Havia festa afamada.

Rosália para iludir
 Possuía habilidade
 Na sua alma infame e negra
 Reinava a perversidade
 Ninguém como ela sabia
 Fazer uma falsidade!

E Luiz já conhecia
 O seu coração malvado
 Porque em outra conquista
 Ela o tinha ajudado
 E os planos que formava
 Sempre dava resultado! (ALAGOANO, 1981, p. 10).

Por ser viúva e muito rica, Rosália possuía uma vida social bastante ativa, permitindo que ela se relacionasse, pelos menos socialmente, com muitos homens. Embora se espere dela uma postura refinada, Rosália é falsa e perversa, e age inconsequentemente para atingir seus objetivos. Fica claro, no folheto, o repúdio dos falsos valores fomentados pelo dinheiro, tópica recorrente nos poemas de Leandro Gomes de Barros que, no folheto *O dinheiro* (1909), constrói uma sátira cortante ao dinheiro, aos poderosos corruptos e às falsas aparências:

No dinheiro tem se visto
 Nobreza desconhecida,
 Meios que ganham questão
 Ainda estando perdida,
 Honra por meio da infâmia,
 Glória mal adquirida.
 [...]
 Porque o dinheiro na terra
 É capa que tudo encobre,
 Cubra um cachorro com ouro
 Que ele tem que ficar nobre,
 É superior ao dono
 Se acaso o dono for pobre. (BARROS, 1909, p. 1-4).

No folheto de Maria das Neves/Alagoano, Rosália, interesseira e mal-intencionada, não nega ajuda a Luiz quando ele demonstra interesse em descobrir a verdade sobre a honestidade de Maria. Depois de, enfim, se aproximar da bela jovem, o marquês a coloca à prova de diversas maneiras, e sendo verdadeiramente uma mulher honrada e pura, Maria consegue demonstrar o seu verdadeiro valor. Após várias tentativas Luiz então se convence e declara que ela é digna de seu amor, mas, principalmente, de seu respeito, e mostra que na verdade é um jovem rico que até então tinha se escondido por trás de um disfarce. No desfecho, semelhante ao das fábulas, o casal tem dois filhos, e na última estrofe acróstica, os dogmas e valores morais são reafirmados:

A virtude é invencível
 Luiz a prova tirou
 Tinha sua alma feliz
 Inda mais feliz ficou
 No nascimento dos filhos
 O seu prazer aumentou. (ALAGOANO, 1981, p. 47).

CONCLUSÃO

Durante a realização desta pesquisa buscamos analisar de que maneira foram feitas as construções das figuras femininas, não somente no âmbito da literatura de cordel brasileira, mas também do ponto de vista da historiografia, que sempre as deixou à margem de suas representações. No âmbito da cultura oficial, as vozes femininas permaneceram, durante séculos, sendo apenas um eco do que dizia a hegemonia masculina, e quando as mulheres passam a proferir seus próprios discursos e mostrar seus valores, começam, então, a enfrentar a resistência e a maledicência masculinas.

Em seus versos, os poetas de cordel buscavam construir uma figura feminina modelar, em seus aspectos mais positivos, aprovados pela tradição e previstos nos dogmas católicos. Em contrapartida, nos versos satíricos, figuras femininas moralmente reprovadas apresentavam-se como exemplos que não deviam ser imitados. Portanto, os folhetos de cordel, em especial os de início do século XX, se configuravam uma espécie de cartilha didático-moralizante na qual a comunidade devia buscar modelos de conduta que deviam ou não ser seguidos. Dentre todos os valores que buscavam reafirmar, nos folhetos que analisamos, não há dúvidas de que o maior deles seria o incentivo à submissão feminina. Para atender a seus próprios princípios morais, os poetas de cordel revitalizam arquétipos emprestados das narrativas tradicionais cujos estereótipos de virtude e resignação habitavam o imaginário coletivo há séculos.

Como destacamos ao longo da pesquisa, as mulheres descritas pelos poetas de cordel podem ser enquadradas em duas categorias: as protagonistas exemplares e as protagonistas figurantes. Pudemos constatar que as protagonistas exemplares são aquelas construídas como modelos a serem seguidos, à imagem da Virgem Maria, representando os valores e princípios aliados ao pensamento da Igreja e ao regime patriarcal, restando-lhes apenas desempenhar os papéis de esposa e mãe. Nestes folhetos pudemos também verificar a persistência de uma temática: a acusação de adultério que acaba por desencadear a fé como tábua de salvação para a mulher caluniada. Estão sempre em oposição o egoísmo daqueles que buscam avantajá-los e o altruísmo das protagonistas, que aceitam passivamente o que o destino lhes impõe. Tais protagonistas

são nominadas e possuem, no enredo de suas histórias, diversas características e particularidades positivas. Porém, nestes cordéis, quase que em sua maioria, a presença feminina é objetificada, e nestes casos as mulheres acabam perdendo a própria individualidade e passam a ser tratadas como objeto de posse, de modo que suas qualidades acabam sempre ficando em segundo plano, ou completamente ofuscadas.

