

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PE NAMBU CO
CENTRO DE ARTES E CO MUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓSGRADUAÇÃO LETRAS E LINGUÍSTICA**

Clarissa Loureiro Marinho Barbosa



**As representações identitárias femininas no cordel: do século XX ao
XXI.**

**RECIFE, PE
2010**

Clarissa Loureiro Marinho Barbosa

**As representações identitárias femininas no cordel: do século XX ao
XXI**

Tese apresentada à banca examinadora da
Universidade Federal de Pernambuco como
parte dos requisitos para a obtenção do grau
de doutora em Letras.

Área Concentração: Teoria Literária
Orientadora: **Prof Dra Sônia Lúcia
Ramalho de Farias**

Recife, Pe
2010

Barbosa, Clarissa Loureiro Marinho

**As representações identitárias femininas no
cordel: do século XX ao XXI / Clarissa Loureiro
Marinho Barbosa. – Recife: O Autor, 2010.**

283 folhas.: il.

**Tese (doutorado) – Universidade Federal de
Pernambuco. CAC. Teoria da literatura, 2010.**

Inclui bibliografia.

**1. Literatura comparada. 2. Literatura de cordel.
3. Catolicismo. 4. Mulheres – Brasil. 5. Memória
coletiva. I. Título.**

**82.091
809**

**CDU (2.ed.)
CDD (22.ed.)**

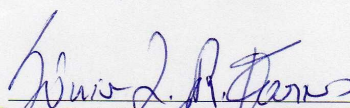
**UFPE
CAC2010-21**

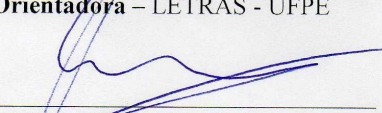
CLARISSA LOUREIRO MARINHO BARBOSA

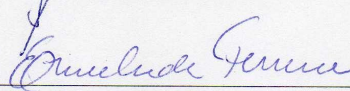
Representações Identitárias da Mulher no Cordel: do séc. XX ao XXI

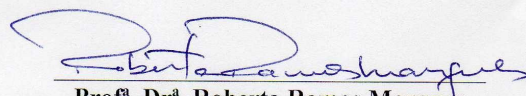
Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Letras da Universidade Federal de Pernambuco
como requisito para a obtenção do Grau de Doutor
em Teoria da Literatura em 22 de fevereiro de
2010.

BANCA EXAMINADORA:


Prof.^ª. Dr.^ª. Sônia Lúcia de Ramalho Farias
Orientadora – LETRAS - UFPE


Prof. Dr. Alfredo Adolfo Cordiviola
LETRAS - UFPE


Prof.^ª. Dr.^ª. Ermelinda Maria Araujo Ferreira
LETRAS - UFPE


Prof.^ª. Dr.^ª. Roberta Ramos Marques
TEORIA DA ARTE E EXPRESSÃO ARTÍSTICA - UFPE


Prof.^ª. Dr.^ª. Beliza Aurea de Arruda Mello
LETRAS - UFPB

Recife – PE
2010

Resumo

Este trabalho pretende apresentar as representações identitárias femininas mais constantes nos cordéis, ao longo do século XX e início do XXI. São selecionados folhetos em que predomina um olhar patriarcal-católico sobre a mulher e aqueles que ou satirizam esta abordagem, ou a explodem. Assim, são analisados, inicialmente, os estereótipos de Madalenas arrependidas, esposas-Evas e mães-Marias para demonstrar como são representações de uma silenciamento da voz feminina e de costumes nordestinos, próprios a uma religião popular construída nos textos ao longo do século XX. Depois, são apresentados textos escritos no final do século XX e início do XXI cujos estereótipos de novas Evas e feministas expressam novos olhares sobre a mulher no cordel que reconstróem estereótipos e elaboram novos, deixando o folheto numa situação de “fronteiras”: ao mesmo tempo que zomba de situações própria aos sistema patriarcal, constrói relações afetivas, tomando como base valores deste mesmo sistema. Por último, são avaliados textos escritos por Salete Maria, no início do século XXI, que revelam um novo olhar feminino sobre a mulher que dá prioridade à recriação de uma pluralidade de subjetividades femininas nos folhetos, minando estereótipos, papéis e espaços fixos, através de constituição de novas linguagens. Desta forma, esta tese dá ênfase à mobilidade do cordel, como um gênero que se modifica, à medida que seu olhar se altera sobre o universo feminino. É, portanto, um cadinho de memórias em movimento.

Palavras chaves: cordel, catolicismo, patriarcalismo, mulher, memória.

ABSTRACT

This paper analyses the most predominant female identities in the string poetry (Cordeis) in the 20th and early 21st centuries. The strings selected show a Catholic-patriarcal point of view about the women and those that either satirise that position or repudiate it. So, at first, it is studied the stereotypes of Madalenas arrependidas (Regretful-Maries***), Eve-wives and Maries-mother to demonstrate how the silence of a female voice would be like, and at the same time it is shown the Northeastern way of life, which represent a popular religion construct in the texts during the 20th century. Secondly, texts from the late 20th century and early 21st century are analysed to show the New Eves and the feminists expressing a new understanding about the woman in the string (Cordéis), who rebuild stereotypes and create new ones. This brings the strings (Cordéis) to a “border” position: both by tauting of situations of the patriarchal system, and by building affective relationships based upon values from the same system it sometimes criticizes. Finally, texts from the early 21st century, by Salete Maria, are analysed. They show a new female view about the woman, now giving priority to the recreation of a multiple subjective feminine position in the strings, mining stereotypes, roles, and well established positions with the constitution of new languages. Therefore, this paper emphasises the mobility in the strings, as a gender that modifies itself as the view of the female universe is changed. Thus, it is a collection of memories in movement.

Key words: string poetry, catholical, patriarchal, woman, memory

Resumen

Este estudio analiza las representaciones de la identidad femenina más presentes en la literatura de cordel a lo largo del siglo XX y principios del siglo XXI. Los folletos seleccionados son aquéllos en los que predomina una mirada católica y patriarcal sobre las mujeres y los que o bien desprecian este enfoque o lo explotan al límite. Así, se estudian, en un principio, los estereotipos de Magdalenas-arrepentidas, esposas-Eva y madres-María para demostrar la forma en que son representaciones de un silenciamiento de la voz femenina y de las costumbres del noreste de Brasil, propios de una religión popular basada en los textos a lo largo del siglo XX. Luego, se presentan textos escritos a finales del siglo XX y principios del siglo XXI, cuyos estereotipos de las nuevas Eva y feministas expresan nuevas perspectivas sobre la mujer en la literatura de cordel que reconstruyen los estereotipos y construyen otros nuevos, dejando el folleto en una situación de "fronteras": a la vez que se burla de las situaciones propias del sistema patriarcal, construye relaciones afectivas basadas en los valores de ese mismo sistema. Por último, se evalúan los textos escritos por Maria Salette, en el siglo XXI, que muestran una nueva mirada femenina

sobre las mujeres, dando prioridad a la reconstrucción de una pluralidad de subjetividades femeninas en los folletos, minando los estereotipos, roles y lugares fijos a través de la formación de nuevos lenguajes. Así, esta tesis hace hincapié en la movilidad del cordel, como un género que cambia, a medida que cambia su mirada sobre el universo femenino. Por tanto, es un crisol de recuerdos en movimiento.

Palabras clave: cordel, el catolicismo, el patriarcado, las mujeres, la memoria.

Dedicatória

Dedico esta tese às santas mãezinhas
inspiradoras de alguns cordéis
analisados ao longo destes anos:
Josefa Dorziat e Maria de Lourdes
(in memória), minhas amadas avós.

Agradecimentos

Agradeço a Deus, companheiro nas horas de solidão, desespero e de renascimento.

A meus pais por ser o início dos meus dias.

A minhas avós por ser a minha inspiração.

A minha filha por ser o motivo.

Aos meus amigos e irmãos por ser a presença, mesmo quando quis ser ausente.

A José Fernando e a Roberto Benjamim por fornecerem cordéis decisivos para a composição desta tese.

E a André por ser olhos atentos, afetuosos e críticos.

Epigrafe

Phoenix

Minha história se faz aos remendos
Em retalhos pobres e nobres
Costuro-me a pulsos
Bordo em tantas cores o meu sangue
As linhas que unem minhas trilhas.
Muitas vezes se fez desencanto e
Noutras encontro.

Às vezes meus desejos alfinetam
minha alma com uns encantos,
outras, minha alma anseia em sutil
contraponto.

A súbita razão que me estica e
estreita os restos do que tanto fui, as
Quantas que fui e flui de meu
destino árduo, lépido, febril, vasto.

Me esboço, me desenho, me
alinhavo, me costuro, me arremato e
peça nova me faço entre meus
retalhos, feito a ave que das cinzas
renasce.

Arre! Ave!

Civone Medeiros

Sumário

Introdução.....	1
1.0 Capítulo 1: Cordel: linguagens e memórias em movimento.....	6
1.1 O patriarcalismo contemporizado em alguns cordéis da primeira metade do século XX	6
1.2 O diálogo dos catolicismos para a perpetuação de uma perspectiva patriarcal no cordel....	21
1.3 As diferentes abordagens sobre a mulher no cordel.....	37
1.4 A importância da diversificação das relações entre autor, leitor e texto para a efetivação de uma variabilidade de olhares sobre a mulher no cordel.....	50
1.5 A mobilidade das capas de cordel entre-tempos.....	56
2.0 Capítulo 2: A demonização feminina.....	71
2.1 A associação entre o arquétipo e a memória na construção do <i>ethos</i> feminino nos cordéis.....	72
2.2 A relação entre sexualidade e mito na construção do perfil feminino no imaginário popular.....	74
2.3 A peleja entre a mulher Eva e o diabo negro para a reconstrução de uma mentalidade patriarcal no cordel.....	75
2.4 As Madalenas do cordel	87
2.4.1 A Prostituta Arrependida	88
2.4.2 A Prostituta que não se arrepende.....	111
2.5 A Descida aos infernos pelas filhas arrependidas.....	122
2.5.1 A demonização da mãe e da filha no cordel.....	124
2.5.2 A oposição entre a idealização da mãe e demonização da filha no cordel.....	136
2.6 A metamorfose: artifício de reconstrução de preconceitos patriarcais no cordel.....	160
2.6.1 Os encantamentos das filhas desobedientes como exemplos dos castigos divinos.....	166
2.6.2 A metamorfose do ventre: o filho demônio.....	180
2.6.2.1 A metamorfose no ventre como forma de exclusão social e religiosa.....	181
2.6.2.2 A metamorfose como uma ironia em relação ao estereótipo da mulher linguaruda.....	187
3.0 Capítulo 3: Os novos olhares sobre a mulher no cordel.....	195
3.1 O “novo” olhar masculino sobre a mulher (olhar de transição).....	195
3.1.1 A nova Eva no cordel	195
3.1.2 A feminista nos cordéis do século XX.....	207
3.2 Os olhares da mulher sobre a mulher no cordel.....	228
3.2.1 A sátira feminina a um sistema patriarcal.....	228
3.2.2 A crítica feminina a um sistema patriarcal.....	243

INTRODUÇÃO

A tese *As representações identitárias femininas no cordel*, do século XX ao XXI aborda o cordel como uma manifestação literária dotada de regras de funcionamento próprias que são alteradas na medida em que o contexto interfere na realização textual. Neste sentido, consideramos o folheto uma expressão sócio-literária cujo fato social é tratado como um fator substancial ao texto, “não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura” (CANDIDO, 1976, p.6). Um elemento textualizado é um fato reescrito, reinterpretado e reestruturado sobre os moldes da linguagem. No processo de criação do cordel, o contexto histórico é incorporado, digerido e recriado pelo texto, adequando-se a sua linguagem e muitas vezes, modificando-a.

O foco deste trabalho é demonstrar como certas representações identitárias femininas recorrentes em cordéis contribuem para a composição de narrativas particulares que corroboram para a formação de uma tradição poética que se altera entre os séculos XX e o XXI. Pretendemos estabelecer uma trajetória das imagens femininas no imaginário popular, a partir da análise de quarenta e seis cordéis que foram selecionados entre noventa e seis folhetos cujo tema era a mulher em situações ficcionais distintas. Estes textos foram encontrados na Fundação de Joaquim Nabuco do Recife, no Núcleo de pesquisa de Literatura popular da Universidade Federal da Paraíba, no Programa de Estudo e Pesquisa da Universidade Federal da Bahia, na biblioteca de Roberto Benjamim no Recife, na rodoviária de Campina Grande, no Mercado de Patos, no mercado São José do Recife, na oficina de Xilogravura de J. Borges em Bezerros, na Feira de Caruaru, na *Antologia de literatura de cordel* de Sebastião Nunes Batista. Houve, portanto, um rastreamento de folhetos em espaços públicos e privados, a fim de que fossem selecionados dois tipos de textos: os conservadores, produzidos ao longo do século XX com um olhar católico-patriarcal

sobre a mulher; e aqueles que questionam esta abordagem predominante, sendo elaborados entre meados do século XX e a primeira década do XXI.