As que consideramos protagonistas figurantes são aquelas descritas com base em estereótipos femininos negativos. Tais personagens são construídas totalmente à margem da dogmática patriarcal e católica. Além disso, representam espécies de esboços femininos, em que o foco não é quase nunca a personagem, mas sua conduta reprovável, como se fossem usadas apenas como pretexto para as costumeiras lições moralizantes. Não são dotadas de voz, nem nominadas, diferentemente das mulheres exemplares. Ao contrário destas, que aceitam passivamente o destino que lhes é imposto, as mulheres estigmatizadas no cordel são aquelas que fazem valer as suas próprias vontades e individualidades. Apesar de agirem de maneira considerada ousada para a época e para a comunidade, sobressaindo-se efetivamente como protagonistas de suas próprias histórias, utilizamos o termo figurantes como forma de firmar que elas eram tratadas dessa forma pelos poetas de cordel por não se encaixarem nos modelos moralmente aceitos, e qualquer indivíduo que destoasse do que era considerado correto seria prontamente marginalizada.

As imagens construídas pelos poetas são sempre ambíguas ou multifacetadas, gravitando em torno da dicotomia virtude x vício, recato x depravação, castidade x voluptuosidade, decência x prostituição, lealdade x infidelidade, honra x libertinagem, pudor x indecência.

Os folhetos aqui analisados, tanto os que recorrem às temáticas tradicionais como os circunstanciais, utilizam a aparência física da mulher como base para a construção de suas imagens. Se por um lado a mulher jovem e branca – sinônimo de pureza – representa qualidades positivas e ideais, por outro as mulheres velhas e negras passam a representar o oposto daquelas, tornando-se alvo de construções cômicas com vistas a suscitar o riso. A vestimenta, tanto masculina como feminina, se fora do canônico, também se tornam alvo recorrente de sátira, servindo como pretexto para críticas moralizantes.

Sendo a literatura de cordel do começo do século XX quase que exclusivamente monopolizada pelos homens, era natural que reproduzissem os valores patriarcais que moldavam aquela sociedade. Porém, como afirma Heleieth Saffioti (2013, p. 249), era

também habitual que as mulheres fossem até mais conservadoras do que os homens, considerando que tais valores eram imprescindíveis para os membros daquela sociedade. Um exemplo disso, e que citamos neste trabalho, é Maria das Neves Batista Pimentel, a primeira mulher a romper as barreiras masculinas da produção dos folhetos de cordel, mas que, apesar da ousadia incomum, reafirma em seus versos os valores patriarcais vigentes, sem, contudo, buscar se aproximar de temáticas que incitassem a emancipação feminina ou que contrariassem os costumes instituídos.

Podemos afirmar também que são nos folhetos de circunstância que os traços da subjetividade dos poetas se mostram mais presentes. Como possuíam o papel fundamental de “traduzir” para o público a realidade do contexto social e histórico que viviam, é por meio de suas sátiras e alegorias, marcadamente moralizantes, que os vieses de seus próprios pensamentos transparecem, retratando as mudanças sociais que não agradavam a eles e nem às camadas populares. É por meio de seus olhares que os comportamentos dissonantes são expostos. Ora os poetas retratam as mulheres de maneira idealizada, com encantamento, ora com uma visão pessimista ou derrisória. Nos folhetos que recorrem às temáticas tradicionais, a subjetividade dos poetas é que auxilia na modernização das temáticas herdadas, tornando-os palatáveis ao leitor/ouvinte.

A função social do poeta vai, portanto, muito além do fato de simplesmente oferecer entretenimento ao público. Por meio de suas construções imagéticas não só interpretam à sua maneira o cotidiano e a sociedade, mas passam a desempenhar o papel de porta-vozes de uma comunidade com as quais compartilha os mesmos valores e crenças, as mesmas histórias e os mesmos sonhos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Márcia Azevedo de. *História de cordéis e folhetos*. Campinas: Mercado de Letras, 1999.