A seleção de folhetos com essas perspectivas opostas fundamenta o objetivo desse trabalho de procurar efetivar o estudo da construção de estereótipos femininos recorrentes ao longo do século XX na literatura popular, segundo o prisma do olhar patriarcal, no intuito de analisar em cordéis posteriores a desconstrução destes modelos, a partir do novo século (XXI). De início, buscamos analisar o que mais à frente denominaremos os estereótipos *Evas*, *Madalenas* e *Marias*, típicos dos cordéis conservadores do século XX; em seguida, veremos como estes são abalados por um novo olhar sobre a figura da mulher, recriado segundo duas frentes: a sátira oriunda de um olhar masculino e a contrapartida opositiva de eu-líricos femininos que buscarão oferecer novas escrituras e fazeres poéticos dentro da grande tradição da literatura de folhetos. Os cordéis do século XXI anulam a impressão por vezes recorrente de que o folheto é uma manifestação velha e estagnada, demonstrando antes ser um rico cadinho que viaja entre tempos e entre espaços, como se evidenciará. Este trabalho, portanto, está dividido nos seguintes capítulos: *Cordel: linguagens e memórias em movimento*, *A demonização feminina no cordel* e *Os novos olhares sobre a mulher no cordel*.

O primeiro capítulo, *Cordel: linguagens e memórias em movimento*, expressa como o folheto se torna um cadinho de memórias sobre a mulher, na medida em que são modificadas as interpretações produzidas nos textos sobre os costumes femininos. Gira, principalmente, em torno de quatro temas: o patriarcalismo, os catolicismos, a relação autor, leitor e texto e a xilogravura.

No primeiro capítulo, são apresentadas idéias de Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Hollanda, Maria Isaura Pereira de Queiroz sobre o patriarcalismo no Brasil, para que seja compreendida a importância da reinvenção dos valores deste sistema para a cristalização de estereótipos femininos em favor de um discurso doutrinário católico. Assim, explicamos como a rua e a casa tornam-se, nos folhetos, espaços simbólicos de estereótipos femininos demonizados e idealizados, respectivamente. Mostramos também como a definição do conceito patriarcal de “sexo frágil” passa a ser um artifício na construção de estereótipos femininos em que a mulher aparece como fantoche, endossados pela condenação do discurso católico contra hábitos considerados “modernos”. Tal visão preconceituosa é reforçada, neste capítulo, quando discutimos a trajetória dos catolicismos no Brasil, mostrando como o diálogo entre o catolicismo tradicional e o ultramontano recriado nos cordéis contribui para a composição de um

catolicismo popular que favorece a construção de enredos em que estereótipos femininos exprimem crenças e costumes próprios ao nordestino.

Por outro lado, demonstramos, no mesmo capítulo, que apesar da predominância de um olhar patriarcal-católico sobre a mulher nos folhetos, esta abordagem não é mais hegemônica no gênero cordel, quando se encontra nas fronteiras entre os séculos XX e XXI. Expomos como os folhetos sobre a mulher modificam-se, quando os olhares de autor e leitor buscam novas representações femininas que reinventam valores patriarcais ou explodem-nos. Assim, nos apoiamos em argumentos de Roger Chartier para explicarmos como as capas dos folhetos tornam-se artifícios semióticos relevantes, para a construção de representações identitárias diferentes, ao longo do século XX e início do XXI.

O segundo capítulo, *A demonização feminina no cordel*, discute a demonização moral e social de certas mulheres, construída nos cordéis a partir de um discurso católico e patriarcal. Apresenta o estabelecimento de uma fronteira entre as mulheres valorizadas e as oprimidas na sociedade nordestina, tomando como base a relação de certas personagens com alguns mitos e com valores e modelos populares de comportamento que exprimem os vários olhares do nordestino sobre seus costumes.

Concordamos, portanto, com Beliza Aurea de Mello (1999), quando afirma que os folhetistas referem-se às mulheres inspirados em modelos herdados do Cristianismo e do Judaísmo e adapta-os ao seu imaginário popular a partir da elaboração de sua vivência. Todavia, damos uma abordagem distinta da autora. Se Mello analisa a relação entre mitos e personagens, apoiada na visão de imaginário defendida por Durand, este trabalho defende que os mitos judaico-católicos fazem parte da memória coletiva do nordestino (ORTIZ, 1985), construída a partir de sua vivência, ou seja, do que ouve e compartilha com outros nordestinos. Valorizamos este processo de intercambiar experiências para a composição de representações identitárias femininas, demonstrando que o processo de adaptação de mitos a personagens construídos nos folhetos é um fator de enriquecimento estético dos folhetos que se repete em uma cadeia de cordéis.

Demonstramos também, neste capítulo, que as metamorfoses, descidas aos infernos, pactos com o diabo, comuns ao imaginário medieval-católico, são apoderadas pelos autores populares que os transformam em artifícios estéticos próprios a uma cadeia de textos que funde traços de ciclos temáticos do cordel para recriar estereótipos femininos em conformidade com um discurso patriarcal, cristalizado no imaginário popular. Esta cadeia estende-se ao longo de todo o século XX, compondo uma tradição

poética cuja marca é a constante impressão e reimpressão de narrativas conservadoras, com estruturas parecidas sobre a mulher. Intentamos detectar estas similitudes entre textos, à proporção que observamos a predominância de Evas maliciosas, mãe-Marias e Madalenas arrependidas nestes grupos de folhetos.

O terceiro capítulo, *Os novos olhares sobre a mulher no cordel*, demonstra como, na fronteira entre os séculos XX e XXI, há a gestação de cordéis que dão novas abordagens à mulher, seja reinventando estereótipos, substituindo-os por novos ou minando-os. Neste capítulo, sublinhamos a mutabilidade das abordagens dos textos com a mudança dos olhares dos cordelistas sobre a mulher. Defendemos que ao passo que surgem novas representações identitárias femininas, há uma rachadura na cadeia de textos escritos sobre a mulher ao longo do século XX, exprimindo como no gênero cordel surgem novas cadeias de textos que se identificam por compor folhetos que conciliam abordagens e linguagens diferentes.

Avaliamos como há textos escritos por homens em que a linguagem se altera, quando são fundidos traços de ciclos temáticos do cordel, com a intenção de que o riso abandone a função de doutrinação moral para tornar-se um recurso de recriação de novos hábitos vivenciados pela mulher. Acreditamos que este seja um dado novo nos estudos de cordel, pois expressa olhares masculinos em fronteiras, pois, ao mesmo tempo em que aceitam as mudanças existentes entre os séculos XX e XXI, ainda constroem textos influenciados por valores patriarcais. Há, então, uma ambigüidade na construção de representações identitárias femininas que revela uma mudança no cordel.

Esta mudança ainda é considerada maior, quando são analisados, também no terceiro capítulo, cordéis escritos por mulheres sobre a mulher. Na dissertação *Mulheres cordelistas*. Percepções do universo feminino na Literatura de Cordel, Doralice Alves de Queiroz (2006) compromete-se a expor a trajetória da história do cordel segundo olhos femininos, apresentando como as mulheres foram progressivamente se tornando autoras de cordéis e buscando usar a escrita para se expressar. A particularidade do trabalho de Queiroz é selecionar textos para se perceber as especificidades de determinadas folhetistas em locais e épocas também analisados em profundidade. Esta tese desvincula-se de uma análise textual conforme a articulação da vivência particular do autor ao contexto onde vive. A ênfase da pesquisa é de se verificar como certos textos tornam-se manifestações populares de uma nova forma de se exprimir experiências femininas. Pretendemos analisar a heterogeneidade de abordagens femininas em relação à mulher, observando como autoras como Maria Goldelivie

renovam estereótipos, à medida que repetem o recurso do humor para registrar circunstâncias, vivenciadas por mulheres dentro de um sistema de relações ainda patriarcal e, ao mesmo tempo, mostrar como Salete Maria mina estereótipos, quando elabora cordéis que reinventam a linguagem, os espaços e os papéis femininos.

Neste sentido, este trabalho aproxima-se do efetivado por Francisca Pereira dos Santos (2006), quando propõe a “desterritorialização do gênero”, buscando vozes femininas, através da análise de novas linguagens surgidas no folheto. Analisamos a presença de antíteses e a reconstrução de cantigas em Salete Maria, como artifícios estéticos de explosão de estereótipos e apresentação de vozes femininas silenciadas nos cordéis tradicionais. Acreditamos que nos folhetos de Salete Maria, o humor próprio ao cordel é ofuscado pela forte carga de lirismo que se expressa intensamente, quando são conciliadas representações identitárias diferentes, para minar estereótipos e apresentar a diversidade de mulheres existentes no perfil feminino construído nos textos. Estabelecemos, portanto, uma articulação entre textos para demonstrar similitudes na construção de novas linguagens que corroboram para o nascimento de uma tradição poética feminina no cordel, que só começa a germinar quando as mulheres abandonam valores patriarcais e certos modelos de condução das narrativas, buscando se expressar de maneiras diferentes.

Esta tese, então, pretende dá um novo enfoque para a abordagem da mulher no cordel. Celebra a pluralidade de olhares ao longo do século XX e início do XXI para apresentar como a trajetória de imagens femininas construídas no cordel expressa a capacidade deste gênero de renovar-se, à proporção que modifica seu olhar sobre os costumes femininos. A intenção é revelar a mobilidade da imagem feminina no cordel. Inovamos nossa abordagem, quando deixamos de limitar a representação feminina a um grupo específico de mulheres, como faz Francinete Fernandes Souza (2009), na tese *A mulher negra mapeada: o trajeto do imaginário popular nos folhetos*, ao apresentar um conjunto de atribuições negativas sobre a mulher negra que lhe deixa numa posição inferior na sociedade nordestina. Neste trabalho, valorizamos a pluralidade de mulheres construídas no cordel que envolve as suas construções estereotipadas e suas, posteriores, explosões. A valorização da convivência destas duas abordagens é a contribuição desta tese que trata o cordel como uma teia de textos que se articulam de formas diferentes, formando representações identitárias femininas peculiares aos contextos de onde brotam.

CAPÍTULO 1

Cordel: linguagens e memórias em movimento

1.1 O patriarcalismo contemporizado em alguns cordéis da primeira metade do século XX

O cordel nasceu na Europa e foi transplantado de Portugal para o Nordeste. Segundo Manuel Diegues Junior (1973), chegou ao Brasil com o romanceiro popular, e, possivelmente, começou a ser divulgado já no século XVI, ou, no mais tardar, no século XVII, sendo trazido pelos colonos em suas bagagens. Em Portugal, foi denominado de folhas volantes ou soltas, antes divulgadas em cadernos manuscritos. O autor ainda explica que a sua origem oral vem do período medieval, época de intenso analfabetismo, em que predominava a comunicação oral como instrumento de difusão literária na expressão erudita e na popular. Nesse período, muitos textos foram lidos em grupo, em festas públicas, em romarias, em feiras¹, como ainda acontece com a divulgação do cordel em algumas feiras e mercados populares nordestinos.

Segundo Diegues Junior (1973), o cordel torna-se uma expressão peculiar ao Nordeste por conta de vários fatores sociais: a organização da sociedade patriarcal, o surgimento de movimentos messiânicos, o aparecimento de bandos de cangaceiros ou bandidos, as secas periódicas, provocando desequilíbrios econômicos e sociais. Todos estes aspectos são temas constantes nos textos. Entretanto, este capítulo dá maior ênfase à influência do patriarcalismo na composição dos folhetos iniciais do século XX, por ser

¹ Segundo Roger Chartier (2000, p.p. 165 e 166), é na Espanha e no século XVIII “que os *pliegos de cordel* encontram a sua forma clássica a de pequenos livros de uma ou duas folhas, e uma difusão maciça assegurada em parte pelos vendedores ambulantes cegos que cantam os seus textos antes de os venderem”.

a fonte dos valores morais seguidos pela maioria dos leitores nordestinos. Concordamos com Diegues Junior (1973, p.15) com o fato de que a família foi o primeiro público alvo para a divulgação dos folhetos, pois a falta de eletricidade “fazia do candeeiro o ponto de convergência dos familiares: pais, filhos, irmãos, primos, etc. E a leitura de novelas, de histórias, de poesias se tornava a motivo do encontro familiar”. Lembramos que muitos textos eram lidos em família tendo em vista não só o entretenimento, mas a função didática e moralizante. Chefes de família permitiam a leitura dos cordéis com a intenção de que seus filhos e mulheres observassem exemplos de comportamentos que podiam ou não deviam ser seguidos. Dessa forma, a diversão era usada para projetar atitudes, observadas através do comportamento e ações dos personagens.

O conceito de patriarcalismo apresentado nesta tese aproxima-se da definição apresentada por Vamberto Morais (1969, p.21), quando afirma que, neste regime, marido e mulher são uma só pessoa e esta pessoa é o marido. Conforme o autor, numa sociedade acentuadamente patriarcal, a mulher não existe como individualidade nem como pessoa jurídica: “passa do domínio de um senhor -o pai (ou na sua falta, do irmão), para o do outro- o marido; ou, no regime poligâmico, de um harém para o outro”. Segundo Sérgio Buarque de Holanda (1981, p.49), o patriarcalismo no Brasil se fortalece nos domínios rurais onde a família é “organizada segundo normas clássicas do velho direito romano-canônico, mantidas na Península Ibérica através de inúmeras gerações, que prevalece como base de toda a organização brasileira”. Neste sentido, a participação da mulher na família brasileira repete o costume romano que ditava que a mulher transitaria de uma casa para outra, assim como de uma mão para a outra. Assim, a filha estaria “in mano” do pai. Seria a sua posse. E quando o pai a transmitisse para as mãos do marido, este também a tomaria como posse (MORAIS, 1969). Ser pai e marido era ser chefe de família e ter uma autoridade, exercendo “um ‘poder’ que tinha na ‘casa’ seu lugar de aplicação” (FOUCAULT, 2006, p.135). Em outras palavras, ser chefe de família era ser capaz de exercer um poder sobre si na autoridade que exercia sobre os outros (FOUCAULT, 2006). É esta função do exercício de poder masculino sobre outras pessoas que é apresentada por Gilberto Freyre, quando descreve o comportamento do patriarca ao longo do período colonial e do Império no Brasil.

Freyre (1995, pp.353-354) descreve o patriarcalismo no período colonial, a partir da caracterização da família cujo centro era um patriarca que mandava em escravos, esposa, filhos e agregados. Segundo o autor, o patriarcalismo era de origem rural e se constituía de famílias agregadas em torno de pais naturais e sociais- ou simplesmente

sociais- cujo “prestígio variava mais com o poder econômico e as condições regionais de espaço físico do que com a origem social e étnica.” Assim, as classes “eram constituídas por dominadores ou por dominados: os senhores num extremo, os escravos, no outro” (FREYRE, 1995, pp.353-354).

Maria Isaura Pereira de Queiroz (1976, p.45) utiliza-se de argumento semelhante para definir o patriarcalismo rural, quando afirma que o grupo familiar não se limitava aos pais, filhos, agregados e escravos, estendendo-se para os casamentos entre parentes que “relacionados, formavam um sistema poderoso para a dominação política e econômica”. O conceito de “homem bom” estava ligado ao de chefe de família latifundiário e auto-suficiente cujo poder era tanto que a política local girava em torno de seus interesses. Conforme Queiroz (1976, p. 39), a importância de um senhor rural estava no exercício de poder sobre o povoado onde os habitantes “dependiam totalmente dele, de seu amparo e engrossavam as fileiras de seus agregados; era ele a única autoridade e o único defensor local”. Neste período, predomina um sistema rural, pois o poder político gira em torno do fazendeiro que toma as principais decisões referentes à região. Todavia, aos poucos este sistema vai transitando para um semi-rural, à medida que os povoados foram se tornando vilas.

O desenvolvimento de um povoado para uma vila era lento, principalmente, quando a vila brotava em terras de senhores rurais, sempre mal vistas pelos olhos da coroa que, muitas vezes, negava a elevação destes povoados a vilas, não concedendo o alvará ou a carta régia. Começa, então, a existir um sistema semi-rural, pois as poucas vilas existentes dependiam da zona rural, já que os colonos não as habitavam, comparecendo a estes lugares nas festas religiosas e nas eleições da Câmara, ocorridas nas festas de Natal, época em que os colonos vinham habitualmente à vila (QUEIROZ, 1976). Esta dependência em relação à zona rural era tanta que as decisões tomadas nas câmaras municipais não reproduziam somente a preocupação com o bem comum, mas, sobretudo, a vontade do senhor rural em defender seus interesses privados. Sobre a relação município e senhor de engenho, Queiroz (1976, p.43) afirma que “não havia separação entre uns e outros porque a realidade econômica, política e social da Colônia eram os proprietários rurais”.

Conclui-se, portanto, que durante o período colonial, há uma lenta passagem do sistema rural para o semi-rural em que o poder e os valores de um patriarca continuam a dominar as decisões locais. Gilberto Freyre (1961, p.354) admite que este domínio se estendeu pelo Brasil inteiro, caracterizando-o sociologicamente, “embora variassem os

conteúdos econômicos e geográficos e as predominâncias étnicas que lhe deram coloridos regionais diversos”. Maria Isaura de Queiroz (1976, p.47) aprofunda este argumento, quando afirma que a vida municipal, em todo o período colonial teve o mesmo domínio dos senhores rurais, mantendo-se mais ou menos idêntica de Norte a Sul, malgrado as diferenças locais, de progresso e de produção, predominando “no Norte o algodão; no Nordeste o açúcar, dividindo-se o Centro entre o tabaco no litoral, e o ouro no interior; voltando o açúcar a dominar em S. Paulo; estando o Sul entregue a pecuária, que dominava também a parte interior do Nordeste”.

O patriarcalismo não se restringiu ao período colonial, adentrando no Império. Neste sentido, concorda-se com Gilberto Freyre, quando afirma que o patriarcalismo transita do domínio rural, que foi mais rígido, e porventura, o mais característico, para o semi-rural, o semi-urbano e, por último, o urbano. Freyre (1985, p.355) descreve este período de transição como um processo de decadência do patriarcado que se desenvolveu da seguinte maneira:

Apareceram mais nitidamente os *súditos* e depois os *cidadãos*, outrora quase ausentes entre nós, tal a lealdade de cada um a seu pai natural ou social que era o patriarca, o tutor, o padrinho, o chefe de família; e tal a suficiência de cada um desses pais naturais ou sociais com relação ao pai político de todos- abaixo de Deus- el-Rei Nosso Senhor, substituído mais tarde pelo Imperador, também pai político não só de patriarcas como de filhos de patriarcas, não só de brancos como de indivíduos de cor, não só de ricos, não só de homens do litoral como dos sertões.

Concorda-se com Freyre de que ocorreu, aos poucos, uma mudança de relações na passagem do sistema colonial para o Império, havendo uma transição de um sistema semi-rural para o semi-urbano e, depois urbano com o maior exercício de poder do Imperador na capital. Todavia, acredita-se que não há um enfraquecimento dos senhores rurais, que continuam soberanos no exercício de poder político local. Esta tese está em conformidade com o argumento de Maria Isaura de Queiroz (1976, p.33), quando afirma que, ao longo do Império ainda predominou um mandonismo local, baseado “no latifúndio e no que poderia se chamar de ‘família grande’”. Assim, não houve uma decadência do patriarcalismo exercido pelos fazendeiros, mas uma mudança nas relações de poder.

Com a independência do Brasil, foi promulgada a Constituição e em 1828, é consolidada a lei da organização municipal a qual exigia que as câmaras passassem a ser rigidamente submetidas aos conselhos gerais. Começava, então, o “sistema de tutela”

em que as câmaras municipais “ficavam na estreita dependência dos conselhos gerais, estes, por sua vez, dependiam da Assembléia Geral na capital do Império” (1976, p.65). Houve uma centralização do poder que gerou revolta em várias áreas do país. O resultado foi a criação de um ato adicional o qual exigia a existência de Assembléias Provinciais. Terminava a convergência para o ponto central único representado pela capital; em seu lugar se instalava, em cada província, um presidente. Mas o chefe político poderoso continuaria a ditar as ordens no setor político, porque os presidentes da província iam e vinham, já ele continuava ali, permanente, representado pelas Assembléias Provinciais (QUEIROZ, 1976). Neste período, começa a haver uma maior urbanização do Brasil, além da exportação de avanços tecnológicos europeus (o advento da estrada de ferro, do barco a vapor, do telégrafo e, posteriormente, da luz elétrica) que estimularam o rápido crescimento de muitos centros urbanos, (ROCHA-COUTINHO, 1994), surgem os políticos profissionais que, por conta da sua formação acadêmica, passam a ser os representantes dos latifundiários nas Assembléias Provinciais.

Há, então, uma mudança de valores. O poder passa a não estar ligado apenas à posse de terras e de agregados, mas à aquisição do saber cujo maior detentor é o bacharel que mora na cidade. Este passa a ter certa superioridade em relação ao senhor de engenho, visto que possui formação acadêmica para governar. Neste sentido, o homem citadino passa a ser considerado mais preparado do que o do interior, acarretando uma migração do senhor rural para a cidade, pois o que passa a ser apreciado é o “tipo de homem rico que vivia na capital com grandeza, gastando em luxo a renda de suas propriedades agrícolas” (QUEIROZ, 1976, p.73). Com o maior prestígio da cidade, há a transição do sistema semi-rural para o urbano. Todavia, não há um desligamento de valores patriarcais, mas a sua adaptação a um novo contexto e a novos hábitos.

Freyre (1985, p. 30) lembra ainda que “a praça venceu o engenho, mas aos poucos, respeitando nos vencidos umas tantas virtudes e gabolices; procurando imitá-las; às vezes até romantizando-as e exagerando-as”. Na transição do espaço rural para o urbano, houve uma adaptação de costumes que fez com que o patriarcalismo rural fosse recriado na zona urbana com traços peculiares próprios à família burguesa. Segundo Maria Lúcia Rocha-Coutinho (1994, p. 78), apesar da decadência do absolutismo do *pater de famílias*, a posição do pai como cabeça da família permaneceu indiscutível, pois a mulher brasileira continuava a ocupar posição secundária, inferior e distinta daquela ocupada pelo homem. Cabiam-lhe as atividades estritamente ligadas a casa e “a

eventual extrapolação deste limite só podia ser através do homem, do incentivo do marido e da sua colaboração em suas atividades”. Sublinha-se, nesta tese, a recriação no cordel de um princípio burguês do século XIX que dedicava o espaço público aos homens e o privado às mulheres. É neste período que se solidifica o modelo da relação física entre rua e casa. Aos homens passa a caber o espaço público da produção, das grandes decisões e do poder, e às mulheres, o da reprodução, ou seja, a unidade familiar onde há a execução e a supervisão de uma série de tarefas conhecidas como trabalhos domésticos (ROCHA-COUTINHO, 1994).

Embora este trabalho dê ênfase à relação público e privado concretizada mais nitidamente no século XIX, não despreza a importância do conceito de privacidade, surgido no período Colonial e que é recriado, no Império, nos moldes da família burguesa. Segundo Mary del Priore (1995), no período colonial, já havia um conceito de privacidade nas casas grandes de engenho, desenvolvido entre as mulheres, por conta da influência de um discurso religioso que pregava que a figura feminina era importante na realização de um lar cristão e estável. Conforme a autora, este discurso católico se desenvolveu mais plenamente ao longo do Renascimento, quando o conceito de vida familiar foi associado a uma vida em casa onde os papéis sociais de gêneros eram bem delimitados. Conforme Del Priore (1995, p. 38), ao longo do Renascimento, a idéia de privacidade traduziu-se na relação que a mulher tinha com a sua própria casa, “com a religiosidade doméstica, com os usos e costumes relativos ao seu próprio corpo, mas, sobretudo, com a relação que mantinha com a sua prole”. Assim, o conceito de casa estava ligado ao de mulher cristã ou de “santa mãezinha”, marcada por uma piedade marial e por devoção doméstica.

Del Priore defende que, no período colonial, a santa mãezinha foi um conceito usado para distinguir a mulher de casa da de rua, assim como a certa da errada. A “mulher de rua” torna-se o avesso da “mulher de casa” que é necessária “para lembrar que uma não existe sem a outra” (DEL PRIORE, 1995, p.39). Assim, a mulher de rua torna-se uma caricatura da sensualidade feminina. É o estereótipo que é o contrário da mulher ideal “casada, mãe, afeita à domesticidade, à piedade religiosa, preocupada em consolidar a família” (DEL PRIORE, 1995, p.81). Segundo a autora (DEL PRIORE, 1995, p.39), durante a época colonial, a fim de que as “mulheres de casa” correspondessem ao padrão paulino de caladas e sofridas- era preciso que nenhuma experiência sexual as confundisse com a outra, luxuriosa, e porque luxuriosa, tentadora e perigosa. Assim, a mulher mundana, “sem qualidades e devassa, opunha-se à santa-

mãezinha. E, por extensão, opunha a rua a casa, o ‘trato ilícito’ e a paixão ao casamento, o prazer físico ao dever conjugal” (DEL PRIORE, 1995, p.39). Esta mesma lógica se repete nos folhetos do segundo capítulo, em que há fronteiras estabelecidas entre as “mulheres de casa” submetidas a um pulso masculino (filhas respeitadas, donas de casa, mães de famílias) e aquelas que ferem este paradigma de comportamento: as prostitutas, as adúlteras, as mães solteiras, as filhas desobedientes e, de um modo geral, as mulheres consideradas lascivas, por apresentarem uma sexualidade venal e fazerem um uso desviante do corpo. Sobrevive, assim, nos folhetos a visão patriarcal que define dois perfis em oposição: a mulher de casa cujo comportamento é ditado pelas regras morais católicas e a mulher de rua que rompe com estas normas de conduta, sendo, por isso, demonizada e marginalizada.