AGUIAR, Neuma. Patriarcado, sociedade e patrimonialismo. In: *Sociedade e Estado*, vol. 15, n. 2, p. 303-330, Brasília, Junho/Dezembro, 2000.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez, 2011.

_____. *Nordestino: uma invenção do falo – Uma história do gênero masculino*. Maceió: Catavento, 2003.

ANTONACCI, Maria Antonieta. “No corpo-a-corpo letra, voz, imagem: cultura e memória na literatura de folhetos”. In: CHIAPPINI, Lígia e BRESCIANI, Maria Stella (Orgs.). *Literatura e cultura no Brasil: Identidades e fronteiras*. São Paulo: Cortez, 2002, p. 311-324.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Unb, 1987.

BARMAN, Roderick J. *Princesa Isabel do Brasil: gênero e poder no século XX*. Trad. de Luiz Antônio Oliveira Araújo. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

BASSANEZI, C. S. B. et al. *A mulher na Idade Média*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1986.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

BENJAMIN, Roberto. João Martins de Athayde. Disponível em: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/cordel/JoaoMartins/joaoMartinsdeAtaide_biografia.html>. Acesso em: 08/06/2016.

BENJAMIN, Walter. *Mágica e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, v. 1.

BÍBLIA DE JERUSALÉM. São Paulo: Paulus, 2013.

BOCCACCIO, Giovanni. *Decameron*. Trad. Ivone C. Benedetti, Porto Alegre, RS: L&PM, 2013.

BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BRAGA, Gabriel Ferreira. *Entre o fanatismo e a utopia: a trajetória de Antônio Conselheiro e do beato Zé Lourenço na literatura de cordel*. Mestrado Acadêmico em História, UFMG, Belo Horizonte, 2011.

BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna: Europa – 1500-1800*. Trad. Denise Bottman, 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CAMPOS, Renato Carneiro. *Ideologia dos poetas populares do Nordeste*. Recife: MEC/INEP, 1959.

CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas: O imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. *Os bestializados: O Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Cinco livros do povo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953.

_____. *Contos tradicionais do Brasil*. 10. ed. Rio de Janeiro: Global, 2001.

_____. *Literatura oral no Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1984

_____. *Vaqueiros e cantadores*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1984.

CHAUÍ, Marilena. *Conformismo e Resistência: Aspectos da cultura popular no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

COINCI, Gautier de. *Les miracles de Nostre Dame*. Genève/Droz: Frédéric Koenig, 1966.

COSTA, Emilia Viotti da. *Da Monarquia à República: momentos decisivos*. São Paulo: Editora UNESP, 2007.

CURRAN, Mark J. *História do Brasil em Cordel*. São Paulo: Edusp, 2009.

_____. *Retrato do Brasil em cordel*. Cotia, SP: Ateliê, 2011.

DAMATTA, Roberto. *A casa e a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

DAVID, Sérgio Nazar (Org.). *As mulheres são o diabo*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2004. (Coleção Clepsidra).

DEL PRIORE, Mary (Org.). *História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto; São Paulo: Editora da UNESP, 2004.

_____. *Histórias íntimas*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2011.

DEL PRIORE, Mary; AMANTINO, Marcia (Orgs.). *História do corpo no Brasil*. São Paulo: Editora UNESP, 2011.

FAUSTO NETO, Antonio. *Cordel e a ideologia da punição*. Petrópolis: Vozes, 1979.

FARES, Mohamad A. A. *Condição da mulher na religião muçulmana*. Curitiba: edição do autor, 1988.

FERREIRA, Jerusa Pires. *Armadilhas da memória e outros ensaios*. Cotia, SP: Ateliê, 2003.

_____. *Matrizes Impressas do Oral: Conto russo no sertão*. Cotia, SP: Ateliê, 2014.

FREITAG, Léa Vinocur. A Empregada doméstica e o Folclore. In: *Revista Brasileira de Folclore*, n. 23, p. 5-14, jan./abr. 1969.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. São Paulo: Global, 2006.

_____. *Nordeste: Aspectos da influência da cana sobre a vida e a paisagem do Nordeste do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1961.

_____. *Região e Tradição*. Rio de Janeiro: Record, 1968.

_____. *Sobrados e Mucambos: decadência do patriarcado e desenvolvimento do urbano*; São Paulo: Global, 2006.

GRILLO, Maria Ângela de Faria. Evas ou Marias? As mulheres na literatura de cordel (1900-1940). In: *Anais do Seminário Internacional Fazendo Gênero - 7*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2006, v. 1.