Todavia, no período colonial, a importância física da casa como espaço moral que se opõe à rua como espaço de todos e logo de desvios morais não existe, pois não há uma divisão física entre o público e o privado, já que as fronteiras entre a rua e a casa não estão definidas. Nos cordéis, os espaços são urbanos e recriam a lógica de diferenciação entre o público e o privado que começa a existir ao longo do Império brasileiro, período histórico de intensa urbanização em que se desenvolve o conflito entre o sobrado e o mocambo.

Segundo Gilberto Freyre, (1985, p.34) no Império, a rua e o sobrado, durante muito tempo, foram inimigos. E a maior luta foi travada em torno da mulher por quem a rua ansiava, mas que “o *pater de família* do sobrado procurou conservar o mais possível trancada na camarinha e entre molecas”. Segundo Freyre (1985, p.37), na zona urbana a busca de isolamento da família é ainda maior do que no engenho, pois nas cidades, a vida era, em certo sentido, mais retraída e menos exposta aos hóspedes, diferente dos engenhos onde “as leis de nobreza à brasileira obrigavam a se receber o viajante a qualquer hora com bacia de prata, com toalha de linho, um lugar na mesa, uma cama ou uma rede para dormir”. Este isolamento dos sobrados é um valor burguês de negação em relação ao que vem de fora, considerado estrangeiro.

No Brasil imperial, as mulheres deviam ser preservadas do contato com estranhos e de qualquer influência que viesse da rua, porque, segundo uma perspectiva burguesa de bases religiosas, a esfera do público era tida como “perigosa e amoral” (ALENCASTRO, 1998, p. 70) e os homens que circulavam nessa atmosfera só poderiam ser salvos com um contato singular “com um mundo moral do lar, onde as mulheres eram portadoras desses valores puros capazes de neutralizar as tendências

destruidoras dos mundos dos negócios” (ALENCASTRO,1998,p.70). Daí, a valorização da construção física da casa. Conforme Michelle Perrot (2005, p.462), para o burguês, a casa, além de ser o lugar da mulher, é o “lugar da família e da circulação e distribuição de suas peças: patrões e empregados, pais e filhos, marido e mulher, cruzam-se ali”. A relação público e privado insinua-se nela. A sala de visitas, epicentro de publicidade burguesa, diferencia-se da de jantar e ainda mais dos quartos onde se desenvolvem a conjugalidade e a intimidade, traço particular da família.

É esta visão de casa burguesa que começa a ser valorizada nas construções dos sobrados que “guardam” não só valores, mas também mulheres, quando Gilberto Freyre (1985) afirma que os cacos de vidros eram colocados nos muros das casas, com a intenção de afastarem ladrões e Don Juans. Acredita-se que esta atitude não só protegia filhas e esposas de possíveis sedutores, mas isolava a família da rua e da influência de hábitos que não coubessem dentro do universo burguês e católico dos sobrados. Freyre (1985) ainda afirma que nesta busca do estabelecimento de fronteiras fixas entre o sobrado e o mocambo, havia a intenção de se criar uma fronteira social entre a elite patriarcal que se considerava superior, porque cabia nos limites do lar católico, com sua estrutura hierárquica de chefe à cabeceira da mesa e o resto da família sobre o seu domínio; e o povo, cadinho plural de interpretações em relação a estas mesmas normas. Paulo César Garcez Marins (1998) aprofunda este argumento, quando afirma que o conceito de privacidade, criado no Império, limitou-se ao conceito de domesticidade que gerou a negação e a exclusão social. Enquanto os sobrados eram marcados pela reclusão formal, a maioria das outras moradias sofria de um processo de diluição de espaços, havendo um “entra e sai nas portas”. Assim, no mocambo, o espaço doméstico era uma referência praticamente móvel, como era a subsistência de seus residentes.

Apesar de uma minoria da população ter vivenciado o isolamento burguês, esta idéia de reclusão da família ao espaço privado da casa, temendo a má influência do espaço público da rua resistiu no imaginário brasileiro. Sérgio Buarque de Holanda (1981) confirma esta hipótese, quando afirma que a sociedade brasileira foi gerada a partir de uma estrutura patriarcal, no que se refere à delimitação de fronteiras bem estabelecidas entre os enquadrados dentro da família e os “fora” dela. Segundo o autor, a sociedade civil e a política brasileira pretendem ser um prolongamento da vida doméstica familiar, sendo cada lar um espaço imerso em si mesmo, não tolerando nenhuma pressão de fora, em seu recatado isolamento. A rua passa a ser interpretada

como a influência de “fora”, lugar onde todos passam e convivem, avessa à submissão a uma regra moral e social estabelecida pela família.

É esta relação entre rua e casa que é recriada em alguns cordéis do século XX. Os textos do segundo capítulo dedicam-se a descrever os novos hábitos surgidos na zona urbana segundo o olhar conservador do poeta popular. Para tanto, o artista popular se utiliza da oposição entre rua e casa, iniciada com o conflito entre sobrado e mocambo, para expor uma contradição entre os valores conservadores ligados ao espaço simbólico da casa e os modernos, associados à rua. A diferença é que, nestes cordéis, a casa não é um espaço cujos habitantes desejam se diferenciar econômica e socialmente de outros, como acontecia com a relação entre sobrado e rua, ao longo do século XIX. As casas descritas nos cordéis não têm o aspecto físico luxuoso dos sobrados, nem a intenção de se diferenciar de outras casas de melhor ou pior condição social. O que se herda do conceito de casa no sobrado é definição de lar como um espaço simbólico de isolamento de mulheres que se distinguem de outras por seguirem um modelo de comportamento baseado no discurso religioso católico. É neste sentido que os hábitos do sobrado sobrevivem no espaço da casa descrito nos textos. Nos cordéis, não é especificado o nível social de algumas famílias, mas a busca de distinção entre público e privado, valor burguês fortalecido ao longo do processo de urbanização brasileira, quando a privatização da família realiza-se pela valorização da intimidade da casa e pela desconfiança em relação ao que está fora dela, considerado desconhecido (D’INCAO, 2007).

É com a urbanização que começa a se concretizar uma maior preocupação com a distinção física entre rua e casa. No entanto, isto é um processo lento. No início da urbanização, ao longo do século XVIII, a disposição das casas colocadas lado a lado, sem espaço entre uma e outra, delineavam as ruas em fileira, não havendo uma distinção nítida entre espaços. Só mais tarde, as casas ganharam afastamento, tanto da rua, por meio de calçadas, quanto dos vizinhos laterais (D’INCAO, 2007). Esta diferenciação entre espaços define novas relações sociais entre gente da rua e gente de casa. Uma dessas mudanças é uma espécie de “restrição tanto à espontaneidade tradicional e cultural de certos grupos, quanto a sua sociabilidade correspondente” (D’INCAO, 2007, p.227). A intenção é romper com o convívio social predominante no início da colonização, quando grupos sociais se misturavam democraticamente em festas religiosas populares, criando-se fronteiras fixas entre gente da rua e gente da casa e estabelecendo-se, de fato, a oposição entre o público e o privado, a partir da oposição

entre mulheres que estão no espaço físico da casa e aquelas que migram para a rua, tornando-se parte dela.

Nesta tese, observa-se como esta oposição entre a rua e a casa resiste ao longo do século XX, sendo recriada em muitos cordéis de décadas diferenciadas. Roberto da Matta (1984, p.30) estudando a oposição entre o espaço da rua e o da casa no século XX, afirma que no Brasil, ambas “são os lados de uma mesma moeda. O que se perde de um lado, ganha-se do outro. O que é negado em casa- como o sexo e o trabalho- tem-se na rua”, concluindo que as relações e pessoas passam a ser classificadas pelo diálogo entre estes eixos. Tanto que surge o termo “mulher da rua” que é também denominada de mulher da vida, pois rua e vida formam uma equação importante no nosso sistema de valores.

Os cordéis do segundo capítulo recriam esta visão de lar, apresentada por um discurso burguês em que, nas palavras de Matta, a casa é o “lugar da moral”, onde reina a ordem e a harmonia, em contraposição à rua, *locus* da confusão, da competição e da desordem. Os textos repetem este propósito do estabelecimento de fronteiras fixas entre mulher de casa e mulher da rua. Uma das formas de limitar as mulheres ao *locus* da casa nos cordéis dá-se a partir da construção de enredos em que as personagens são uniformizadas no estereótipo da Madalena arrependida, ou seja, da personagem que migra da casa para a rua, mas depois se frustra. É na frustração da mulher com a sua experiência na rua que o autor impõe um preceito moral², justaposto a um castigo que motiva a personagem feminina a valorizar o lar como *locus* de paz e harmonia, perdidas na rua.

No terceiro capítulo, esta visão de lar será desconstruída por um olhar feminino que elaborará cordéis em que há uma outra interpretação para as relações de poder vivenciadas em casa. Neles, é apresentado o autoritarismo de maridos e pais que para imporem a imagem de falsa harmonia do lar, fazem uso da ameaça e da violência em direção ao corpo feminino. Assim, tanto o segundo como o terceiro capítulos analisam a composição do perfil feminino a partir de uma perspectiva em que sexo, poder e comportamento estão intimamente ligados. O que se pretende avaliar é o jogo de poder,

² Neste trabalho, define-se a moral como “conjunto de valores e regras de ação propostas aos indivíduos e aos grupos por intermédio de aparelhos prescritivos e diversos, como podem ser a família, as instituições educativas, as igrejas, etc.” (FOUCAULT, 2006, p.26)

subjacente a esta relação. Se nos folhetos do segundo capítulo, este jogo é recriado a partir de um olhar religioso medieval, que castiga e marginaliza as personagens que estão na rua e fora dos padrões católicos de lar, no terceiro capítulo os folhetos produzem um olhar crítico sobre as relações de poder existentes dentro de casa, demonstrando como a mulher pode ir à rua para estabelecer uma emancipação que, muitas vezes, vai além da sexual e financeira, para tornar-se uma expressão da libertação da voz feminina aprisionada à fala e aos valores ditados por um discurso patriarcal. Nestes cordéis, portanto, o conceito de fragilidade feminina é desconstruído em função de novas experiências vivenciadas pela mulher nas fronteiras entre o público e o privado. Todavia, esta nova imagem feminina ainda é divulgada por poucos autores, convivendo com uma grande quantidade de folhetos em que predomina a construção de estereótipos conforme o modelo do sexo frágil, divulgado por um discurso patriarcal.

No segundo capítulo, são apresentadas personagens cujo aspecto físico delicado e fraco está de acordo com o estereótipo de mulher que uniformizou iaiás e senhoras de engenhos na mesma imagem submissa e frágil em relação ao homem. Segundo Freyre (1985, p. 93) uma outra característica do sistema patriarcal “é a do homem fazer da mulher uma criatura tão diferente dele quanto possível. Ele, o sexo forte, ela o fraco, ele o sexo nobre, ela o belo”. Na sociedade patriarcal brasileira de origem agrária, esta diferenciação entre sexos tinha o objetivo de reafirmar a imagem de fragilidade feminina e sua condição de submissão ao homem, política, social e econômica. Por isso, era necessário que a imagem do sexo feminino estivesse de acordo com o estereótipo do “belo sexo” ou do “sexo frágil” cuja aparência artificial e mórbida fez da senhora do engenho e da iaiá do sobrado uma “boneca de carne”, apta a ser dominada e a servir ao sexo masculino (FREYRE, 1985). Freyre (1985, p.65) cita duas descrições constantes do tipo feminino para as mulheres de engenho e do sobrado: uma referente ao estado físico da mulher antes do casamento e outra, depois. Antes, a mulher deveria ser “a criatura franzina, neurótica, sensual, religiosa, romântica” e, depois, “gorda, prática, caseira”. Conforme Freyre (1965, p. 65), esta particularidade física colaborou para distinguir a mulher do homem, impondo também uma divisão de papéis sociais, baseados no padrão duplo de moralidade, característico do sistema patriarcal, que dava ao homem todas “as oportunidades de iniciativa, de ação social, de contatos diversos, limitando a mulher a serviço e artes domésticas” e ao contato restrito da família.

Em vários cordéis vendidos ao longo do século XX, preserva-se a construção do sexo frágil na composição de personagens cuja beleza é idealizada por serem brancas e possuírem um aspecto franzino. Todavia, este aspecto não vai servir para expressar uma fragilidade física que incapacite a mulher de ter atitudes. Na maioria das situações narradas nos folhetos do segundo capítulo, as personagens de delicadeza física excessiva vão buscar romper com os limites físicos e simbólicos entre rua e casa, tendo atitudes próprias que as fazem migrar da casa para a rua. Contudo, estas condutas serão interpretadas pelo autor popular como uma fraqueza moral que se identifica com um discurso religioso católico que relaciona o conceito de sexo frágil, não só a uma fragilidade física, mas também moral. Esta visão é apoiada no argumento medieval de que a mulher frágil fisicamente é fraca também para os desejos do corpo. Um dos teólogos que sustentou este argumento foi Santo Agostinho (2000), quando afirmou que Eva foi mais facilmente seduzida pelo diabo, porque era a parte mais “débil do par humano”. A partir deste argumento, deduzimos que a fragilidade feminina é recriada no cordel a partir da crença do nordestino de que, assim como Eva foi mais facilmente tentada pelo diabo aos prazeres da carne, sendo capaz de convencer o marido a desobedecer a Deus e perder o paraíso, a mulher é seduzida mais facilmente pelas tentações oferecidas pela rua, sendo capaz de abandonar a casa e os valores morais que a sustentam.