_____. Os folhetos nordestinos: literatura e história. In: XXVII Simpósio Nacional de História, Conhecimento Histórico e Diálogo Social, 2013, Natal. *Anais eletrônicos*. Recife: ANPUH (Associação Nacional de História), 2013. Disponível em: <http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1364409434_ARQUIVO_Textocompletoparaenviar.pdf> Acesso em: 03/06/2016.

HAHNER, June E. *A mulher no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

_____. *A mulher brasileira e suas lutas sociais e políticas: 1850 – 1937*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2003.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

LIMA, Caline G. de Oliveira. *A mulher na literatura de cordel: uma abordagem léxico-semântica*. Dissertação de Mestrado, UFPA, 2006.

LINS, Regina Navarro. *O livro do amor, volume 1*. Rio de Janeiro: BestSeller, 2012.

_____. *O livro do amor, volume 2*. Rio de Janeiro: BestSeller, 2012.

LUYTEN, Joseph M. *O que é literatura popular*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

MARQUES, Francisco C. A. *Um pau com formigas ou O mundo às avessas: A sátira na poesia popular de Leandro Gomes de Barros*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2014.

MARQUES, Francisco C. A.; SILVA, Esequiel G. Peias e espartilhos: sátira popular à moda francesa na Primeira República. In: *Boitatá. Revista do GT de Literatura Oral e Popular da ANPOLL*. Londrina, n. 17, jan./jul. 2014, p. 146-158.

MAXADO, Franklin. *O que é literatura de cordel?* Rio de Janeiro: Codecri, 1980. (Coleção Alternativa, vol. 04).

MAYA, Ivone da S. R. *O poeta de cordel e a Primeira República: a voz visível do popular*. Dissertação, Mestrado Profissionalizante em História Política, Bens Culturais e Projetos Sociais, Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 2006.

MEDEIROS, Hugo A. V. Melindrosas e almofadinhas: relações de gênero no Recife dos anos 1920. In: *Tempo e Argumento*. Florianópolis, v. 2, n. 2, p. 93 – 120, jul. / dez. 2010.

MELETINSKI, E. M. *Os arquétipos literários*. Trad. Aurora F. Bernardini et al., 2. ed. São Paulo: Ateliê, 2002.

MENDONÇA, Maristela Barbosa de. *Uma voz feminina no mundo do folheto*. Brasília: Thesaurus, 1985.

MEYER, Marlyse. *Caminhos do Imaginário no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2001.

MONTENEGRO, Antonio Torres. *História oral e memória: a cultura popular revisitada*. São Paulo: Contexto, 2013.

MOTA, Leonardo. *Cantadores*. Poesia e linguagem do sertão cearense. 5. ed. Rio de Janeiro: Cátedra, 1978.

_____. *Sertão alegre*. Poesia e linguagem do sertão cearense. Rio de Janeiro: Ediouro, 1968.

NASCIMENTO, A. C.; MELO, A. V. da S. Melindrosas em revista: Gênero e sociabilidades do início do século XX (Recife, 1919-1929). In: *História Revista*, Goiânia, v. 19, n. 3, p. 12 – 31, 2014.

OLIVEIRA, Anderson J. M de. Corpo e santidade na América Portuguesa. In: DEL PRIORE, Mary; AMANTINO, Marcia (Orgs.). *História do corpo no Brasil*. São Paulo: Editora UNESP, 2011, p. 45-68.

PAIVA, Eduardo França. Corpos pretos e mestiços no mundo moderno – deslocamento de gentes, trânsito de imagens. In: DEL PRIORE, Mary; AMANTINO, Marcia (Orgs.). *História do corpo no Brasil*. São Paulo: Editora UNESP, 2011, p. 69-106.

PAIVA, Vera. *Evas, Marias, Liliths*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

PELOSO, Silvano. *Medioevo nel sertão: Tradizione medievale e archetipi della letteratura popolare nel Nordeste del Brasile*. Napoli: Liguori Editore, 1988.

_____. *O canto e a memória: História e utopia no imaginário popular brasileiro*. São Paulo: Ática, 1996.

PEREIRA, Aparecida Perin. et al. *Literatura de cordel*. Lins, SP: Faculdade “auxilium” de Filosofia, Ciências e Letras, 1975.

PERROT, Michelle. *As mulheres ou os silêncios da história*. Bauru, SP: EDUSC, 2005.