A intenção de muitos artistas populares é fazer com que mulheres do século XX repitam os comportamentos conservadores de senhoras do engenho e de iaiás, convencendo-as a negar as mudanças existentes em sua época, comparadas a mudanças efetivadas pelo diabo. Assim, no segundo capítulo, mostraremos que o poeta popular também pretende impor ao público o discurso de que o desejo feminino de viver estas mudanças é, por si só, um indício da fragilidade do seu corpo e da sua moral. A descrição de corpos franzinos e frágeis femininos, portanto, vai se identificar com a fragilidade moral das personagens. Daí, as recorrentes situações em que o corpo feminino é tentado e, depois, castigado pelas mãos de um Deus a serviço da permanência de valores patriarcais nos folhetos. A intenção do autor popular é fazer com que as fronteiras entre casa e rua permaneçam fixas e imutáveis, reconstruindo o espaço da rua como uma possibilidade para a queda na prostituição, no inferno e em metamorfoses diabólicas. Para tanto, recorre à recriação de estereótipos medievais para a composição de algumas personagens femininas no cordel, depreciadas por terem alguma fraqueza moral.

Para a mulher que ainda permanece no lar simbólico, mas desestabiliza-o, o autor popular recorre à recriação do estereótipo medieval da esposa faladeira. A fala excessiva de algumas esposas é interpretada nos cordéis segundo duas perspectivas. No cordel *A chegada da prostituta no céu*, a fala em excesso aparece para expressar confusão e quebra da estabilidade no seio familiar, estando de acordo com discurso medieval de que as dores do casamento estão associadas à transgressão verbal feminina (BLOCH, 1995). Já nas duas versões de *A mulher que enganou o diabo*, a fala excessiva é relacionada aos ardis da fala feminina, cuja capacidade de sedução se afigura tão grande que é capaz de enganar até o diabo. Nestes dois exemplos de fala excessiva, a descrição da fragilidade física está ligada a uma fragilidade moral que faz com que a mulher permaneça no lar, mas sempre sendo abordada com um olhar de desconfiança, tal qual aquele em relação à Eva.

Por outro lado, o autor popular se apropria de estereótipos medievais para recriar perfis femininos cuja fragilidade moral é tão grande que faz a mulher abandonar o lar, sendo, depois, castigada. É o caso da recriação do estereótipo da mulher como ornamento. Neste caso, a ligação da mulher com o ornamento leva a personagem a ser secundária e superficial como o artifício e a decoração que usa (BLOCH, 1995). Nos cordéis, este estereótipo é usado para a recriação de dois perfis femininos. No cordel *A deusa do cabaré*, o aspecto negativo da personagem esposa baseia-se na sua busca por mais apetrechos de beleza e vaidade, levando-a a abandonar a casa e tornar-se meretriz. Neste caso, o estereótipo da mulher como ornamento relaciona-se ao argumento medieval de que adornar-se é ser culpado de sedução meretrícia, uma vez que o “embelezamento do corpo, ou a tentativa de ‘mostrar-se vantajosamente’, recria e é o signo de um ato original de orgulho, que é a origem da concupiscência potencial” (BLOCH, 1995, p. 59). E, de fato, o orgulho da personagem é tão excessivo que justifica o título do cordel, quando o autor popular a compara à deusa do cabaré. O estereótipo como ornamento aparecerá ainda nos textos do subcapítulo *A descida aos Infernos pelas filhas arrependidas*. Nele, a vontade de se adornar e viver conforme a moda de sua época faz com que as mocinhas abandonem o lar e desçam aos infernos, identificando-se com o conceito medieval de *fêminus*, ou seja, aquela que por ter “pouca fé”, está apta a se relacionar com o diabo (HANCIAU, 2004).

A temática patriarcal, então, vai sobreviver na crítica do poeta popular em relação a personagens que fujam ao modelo de mulher de casa, idealizada por ser submissa a um patriarca familiar, representado pelo marido, pelo pai, ou por Deus. No

entanto, este tema não é soberano nos cordéis analisados no segundo capítulo. Ele convive com outros temas persistentes nos folhetos, tornando complicada a classificação dos cordéis em grupos ou ciclos limitados a características específicas. O primeiro problema é a tentativa de dividir os folhetos em dois grupos: os tradicionais, cujos temas estão conservados na tradição³ e os circunstanciais, cujos temas reciam acontecimentos contemporâneos. De acordo com os argumentos e exemplos citados acima, é certo que o discurso católico vai sustentar um discurso patriarcal. No entanto, é difícil limitar este catolicismo a um só grupo, já que, em alguns cordéis, ele não se restringe às regras e aos modelos de comportamento de um catolicismo clerical, considerado parte de uma tradição religiosa e, por isso, incluído no grupo tradicional. Apresenta hábitos e crenças de um catolicismo popular que envolve não só o messianismo, incluído no grupo circunstancial, mas outras manifestações religiosas populares expressivas de identidade nordestina.

É o caso da presença de um discurso católico em cordéis de metamorfose que são classificados pelos teóricos do cordel segundo perspectivas diferenciadas. Segundo Marcus Accioly (1980, p.33) as metamorfoses violentas de seres humanos em bestas, pássaros ou répteis enquadram-se no ciclo maravilhoso-mágico “situado entre o terror e a fantasia”. Origenes Lessa (*apud* LOPES, 1982, p.21) possui uma interpretação semelhante à de Accioly, quando afirma que é no ciclo maravilhoso “onde se salientam seres sobrenaturais e acontecimentos mágicos”. Contudo, Liêdo Maranhão de Souza (1976, p.50) dá um novo enfoque aos cordéis das metamorfoses. Inclui estes textos no grupo de *folhetos de fenômenos*, dedicado aos cordéis em que Deus exerce seu poder sobre infiéis que, entregues ao lodaçal do pecado, tornam-se alvos de seus fenômenos, “para exemplar a humanidade e os ateus incrédulos”. A argumentação de Souza sobre os *folhetos de fenômenos* dá margem para uma nova perspectiva aos cordéis de metamorfose, notando-se que neles os traços do fantástico e da superstição do ciclo maravilhoso misturam-se com os dos ciclos moral-religioso e histórico-circunstancial, propostos por Marcus Accioly (1980): o primeiro se baseia na imposição de normas religiosas de conduta; o segundo pretende registrar de situações consideradas contemporâneas às do autor. Nos folhetos, Deus castiga as personagens com a

³ Diegues Junior (1973) considera que os folhetos compõem uma tradição, quando foram acumulados por gerações e transmitidos pelas subseqüentes. Segundo o mesmo autor, os acontecimentos contemporâneos referem-se às circunstâncias que tiveram repercussão para o nordestino ao longo de um determinado momento histórico.

metamorfose a fim de que na conclusão do cordel se imponha um princípio moral e uma crítica a um novo hábito considerado moderno.

Nesta tese, dá-se ênfase aos cordéis cuja mulher é o alvo da metamorfose, observando como eles estão na fronteira entre a tradição e a circunstância. O discurso católico é apoiado pela superstição popular de que filhas desobedientes aos pais e a Deus se tornem bicho. Este exemplo endossa o nosso argumento de que é difícil classificar os cordéis em ciclos, pois a metamorfose das personagens está submetida a um princípio moral do ciclo da moralidade-religiosa que vai estabelecer uma crítica a um novo hábito, apresentado pelo autor conforme o registro de um ciclo histórico-circunstancial. Apesar da importância da classificação de Ariano Suassuna⁴, recorre-se, ao longo das análises, à classificação de Marcus Accioly (1980) em: ciclo heróico, histórico-circunstancial, maravilhoso, moral-religioso, amor-fiel, cômico-satírico, erótico-obsceno. Não se pretende comprovar a classificação do autor, mas a coexistência de mais de um ciclo em um mesmo texto, porque um mesmo folheto pode ter intenções múltiplas que se apropriam de temas tradicionais, e, ao mesmo tempo, de temas circunstanciais.

Desta forma, defende-se que os folhetos de metamorfose, embora tenham um propósito moralizante, próprio ao ciclo da moralidade-religiosa, possuem uma intenção de sátira a uma situação atual e a um comportamento feminino, típica dos ciclos cômico-satíricos⁵. E ainda há os exemplos de cordéis de metamorfose em que ocorre a presença de figuras messiânicas coadjuvantes. É o caso do cordel *A moça que virou jumenta porque falou de topless com Frei Damião*, em que Frei Damião aparece como uma figura messiânica que defende um discurso clerical de obediência aos modos de recato e de respeito. Isto é observado quando as duas metamorfoses do texto ocorrem diante do sacerdote. A primeira é a realização de um castigo, quando a personagem é transformada em uma jumenta com os seios de fora, porque se ajoelha diante do sacerdote com os seus seios desnudos, desafiando a sua autoridade e um discurso católico que propõe que o corpo feminino seja ocultado, por ser fonte de tentação para

⁴ Ariano Suassuna (BATISTA, 1977) divide os cordéis nos seguintes ciclos: heróico; fantástico e do maravilhoso; religioso e da moralidade; cômico-satírico e picaresco; histórico e circunstancial; amor e de fidelidade; erótico e obsceno; político e social; peleja e de desafios.

⁵ Segundo Marcus Accioly (1980, p.41) o “ciclo cômico-satírico é o ciclo do humor, da graça-gracejo, do anedótico, do chiste, do apelido, da mangação, da pilhéria-baixa e da elevada-ironia”. Nesta tese, todos os textos que fizeram uso do humor para estabelecerem ironia a hábitos femininos terão traços do ciclo cômico-satírico.

os desejos da carne. Já a segunda é abordada pelo autor popular como uma graça, quando o ajoelhar-se da personagem deixa de ser uma ironia em relação ao discurso da igreja e expressa uma aceitação do seu poder diante de sua vida, representado pela capacidade do frei de desfazer o feitiço com a oração. Frei Damião, portanto, é tratado como um messias que castiga e perdoa o seu povo, estando adequado a um discurso clerical.

Nos textos compostos pelo discurso religioso, nota-se a sobrevivência de um discurso patriarcal, baseado na oposição entre tipos femininos idealizados (mães, esposas e pais de “família”) e tipos femininos demonizados⁶ (prostitutas, filhas desobedientes, esposas vaidosas). Para se entender como o catolicismo é recriado nos folhetos, é necessário se definir quais os catolicismos recriados nos textos e como dialogam entre si.

1.2 O diálogo dos catolicismos para a perpetuação de uma perspectiva patriarcal no cordel.

No *Dicionário Universal da Língua Portuguesa* (1995, p.1228), encontra-se a seguinte definição de religião: “culto prestado à divindade; crença na existência de uma ou mais forças sobrenaturais; fé; reverência às coisas sagradas; observância dos preceitos religiosos; doutrina, sistema religioso; ordem religiosa”. Apesar da multiplicidade de sentidos para este termo, a religião é associada, nesta tese, a três preceitos: doutrina (crenças, dogmas sobre a origem de tudo, sentido da vida), ética (leis conseqüentes da doutrina que ensinam o que está errado e o que está certo dentro de uma *cosmovisão*) e comunidade (a capacidade da religião de unir pessoas em grupos como co-irmãos em busca de uma identidade comum). A partir destas três bases, relaciona-se o conceito de religião ao sentido etimológico da palavra “*relegere* (re-ler): considerar atentamente o que pertence ao culto divino, ler de novo” (WILGES, 1994, p.15).

Assim, religião e cultura estão intimamente ligadas. O homem cria “a cultura, com ela, as redes simbólicas da religião” (ALVES, 1999, p.32). A religião, então, é apresentada “como um certo tipo de fala, um discurso, uma rede de símbolos. Com esses símbolos, os homens discriminam objetos, tempos e espaços” (ALVES, 1999,

⁶ O conceito de demonização relacionado à marginalização será aprofundado no segundo capítulo.

p.25). Rubem Alves (1999, p.40) associa os símbolos religiosos aos ideológicos, quando afirma que certos símbolos derivam “seu sucesso de seu poder para congregar os homens, que o usam para definir sua situação e articular um projeto comum de vida. Tal é o caso das religiões, das ideologias, das utopias”. Este trabalho ratifica a proposta do autor de se pensar o poder da religião como uma manifestação cultural que dita dogmas e valores em situações históricas diferenciadas para a construção de identidades em grupos. Esta visão é aprofundada, quando Alves aponta a oposição verdade/heresia, referindo-se aos símbolos que se impõem como vitoriosos por seu poder para resolver problemas práticos. Segundo Alves (1999, p.40) os “símbolos vitoriosos, e exatamente por serem vitoriosos são tratados como verdade, enquanto os símbolos derrotados são ridicularizados como superstições ou perseguidos como heresias”.