_____. *Minha história das mulheres*. São Paulo: Contexto, 2007.

_____. *Mulheres públicas*. São Paulo: Editora da UNESP, 1998.

PRADO, Maria Ligia Coelho. *América Latina no século XIX: Tramas, Telas e Textos*. São Paulo: Edusp, 2004.

PROENÇA, Ivan Cavalcanti. *A ideologia do cordel*. 3. ed. Rio de Janeiro: Plurarte, 1982.

PROPP, Vladimir. *Comicidade e riso*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade, São Paulo: Ática, 1992.

_____. *Morfologia do conto maravilhoso*. Trad. Jasna P. Sarhan, Rio de Janeiro: Forense, 1984.

QUEIROZ, Doralice Alves de. *Mulheres cordelistas: percepções do universo feminino na literatura de cordel*. Mestrado Literatura Brasileira, Faculdade de Letras da UFMG, Belo Horizonte, 2006.

RAGO, Margareth. Adeus ao feminismo. Feminismo e (pós)modernidade no Brasil. In: *Cadernos AEL*, n. 3/4, p. 1-33, 1995/1996.

_____. Feminizar é preciso: Por uma cultura filógina. In: *São Paulo em Perspectiva*, v. 15, n. 3, p. 53-66, 2001.

_____. *Os prazeres da noite: prostituição e códigos da sexualidade feminina em São Paulo (1890-1930)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

RAMINELLI, Ronald. Eva Tupinambá. In: *História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto; São Paulo: Editora da UNESP, 2004, p. 11-44.

RAPUCCI, Cleide Antonia. *Mulher e deusa: a construção do feminino em Fireworks de Angela Carter*. Maringá: Eduem, 2011.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

ROIPHE, Alberto. *Forrobodó no sertão: leitura verbovisual de folhetos de cordel*. Rio de Janeiro: Lamparina/Faperj, 2013.

ROMERO, Sílvio. *Contos populares do Brasil*. São Paulo: Edusp/Itatiaia, 1985.

ROVEDO, Salomão. *Literatura de Cordel: O poeta é sua essência*. Rio de Janeiro, 2009, p. 238. Disponível em: <https://archive.org/stream/LiteraturaDeCordel/SalomoRovedo-LiteraturaDeCordel#page/n0/mode/2up>. Acesso em: 10/10/2015

SAFFIOTI, Heleieth. *A mulher na sociedade de classes: Mito e realidade*. São Paulo: Expressão Popular, 2013.

_____. *Gênero patriarcado violência*. São Paulo: Expressão Popular/Fundação Perseu Abramo, 2015.

SAMOYAULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. Trad. Sandra Nitrini, São Paulo: Hucitec, 2008.

SANT'ANA, Elma. *A cavalo, Anita Garibaldi*. Porto Alegre: Age, 1993.

SEGRE, Cesare. *As estruturas e o tempo*. Trad. Silvia Mazza e J. Guinsburg, São Paulo: Perspectiva, 1986.

SILVA, José Itamar Sales da. *A Representação da Sogra na Literatura de Cordel*. Campina Grande: Latus, 2011.

SILVA, Vera Lúcia de Luna. O feminino na ótica de Leandro Gomes de Barros. In: *Revista Cultura Crítica*, São Paulo, v. 06, p. 59-65, 2º semestre de 2007.

SLATER, Candace. *A vida no barbante: a literatura de cordel no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.

STAM, Robert. *Bakhtin: Da teoria literária à cultura de massa*. São Paulo: Ática, 1992.

TAVARES JÚNIOR, Luiz. *O mito na Literatura de Cordel*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1980.

TERRA, Ruth B. L. *Memória de Lutas: Literatura de Folhetos do Nordeste, 1893-1930*. São Paulo: Global, 1983.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. São Paulo: Alaúde/Selo Tordesilhas, 2014.

XAVIER, Elodia. Narrativa de autoria feminina na literatura brasileira: as marcas da trajetória. In: *Mulheres e Literatura*, v. 3, 1999. Disponível em: http://www.lettras.ufrj.br/litcult/revista_mulheres/volume3/31_elodia.html. Acesso em: 23 ago. 2004.

ZOLIN, Lucia Osana. Crítica Feminista. In: BONNICI, T.; ZOLIN, L. O. (Orgs.). *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 2 ed. Maringá: Eduem, 2005, p. 181-203.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a “literatura” medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

Dicionários

HIRATA, Helena et al. (Orgs.) *Dicionário crítico do feminismo*. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

HOUAISS, A. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva. Versão 3.0 [CD-ROM]. 2009.