A passagem da verdade para a heresia é uma constante no discurso religioso, colaborando para a construção de grupos e identidades em oposição: os que se moldam aos dogmas religiosos e, logo, à verdade, e aqueles que fogem aos dogmas, heréticos. Há um eterno jogo de desejos, na história da religião, ditando o comportamento humano. Neste trabalho, observa-se como o discurso religioso foi a base da formação de uma identidade brasileira, desde o início da era colonial. Segundo Gilberto Freyre (1995, pp.31-32), durante o período colonial predominou o unionismo: a religião católica como traço de definição de identidade, unindo raças, línguas, etnias. Logo na entrada em terras brasileiras, havia um frade a bordo de todo navio, analisando quem chegasse ao porto brasileiro, a fim de examinar a consciência, a fé, a religião do adventício. O que barrava o imigrante era a ortodoxia: a “mancha de herege na alma e não a mongólica no corpo. Do que se fazia questão era a da saúde religiosa: a sífilis, a boubá, a bexiga, a lepra entraram livremente, trazidas por europeus e negros de várias precedências”.

Segundo Freyre, (1995, p. 32) temia-se no “adventício acatólico” o inimigo político capaz de quebrar e de enfraquecer aquela solidariedade que em Portugal se desenvolveu junto à religião católica. Essa solidariedade se manteve entre nós, através de toda a nossa formação colonial, reunindo-se contra os calvinistas franceses, contra os reformados holandeses, contra os protestantes ingleses. Daí “ser tão difícil, na verdade, separar o brasileiro do católico: o catolicismo foi realmente o cimento de nossa união” (FREYRE, 1995, p. 32). Formou-se, desde então, no imaginário brasileiro, o caráter de “profilaxia de católicos contra hereges”. A pureza da fé foi um aspecto de unidade política para se criar uma pátria brasileira uniforme, filha fiel de Portugal e hostil à

colonização religiosa de ingleses, de franceses e de holandeses. Mary del Priore (2002, p. 9) afirma que a aliança entre o Estado Português e a Igreja chamou-se padroado. Assim, os monarcas portugueses podiam exercer poder político e espiritual sobre os súditos. E este poder era tão forte que os colonos partilharam a mentalidade de seus reis, considerando todo não-católico “um inimigo, um infiel aliado do demônio, um perigo para a unidade religiosa desejada por Roma”.

Nota-se que a definição de ser católico está em conformidade com a limitação das Inquisições ao termo singular Inquisição, ligado à função de uma instituição de perseguição de hereges (BETHENCOURT, 2000). A partir daí, começou a criar uma memória de ser brasileiro, como católico, dentro de um grupo homogêneo e uniformizador. É esta memória que se recria no cordel, como representativa de uma religião oficial católica, castradora de outras religiões e princípios morais. Segundo Laura de Souza Melo (1986), uma forma de uniformizar o povo em uma única voz religiosa foi a demonização, ou seja, a aproximação de figuras “fora” das normas morais católicas ao diabo. Primeiro ocorreu com o índio, depois com os escravos e, por último, com os colonos – e a nossa literatura colonial especialmente a épica reflete tudo isso de forma muito clara. O argumento comum era a ligação de ambos a práticas mágicas na vida cotidiana, muitas vezes, associadas à satisfação de um desejo sexual. Tais práticas eram consideradas delitos menores pela Inquisição (BETHENCOURT, 2004). No entanto, a literatura de cordel vai associá-las ao pacto com o diabo, considerado heresia grave dentro da hierarquia de heresias, estipulada pela Inquisição, por conta de sua ligação com a idolatria (BETHENCOURT, 2000).

Em muitas situações analisadas nos cordéis, as personagens serão consideradas heréticas por fazerem uso da magia, e, por isso, serão demonizadas. E o uso da heresia como herança colonial e medieval vai se estender para outras personagens que rompam com os paradigmas católicos de comportamento, sendo, por conta disso, também demonizadas. O diabo será uma representação simbólica, não só da perdição espiritual, mas também da marginalização moral e social de muitas personagens, castigadas ou ridicularizadas no cordel. Neste sentido, a religião católica estará a serviço de uma mentalidade patriarcal de marginalização de tipos sociais limitados a uma rua simbólica: prostitutas, filhas e filhos desobedientes, mulheres adúlteras, homossexuais, negros, catimbozeiros entre outros. Todos, de certa forma, serão reatualizações de hereges em situações recorrentes nas narrativas populares. O ponto em comum é a amplificação de delitos já apontados pela Inquisição: a blasfêmia contra Deus, os santos,

as cerimônias religiosas; o pacto com o demônio, a fornicção como pecado mortal, a prática de magias, superstições e adivinhações (BETHENCOURT, 2000). Ainda há nos folhetos a recriação de personagens femininas na condição de alumbradas, denominação dada pela Inquisição a mulheres e filhas, consideradas de moral duvidosa por desobedecerem a seus pais e a seus maridos (BETHENCOURT, 2000). Cada erro será evidenciado em situações recorrentes no cordel, as quais vão se tornar particulares, à medida que vão ser recriadas em épocas peculiares. Apesar das variações entre-textos, vai-se observar que, em todas, a associação da heresia à demonização estará relacionada à perpetuação de uma memória fortalecedora de um só grupo: católico e patriarcal. Todavia, este grupo católico não é homogêneo. É gerado no Brasil conforme o modo com que os brasileiros vivenciam a religião, ao longo da história deste país.

Conforme Laura de Souza Melo (1986), no processo de colonização, a relação entre brasileiro e religião não foi tão uniforme assim, pois, traços católicos, negros, indígenas e judaicos misturaram-se na colônia, tecendo uma religião sincrética e especificamente colonial. A autora acredita que toda a multiplicidade de tradições, pagãs, africanas, indígenas, católicas, judaicas não pode ser compreendida como remanescente, mas como sobrevivente: era vivida, inseria-se no cotidiano das populações.

O aspecto de vivência popular também se apresentou dentro do próprio catolicismo que apesar da proposta de ser uma religião única e uniforme, popularizou-se, ao longo do período colonial, como um catolicismo tradicional cuja marca principal era ser “lusu-brasileiro, leigo, medieval, social e familiar” (AZZI, 1977, p.9). Segundo Carlos Alberto Steil (2001, p.14) “com as imagens dos santos, trazidas pelo colonizador português vieram as crenças e mitos que deram origem ao catolicismo tradicional popular brasileiro”. O autor afirma que houve uma reinvenção destas crenças no Brasil, gerando práticas religiosas particulares. Entre elas, Riolando Azzi (1977, p.9) cita as Irmandades e Ordens terceiras, Procissões e Romarias, Promessas e ex-votos. O traço de união de todas estas práticas era a marca deste catolicismo da valorização dos santos como intermediários frente a Deus para resolverem problemas do cotidiano (OLIVEIRA, 1978, p. 57).

Por conta de ser um catolicismo que fazia parte da vida da população, o catolicismo tradicional dominou o período colonial, sendo a manifestação católica predominante no Brasil durante esta época. Todavia, começou a entrar em decadência no Império, época em que predominou um conflito entre catolicismos. Neste período, o

catolicismo ultramontano ou romanizado, defendido por padres envolvidos na reforma católica e apoiados pela Santa Sé, opõe-se ao catolicismo tradicional, que se encontra fortalecido por ser apoiado pelo governo imperial, sustentado no padroado. É na república que “o catolicismo tradicional passa a ocupar uma posição marginalizada dentro da reestruturação da Igreja Católica no Brasil” (AZZI, 1977, p.10), pois há uma abolição do padroado e a separação entre a igreja e Estado.

Entre as expressões religiosas do catolicismo tradicional enfraquecidas com a reestruturação católica, destaca-se a Irmandade cuja marca era ser composta por leigos. Segundo Pedro A. Ribeiro de Oliveira e Edênio Vale Alberto Antoniazze (1978, p.17) a direção das Irmandades estava nas mãos de leigos que até o período republicano tinham certa autonomia em relação à autoridade clerical. Os “confrades elegiam uma diretoria-mesa provedora- que tinha o poder para deliberar e decidir sobre todos os negócios da irmandade. O clérigo- o capelão- tinha uma atribuição religiosa: rezar as missas pelos membros defuntos, encomendar o corpo e celebrar as missas festivas”. É esta autonomia das irmandades que dá uma identidade a outras expressões católicas, trazidas para o Brasil. Nesta tese, sublinha-se o aspecto particular que a participação de leigos dava às festas religiosas e às procissões, sobrevivendo ainda de modo expressivo no catolicismo popular e, por conseguinte, na literatura de cordel.

Ao longo do predomínio do catolicismo tradicional, era comum a existência de uma visão unitária da vida, “em que se misturavam o religioso e festivo, o espiritual e o social” (AZZI, 1977). As festas religiosas eram as manifestações mais expressivas desta ruptura de fronteiras entre o sagrado e profano. Segundo Riolando Azzi (1978, p.106), as festas religiosas não eram apenas “reuniões religiosas, mas sociais, em que havia música, canto, danças, fogos de artifícios, quermesses, comidas típicas”. Alguns cordéis cômico-satíricos recriam este olhar profano para as festas com um tom humorístico. Como é observado na descrição de uma festa de São João existente no céu em *A chegada da prostituta no céu*, cordel analisado no segundo capítulo. Neste texto, a dança e a alegria das festas juninas recebem uma conotação erótica, pois estimulam uma relação sensual entre a prostituta e vários santos que são humanizados conforme o processo de *afetivização* permanente no período colonial.

Aborda-se o conceito de afetivização segundo a perspectiva de Laura de Mello e Souza (1985, 125), quando afirma que havia uma relação ambígua entre santo e fiel na realidade colonial, pois o mesmo “santo que se venerava, que se adorava e trocava-se confidências, poderia ser aquele que em outros contextos era jogado no chão, xingado e

odiado”. Os cordéis de sátira recriam esta relação ambígua com os santos para brincar com a própria vivência do nordestino. Por isso, os santos ganham importância. Faz-se uso da piada em relação ao sagrado para zombar de alguns elementos da sociedade nordestina. Assim, os santos podem ser ridicularizados ou exaltados, mas são sempre usados como veículos para que o nordestino satirize alguns hábitos e valorize outros. Em *A Chegada da prostituta no céu*, analisa-se como esta quebra de fronteiras entre o sagrado e o profano é usada a favor da perpetuação de valores patriarcais, exaltando-se a virilidade sexual masculina, ao longo de várias situações da narrativa. Há, então, um traço do catolicismo tradicional que circula dentro do catolicismo popular para perpetuar um olhar sobre a mulher não muito distante do existente no catolicismo medieval, quando valorizava o equilíbrio da família a partir da existência de bordéis que saciassem os desejos masculinos (PILOSU, 1995). Desta forma, atrás do prestígio dado à prostituta colocada no céu está a valorização da família patriarcal, sobrevivendo na permanência de fronteiras rígidas entre as moças do lar e as mulheres da rua ou da vida.

A relação entre a humanização dos santos e um discurso patriarcal nos cordéis do século XX torna-se mais expressiva, quando se trata da interpretação dada a Deus em muitos textos do ciclo da moralidade-religiosa. Em alguns cordéis, Deus é abordado segundo a perspectiva de uma religião popular que o considera como “um ser imóvel que tudo previu, tudo marcou, tudo providenciou, de tal modo que não resta nada ao homem, se não a submissão calada e a resignação fatalista” (LEERS, 1977, p.75). É o caso da segunda versão de *A chegada de Lampião no céu* em que Pedro refere-se a Deus como um grande patriarca que não pode ser incomodado, enquanto dorme no gabinete central do céu. Todavia, nesta tese vai se dar uma maior atenção a outro aspecto de Deus, predominante nos cordéis analisados no segundo capítulo: a sua capacidade de castigar os homens.

Permanece no catolicismo popular o temor a Deus, próprio ao judaísmo. Segundo Bernadino Leers (1977, p.78) o “castigo de Deus está enraizado na alma do povo de tal maneira, que se torna uma arma nas instituições de poder”. Conforme o autor, a ameaça do castigo de Deus pode ser usada para o exercício de poder, tanto pelos pais para exigirem que os filhos se comportem, como também pelo clero para exercer domínio sobre os fiéis. Neste caso, o processo de humanização de Deus não é recriado em cordéis de sátira, mas naqueles que tenham um discurso moralizador conservador. Nesta tese, este aspecto de Deus vai ser observado nos folhetos do ciclo de moralidade religiosa cujas personagens protagonistas serão ensinadas a temer a Deus para

aprenderem a obedecer a seus pais ou maridos e caberem dentro de um sistema patriarcal cuja família se sustenta pelo silêncio feminino.