PAVIS, Patrice. *Dicionário do teatro*. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira, 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

Relação dos folhetos citados

ALAGOANO, Altino (Maria das Neves Batista Pimentel). O amor nunca morre. In: MENDONÇA, Maristela Barbosa de. *Uma voz feminina no mundo do folheto*. Brasília: Thesaurus, 1985, p. 221-232.

_____. O Corcunda de Notre Dame. In: MENDONÇA, Maristela Barbosa de. *Uma voz feminina no mundo do folheto*. Brasília: Thesaurus, 1985, p. 233-240.

_____. *O violino do diabo ou o valor da honestidade*. S. l.: MEC/Pronasec Rural – SEC/Pb – UFPB – Funape, 1981.

ATAÍDE, João Martins do. *A fugida da Princesa Beatriz com o Conde Pierre*. In: *Vaqueiros e cantadores*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1984, p. 47-59.

_____. *História da Imperatriz Porcina*. In: *Literatura popular em verso; Antologia*. Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1964, tomo I, p. 101-131.

_____. *História da Princesa da Pedra Fina*. Juazeiro do Norte: José Bernardo da Silva, 1973.

_____. (A *Bibliografia Prévia* de Sebastião Nunes Batista, considera Leandro Gomes de Barros o autor do poema), *Meia noite no cabaré*. Juazeiro: Prop. Filhas de José Bernardo da Silva, 1976.

_____. *Namoro de um cego com uma melindrosa da atualidade*. S. l.: s. n., 1976.

_____. (A *Bibliografia Prévia* de Sebastião Nunes Batista, considera Leandro Gomes de Barros o autor do poema), *O Bataclan moderno*, Juazeiro do Norte, Editor José Bernardo da Silva, 1953.

_____. *O poder oculto da mulher bonita*. Juazeiro: Prop. Filhas de José Bernardo da Silva, 1976.

_____. (A *Bibliografia Prévia* de Sebastião Nunes Batista, considera Leandro Gomes de Barros o autor do poema), *Os martírios de Genoveva*. S. l.: s. n., s. d.

BARROS, Leandro Gomes de. *A donzela Teodora*. Fortaleza: Tupynanquim Editora, 2005.

_____. *A mulher na rifa, Vaccina para não ter sogra, Noite phantastica, Chromo*. Recife: s. n., s. d.

_____. *A sogra enganando o Diabo, A alma de uma sogra*. Fortaleza: Tupynanquim Editora/ABC - Academia Brasileira de Cordel, 2004.

_____. *As cousas mudadas, História de João da Cruz* (4º vol.), Recife, Tip. Moderna, [s.d.].

_____. *As saias calções, Um susto de minha sogra, A defesa da aguardente*, Recife, LGB, 1911.

_____. *A Vida de Cancão de Fogo e o seu Testamento*. Juazeiro do Norte, José Bernardo da Silva, 1951, (col. CRB e FVL).

_____. *As consequências do casamento, Encontro de Jovino com Bentinho, no outro mundo, O reino da Pedra Fina*. Recife, Leandro Gomes de Barros, 1910.

_____. *Mulher em tempo de crise, Um sonho de trez horas*. Paraíba: Tipografia Pernambucana, s. d.

_____. *O casamento do velho e um desastre na festa, Vingança de um filho (conclusão)*, Recife, LGB, 1913.

_____. *O dinheiro (O testamento do cachorro)*. Recife: s. n., 1909.

_____. *O pezo de uma mulher*. Paraíba: Popular Editora, 1915.

_____. *O testamento da cigana Esmeralda*. Juazeiro: José Bernardo da Silva, 1941.

_____. *Os sofrimentos de Alzira*. Guarabira: Pedro Batista, 1919.

_____. *Um Pau com Formigas, Conclusão de Riachão com Turbana*. Recife, LGB (rua do Alecrim, 38-E), 1912, 16 p., (col. CRB).

BATISTA, Francisco das Chagas. *História de Esmeraldina: Tragédia célebre*. S. l.: s. n., s. d.

_____. *O interrogatório de Antonio Silvino*. Rio de Janeiro, Imp. Pap. Pacheco, 1915, 16 p., (BN).

CATUNDA, Dalinha. *A morena que calou o malandro*. Juazeiro do Norte, CE: SESC, s. d.

DUDA, José Galdino da Silva. *História de D. Genevra*. Juazeiro, CE, Tip. São Francisco, 1959, 32 p., (col. CRB).