Nos cordéis deste ciclo, não é sublinhada a alegria das festas populares do catolicismo tradicional, mas a tristeza. E o tipo de festa religiosa mais comum para recriar este sentimento é a Páscoa. Do cristianismo medieval, o cordel *A moça que namorou Satanás na sexta-feira da paixão* recria o drama da paixão e da morte de Cristo, suprimindo o valor da ressurreição, também valorizada pela liturgia católica. A intenção é se valorizar o aspecto do catolicismo popular de valorização do luto, do silêncio e do recato na Páscoa. Segundo Riolando Azzi (1978, p.115), esse clima foi sendo negligenciado e mesmo abandonado no Brasil com a urbanização “cada vez maior da sociedade, sobretudo a partir da república. No entanto, este clima religioso perdurou por mais tempo e ainda se mantém em algumas zonas do interior, sobretudo onde predomina a sociedade de caráter rural”. Nos cordéis, a perpetuação do aspecto de luto da festa da Páscoa atravessa o início do século XX, chegando à década de sessenta, como tema para que o autor contraste as novidades desta época a valores católicos conservadores, perpetuados em um cordel cujo enredo se passa em um espaço urbano. Esta aversão ao moderno é influenciada por um discurso ideológico católico ultramontano.

O Ultramontanismo é identificado com o processo de romanização, referindo-se ao catolicismo praticado entre 1800 e 1960, nos pontificados de Pio VII e Pio XII. Segundo Ivan A. Manoel (2004), este catolicismo é apoiado nas seguintes atitudes práticas e teóricas: reforço do tradicional magistério, incluindo o tomismo, como única filosofia válida para o cristão aceitável para a Igreja; condenação à modernidade em seu conjunto na sociedade (economia, cultura, política); adoção do medievo como paradigma de organização social, política, econômica; e centralização de todos os atos da igreja em Roma, decretando-se, por isso, a autoridade suprema do Papa, no Concílio Vaticano I, em 1870, de modo a reforçar a hierarquia, onde o episcopado foi bastante valorizado, submetendo todo o laico ao seu controle.

No Brasil, o projeto ultramontano de cristianização conservadora foi apoiado por uma educação direcionada tanto para um público masculino, quanto feminino. Os homens seriam educados para se tornarem padres propagadores destas cosmovisão católica conservadora, já as mulheres seriam preparadas para se tornarem as “futuras educadoras dos filhos e de toda uma sociedade conforme os preceitos e a doutrina do catolicismo conservador” (MANOEL, 2008, p.57). Nos cordéis, nota-se a importância

da figura feminina na propagação de um discurso conservador, à medida que é recriada a relação mãe e filha a partir da “teoria dos círculos concêntricos”, baseada na relação entre círculos em que cada um proporciona a existência de outro, assim um grupo gera outro, quando seus participantes fazem uso de um discurso coerente que convença novos outros participantes. Segundo os ultramontanos, a relação entre grupos seria como entre famílias, em que a mulher seria a responsável pela divulgação de um discurso que passaria para outras famílias, assim como entre círculos. Os princípios religiosos passariam de “mãe para filhos cristãos, de filhos cristãos para famílias cristãs, das famílias cristãs para a sociedade” (MANOEL, 2008).

Nos cordéis do segundo capítulo, o papel da mãe será de evangelizadora, educando através de exemplos, não só a filha, mas o leitor, e, por conseguinte, a sociedade. Estes exemplos serão baseados nas suas atitudes, inspiradas no arquétipo da santa mãezinha, modelo de mulher ideal, predominante no período colonial, cuja marca é a piedade marial e devoção doméstica (DEL PRIORE, 1995) e que se prorrogou para a figura da mãe burguesa no Império e depois no século XX. É recriada nos cordéis a imagem da mãe burguesa educadora cujo objetivo maior “é viver para os outros e não para si mesma” (ROCHA-COUTINHO, 1994, p.33). Em outras palavras, a mãe burguesa é a representação da mãe cuja afirmação pessoal consiste em negar a si mesma, tal qual a virgem Maria, para dar o bom exemplo de conduta para o filho. Os folhetos do segundo capítulo recriam esta imagem da mentora por excelência cuja maneira de educar vai definir o destino da família e da sociedade, ratificando o argumento de Maria Lúcia Rocha-Coutinho de que a influência da mãe burguesa é determinante no destino do filho, já que este passa a depender quase inteiramente de sua boa ou má atuação. Rocha-Coutinho (1994, p.38) afirma que no processo de formação da família burguesa, o filho começa a ser visto como sinal e o critério de virtude ou vício da mãe, ou seja, de sua vitória ou falha. A ela “caberiam todos os méritos e toda a culpa alcançada pelo filho. E se a sociedade estava de acordo em santificar a mãe admirável, a boa mãe, ela estava também de acordo em culpar e castigar a que fracassasse em sua missão sagrada, a mãe má”. Desta forma no segundo capítulo, a representação da mãe burguesa vai estar a serviço de um discurso conservador católico, já que haverá cordéis em que as filhas se perdem no inferno, ou porque não seguem os exemplos da boa mãe, ou porque repetem o comportamento da má mãe.

Deve-se sublinhar que muitos cordéis se tornam expressivos, quando os ensinamentos religiosos das mães tornam-se modelo para as filhas que, depois de

castigadas, transmitem os mesmos valores para a sociedade, sendo porta-vozes de um discurso católico. É o caso do cordel *Exemplo da mulher que vendeu os cabelos ao Diabo*. Nele, a filha ressuscita junto ao seu túmulo e narra os horrores vivenciados no inferno pelas pessoas que não seguem as normas morais católicas. Neste sentido, a filha arrependida identifica-se com uma Madalena arrependida, pois pecou, foi castigada e, depois, tornou-se apta a divulgar um discurso conservador católico a partir dos sofrimentos que presenciou. Em *A moça que namorou Satanás na sexta-feira da paixão*, repete-se a mesma redenção após a descida ao inferno. A diferença é que a forma de divulgar valores católicos se dá, quando a filha decide envolver-se com uma irmandade para ajudar ao próximo.

Apesar das formas de redenção e divulgação dos valores católicos serem distintas, o arrependimento das filhas nos dois cordéis se expressa através do pedido de perdão à mãe, assumindo o seu comportamento e discurso austero. Assim os textos estruturam-se pela negação da mãe pelas filhas, o castigo e, depois a redenção, com identificação com as mães. A intenção do poeta popular é que não só as filhas se identifiquem com as mães, mas o público leitor feminino, sublinhando-se, então, a valorização nos folhetos das mães como as mulheres-Maria que possuem características endossadas por um discurso ultramontano: ausência de vaidade, humildade e recusa do corpo, seja escondendo-o ou anulando-o como espaço de prazer carnal (MANOEL, 2008).

As mães, portanto, existem como modelo para as filhas que têm uma atitude contrária a um comportamento conservador no início das narrativas. Todavia, é necessário que estas filhas tenham um perfil oposto ao das mães no começo das narrativas, para que este paradigma de comportamento seja negado no cordel, tornando-se um pretexto para que o autor imponha uma crítica ao progresso e à modernidade, influenciado pelo discurso católico conservador. O progresso era considerado pelo catolicismo ultramontano uma falácia, um elemento de perdição (MANOEL, 2004). Esta visão impregna tanto os folhetos que o inferno é comparado a um prédio moderno onde são recriados exemplos de situações de progresso. A intenção é reprimir a liberdade de pensamento, impondo o discurso da história da salvação, cuja base é o discurso medieval de Santo Agostinho (2001), quando afirma que a trajetória do homem deve ser em busca da saída da cidade dos homens em direção à cidade de Deus. Assim, conforme os ultramontanos, o tempo histórico pode ser a oportunidade de redenção, oferecida pelo Criador e, ao mesmo tempo, de perdição, provocada pelo diabo

(MANOEL, 2004, p.75). Nos cordéis do segundo capítulo, este discurso ultramontano é recriado em três tipos de folhetos: os que predominam os temas da metamorfose, da descida aos infernos e da prostituta arrependida. Em todos, as personagens vivenciam situações em que são testadas por Deus até se redimir.

Por outro lado, no terceiro capítulo, o discurso católico perde a força na condução da ação das narrativas. É este enfraquecimento que possibilita a desconstrução de estereótipos católicos femininos e a composição de novos perfis femininos que vivenciam situações que fogem a um desfecho de narrativa com uma doutrina moral avessa à assimilação de hábitos modernos pela mulher. Nos folhetos do terceiro capítulo, os novos hábitos do século XX e XXI são relidos pelos autores com novas perspectivas que vão, desde uma abordagem satírica em relação ao modelo patriarcal de família à construção de um novo olhar sobre a mulher a partir da apresentação de uma pluralidade de experiências femininas geradas a partir de um diálogo com diversas manifestações literárias, inclusive as religiosas. São estes novos textos, produzidos no final do século XX e início do século XXI, que colaboram para que, aos poucos, o olhar patriarcal sobre a mulher deixe de ser único, passando a conviver com novos olhares que geram uma ambigüidade do folheto.

Apesar desta iniciante ambigüidade do cordel, valorizam-se folhetos cuja religião popular se expressa não só para a recriação de valores patriarcais, mas também para a recriação de hábitos próprios do nordestino. Ao longo da análise dos cordéis, nota-se que o catolicismo ultramontano não só influencia a recriação de personagens femininas no cordel, mas circula dentro do catolicismo popular que ainda carrega resquícios de hábitos vivenciados pelo catolicismo tradicional, mas com uma aversão às mudanças do século XX, própria ao discurso conservador do catolicismo romanizado. A convivência entre catolicismo tradicional e clerical ultramontano numa manifestação popular se expressa melhor em cordéis em que são recriadas situações de procissões.

Ao longo do predomínio de um catolicismo tradicional no Brasil, o brilhantismo das procissões dependia da participação das irmandades que se encarregavam de ornamentar a imagem do padroeiro, organizar os fiéis, animar a procissão com sua banda de música e seus cânticos, competindo entre si para promover melhor a festa ou se apresentar com mais força (AZZI, 1978). Assim, a procissão se tornava uma expressão popular composta por uma pluralidade de vozes que expressavam toda uma variedade de costumes. Segundo Freyre (1965), no início da urbanização brasileira, nas procissões desfilavam as irmandades, as confrarias e as ordens terceiras pelas ruas

asseadas com areia e folhas e com casas enfeitadas com colchas da Índia. O autor ainda dá ênfase à presença de uma variedade de hábitos e de figuras de várias classes sociais. É o caso da presença de penitentes nus da cintura para cima, ferindo-se com cacos de vidros; do governador; do bispo; dos altos funcionários; dos militares com dragões reluzentes; de algumas senhoras vestidas conforme a última moda e de outras arcaicamente; e do papa-angu encontrado na frente das procissões, com crianças jogando-lhe pitomba. Esta variabilidade de personagens vivenciando situações distintas dentro da procissão comprova como o profano se misturava com o sagrado, fazendo com que esta manifestação popular fosse expressão de várias vozes e intenções sacras e sociais. Entre as intenções profanas, destaca-se a capacidade das festas de pátio de igreja e das procissões de rua tornarem-se também a ocasião de namoro, havendo “bandas dos santos e moças cantando quadras a São Gonçalo” (FREYRE, 1965, p.43).

A reforma católica reprimiu muito desta pluralidade de vozes. A intenção foi de uniformizar os fiéis num único propósito: o culto dos santos conforme a direção de uma figura eclesiástica. Todavia, a alegria própria a um catolicismo tradicional ainda sobrevive nesta manifestação religiosa, ao longo do século XX. Os participantes cantam ao longo da procissão, não só para celebrar o santo, mas para buscar uma maior intimidade com ele. E o sentimento de intimidade de cada um ao longo das caminhadas é particular, repleto de espontaneidade popular. Assim, o catolicismo popular bebe no catolicismo romanizado, sem abandonar alguns hábitos do catolicismo tradicional. E isto é recriado nos cordéis. É o caso da descrição da entrada de Nossa Senhora no céu, sendo aclamada por anjos, no cordel *A chegada de Lampião no céu*.

“Aglomerada de Anjos”.
todos cantando louvores
Lampião disse: meu Deus
Perdoai os meus horrores
Dos meus crimes tão cruéis
Arrependeu-se através

Da Virgem seus esplendores.
Os anjos cantarolavam
Saudando a Virgem e ao Rei
Dizendo: ‘no céu no céu
Com minha mãe estarei’
Tudo ali maravilhou-se
Lampião ajoelhou-se
Dizendo: Senhora, eu sei
Que não sou merecedor
De viver aqui agora (BATISTA, 1977, p.362).

A entrada de Nossa Senhora no céu assemelha-se à entrada da estátua de Maria na igreja, após a procissão. Tanto que os versos “*no céu, no céu/ com minha mãe estarei*” aludem às cantigas religiosas que acompanham e homenageiam a santa, ao longo das procissões. Nelas, o canto dos fiéis expressa a busca de uma intimidade com Maria, posicionando-se como filhos que alcançaram uma graça ou que a almejam, havendo uma miscelânea “entre uma religiosidade espontânea e uma religiosidade vertical, imposta autoritariamente” (CHAUI, 1987, p.73). A espontaneidade revela-se no cordel, quando Lampião ajoelha-se diante da santa, e sente como se tudo se maravilhasse e admite seu erro. Esta cena recria a postura do nordestino, diante da estátua, durante a procissão. Submissão, alegria, prazer divino afastam o fiel do compromisso com o sacramento. Nesta situação, Lampião representa todas as vozes que seguem a procissão e baixam a cabeça diante da estátua. É neste sentido que a alegria festiva e leiga é preservada, fazendo da procissão uma “expressão de devoção popular e de manifestação social” (AZZI, 1978, p.134).

A maior influência do discurso romanizado sobre as procissões desenvolve-se no cordel *A moça que virou jumenta porque falou de topless com Frei Damião*, analisado no segundo capítulo. Nele, há ainda o caráter social das procissões do catolicismo tradicional em que as pessoas se reuniam nas ruas, com o emotivo conforto de “se sentir parte de um todo, de comungar num estado comum de espírito, de tomar cada um para a si uma parte da alegria ou da comoção dos outros, dos que, ali perto, ao seu lado, experimentavam o mesmo sentimento” (AZZI, 1978, p.134). A diferença é a presença da figura eclesiástica de Frei Damião que comanda a procissão e o desenrolar das manifestações de fé. É ele a quem a personagem protagonista se dirige para se redimir e é de acordo com a sua liderança que a multidão ora para a salvação e perdão da personagem arrependida.

Se em *A chegada de Lampião no céu*, a relação entre anjos e Nossa Senhora enfatiza a relação íntima entre leigos e estátua (divino) presente no catolicismo tradicional, em *A moça que virou jumenta porque falou de topless com Frei Damião*, a presença da figura eclesiástica evidencia a importância da figura do clero como intermediário na relação do leigo com o divino, que é uma das bases do discurso do catolicismo ultramontano, durante o processo de romanização entre o Império e as primeiras décadas da república. Transfere-se o poder religioso das mãos dos leigos para as do clero, substituindo o catolicismo luso-brasileiro por um catolicismo universalista,

com a intenção de que se efetivem no Brasil os planos da reforma católica de centralização do seu governo pela Santa Sé.

A devoção aos santos é outro aspecto que a reforma ultramontana tenta modificar no catolicismo cultivado no Brasil. Os bispos reformadores buscaram substituir “a devoção dos santos tradicionais (Santo Antônio, São José, São Gonçalo, Santa Bárbara, São Benedito, as diversas denominações marianas de origem portuguesa) por devoções em voga na Europa, especialmente as devoções marianas e a devoção do Sagrado Coração de Jesus” (OLIVEIRA, 1978, p.24). A resposta da população brasileira foi o desinteresse por estas normas clericais. A visão de santo no catolicismo popular, ao longo do século XX, não se limitou aos santos canonizados pela igreja católica. Abrangeu todas as denominações locais e titulares de Maria Santíssima, de Jesus, bem como santos locais e familiares. Oliveira e Antoniazze (1978, p.28) citam como exemplos de santos criados pelo povo “uma criança assassinada com requintes de crueldade, o vigário piedoso, ou um leproso que morre sem se queixar da vida”. Segundo os autores, para os nordestinos eles são capazes de proteger e fazer com que seus fiéis alcancem uma graça.

Este processo de santificação de pessoas comuns pelo olhar do brasileiro é recriado no cordel. O folheto *A cruz da menina*⁷ expressa a crença popular de crianças que são consideradas santas pelo nordestino depois de terem uma morte trágica. O texto narra a história de Francisca, maltratada pelos pais adotivos até a morte e, depois, achada num matagal onde é erguida uma cruz que se torna um símbolo de devoção para muitos nordestinos que oram diante da cruz para pedirem à menina que interceda por eles, diante de Deus. O cordel apresenta o primeiro milagre produzido pela criança, contando a história de um sertanejo que ora para a menina diante da cruz para pedir água, escassa com a seca. Depois da oração, cava uma cacimba perto da cruz onde jorra uma grande quantidade de água. O sertanejo grato por esse “milagre” constrói uma capela em nome de Francisca que passa a atrair muitas romarias, novenas e procissões.

Este é um bom exemplo para que sejam compreendidas as formas particulares do catolicismo popular recriado nos cordéis. O primeiro traço particular do catolicismo popular percebido no texto refere-se à cruz. Segundo Riolando Azzi (1978, p. 13), a

⁷ O folheto *A cruz da menina* é inspirado numa história real, em que pais adotivos mataram sua filha violentamente. Este ato gerou uma indignação no povo que santificou a menina, erguendo uma cruz no lugar onde seu corpo foi encontrado, que até hoje é prestigiada, através de promessas e graças alcançadas por devotos que vão ao santuário, denominado *A cruz da menina*.

cruz serviu tanto como expressão da “religião oficial como de devoção popular, mas com conotações distintas em um e em outro caso”. Como expressão da religião oficial foi usada com duas intenções: como marco de conquista e como indicação de culto. A devoção popular dá outros sentidos ao uso da cruz. O cordel *A cruz da menina* sublinha a vinculação entre cruz de sepultura e cruz de devoção das almas, dando um novo conceito de devoção às almas que deixam de ser tratadas como almas penadas para se tornarem representações de santidade. A personagem Francisca se torna santa depois de morta pela capacidade de interceder diante de Deus para ajudar os nordestinos.

No entanto, a sua santidade pode ser interpretada segundo um outro enfoque. A imagem de santidade da menina pode estar ligada ao estereótipo do sexo frágil valorizado pelo sistema rural patriarcal brasileiro. É necessário que a menina santa agüente calada os martírios dos pais adotivos, já que é filha e, logo, deve ser obediente. É esta passividade feminina que é celebrada e santificada no imaginário popular que se mantém conservador em muitos cordéis do século XX, quando se trata de um olhar sobre a mulher.

Ao longo da análise do segundo capítulo, vai se observar como o folheto *Exemplo da mulher que vendeu os cabelos e visitou o inferno* será um texto no qual o discurso religioso vai expressar valores morais patriarcais que santificam as mocinhas que se arrependem dos seus erros no momento de morte, morrendo virgens e adequadas a um lar conservador. A diferença em relação ao cordel *A cruz da menina* é a presença do tema desobediência aos pais ao longo da narrativa. Este assunto vai ser usado para que o autor critique o envolvimento das meninas do século XX com um discurso moderno. O que demonstra como o discurso de crítica ao progresso próprio ao catolicismo ultramontano adentra no catolicismo popular para sustentar um discurso patriarcal que ainda sobrevive em muitos cordéis que são vendidos juntamente a outros novos folhetos que trazem novos olhares sobre a mulher e sobre as mudanças sociais, ocorridas entre o século XX e XXI.

O exemplo da menina que é santificada é apenas um caso entre tantos outros que compõem o imaginário popular. Esta relação do fiel com os santos é tão forte que Oliveira e Antoniazze (1978, p.31) aludem ao conceito de *privatização da religião* no catolicismo brasileiro. Na privatização religiosa, “toda a vida religiosa do fiel se torna centrada em suas relações diretas e pessoais com os santos”, havendo uma relação de intimidade entre devoto e padroeiro em que o santo desempenha “o papel de um ‘padrinho celeste’, com todas as obrigações de padrinho-afilhado” (OLIVEIRA;

ANTONIAZZE, 1978, p.29). O devoto deve manter fidelidade ao seu padrinho, prestando um culto regular de devoção conforme as particularidades de seu santo. O santo, por sua vez, “deve proteger seu devoto nesta vida e facilitar seu acesso à vida eterna: a aliança entre os dois, uma vez estabelecida, não se rompe nem depois da morte. O santo prepara no céu o lugar de seus devotos” (OLIVEIRA; ANTONIAZZE, 1978, p.29). É o caso da relação entre Lampião e Padre Cícero, na segunda versão de *A Chegada de Lampião no céu*. Sabe-se que Padre Cícero não é um santo canonizado pela igreja católica, mas é ele quem vai interceder por Lampião para que ele não seja jogado do céu em direção ao inferno, sendo chamado pelo cangaceiro por considerá-lo um santo “mais humano” e mais próximo da realidade do nordestino. Este é outro traço popular no catolicismo.

Segundo Oliveira e Antoniazzi (1978), a linha demarcatória que delimita a religião popular diz respeito ao modo como o nordestino percebe e se relaciona com o sagrado, tendo como ponto de partida mais as preocupações concretas do indivíduo do que as preocupações e delimitações de origem eclesiástica. Os autores citam o caso da cassação dos santos. Quando há a reforma litúrgica decretada pela igreja européia, a reação do povo brasileiro é de continuar cultuando os seus santos, observando o “seu” calendário de devoção e canonizando generosamente os seus protetores. Os autores destacam os nomes de Padre Cícero e de Frei Damião como santos representativos no catolicismo popular.

De fato, a problemática da canonização de Padre Cícero é uma constante nos cordéis. Tanto que há textos sobre esta não aceitação da santificação do padre pelo clero, mas que confirmam a sua santificação no imaginário popular. É o caso do folheto *A opinião dos romeiros do PE Cícero pela Igreja brasileira* em que é desenvolvido um discurso a favor da canonização do padre, opondo-se à rejeição da Igreja Católica. Já em outros cordéis, as ações do padre são comparadas as de um santo. Como ocorre com o cordel *O milagre de Padre Cícero em Roma* que alude à santificação do padre, após a morte.

Padre Cícero se torna, então, uma personagem constante nos cordéis, porque é uma figura expressiva da cosmovisão do nordestino. Concorde-se com Sônia Lúcia Ramalho de Farias (2006, p. 154), quando afirma que a imagem de Padre Cícero “se tornou o suporte mítico por excelência de todas as crenças, repertório dos valores mais autênticos, ponto de conexão das carências e anseios de justiça da população oprimida”. Farias se apóia no argumento de Accioly Carvalho Neto de que Padre Cícero passa por

um processo de elaboração mítica em que se torna um “salvador-romeiro” que defende os interesses dos sertanejos por conta de ter um poder de dimensão extraordinária. Por isso, sua voz tem uma grande força de contestação (CARVALHO, 1977 *apud* FARIAS, 2006). Acredita-se na relevância da imagem de Padre Cícero como figura representativa dos interesses do nordestino, mas nem sempre estes interesses são democráticos.

Quando são abordados cordéis cujas personagens protagonistas são mulheres que buscam romper com as fronteiras fixas entre casa e rua, o discurso do Padre Cícero está em concordância com um discurso católico conservador, pois oprime nordestinas ligadas a um mundo moderno e defende que o progresso não é só a expressão da subida do mal a terra, mas é um indício de que o fim dos tempos está se aproximando. Esta postura do padre se identifica com o seu discurso conservador, baseado numa moral rústica e nos preconceitos correntes da vida sertaneja que o fazem ser comparado a um messias nordestino.

De acordo com Isaura Pereira de Queiroz (1965, p.5), o sentido geral dado a um messias é o de “alguém enviado por uma divindade para trazer a vitória do Bem sobre o Mal, ou para corrigir a imperfeição do mundo, permitindo o advento do Paraíso Terrestre, tratando-se, pois de um líder social e religioso”. Um messias é, portanto, um líder carismático que, através de suas qualidades extraordinárias, exerce certo poder sobre seus seguidores, propondo-se a moralizar e santificar o mundo, mediante a instalação de um mundo messiânico. Assim, o messias critica as imperfeições do mundo, comparando-as com um modelo de pureza sobrenatural o qual os fiéis desejam alcançar em terra (QUEIROZ, 1965).

No cordel *A moça que virou jumenta porque falou de topless com Frei Damião*, o autor popular cita Padre Cícero para que seu discurso seja usado para fundamentar a intenção do poeta de fazer uma crítica aos hábitos “modernos” que adentram na sociedade nordestina. Assim, Padre Cícero torna-se uma figura mítica, uma mensagem (BARTHES, 1983), preenchida pelos significados dados pelo autor popular. Entretanto, o carisma e a influência sobre o nordestino permanecem. Nos folhetos cuja mulher é protagonista, recria-se um olhar do padre sobre a mulher conforme os valores rústicos que o próprio defendia em seus sermões, quando expulsava da cidade meretrizes e todos os indivíduos que considerava terem pecado ou desobedecido às suas ordens (QUEIROZ, 1965). Este desejo de expulsar personagens que não cabiam na cidade santa é adaptado pelos cordelistas para expulsar certos tipos femininos do lar patriarcal e jogá-los numa rua que leva ao meretrício, ao inferno ou à metamorfose.

Neste sentido, o discurso do padre coincide com o de um ultramontano. A intenção do folhetista não é que o messias popular se oponha a um discurso católico. Seus valores estão submetidos aos pregados pelos dogmas eclesiásticos. Isto ocorre dentro e fora do cordel. Tanto que Maria Isaura Pereira de Queiroz (1965, p.242) afirma que do ponto de vista religioso Padre Cícero nada inovou. Fomentou um revivalismo religioso local, “consubstanciando na execução de novenas, procissões, romarias, no desenvolvimento do culto de Nossa Senhora e do Coração de Jesus, na construção de Igrejas. Nada contrariava o catolicismo, só desenvolvia práticas que se inscreviam na tradição religiosa popular”. Confirma-se, então, um dos argumentos recorrentes nesta tese de que o catolicismo clerical circula dentro do popular, não havendo fronteiras fixas entre ambos. No caso de Padre Cícero este argumento se torna mais forte se se observa que o período em que o padre foi uma voz relevante inicia-se em 1871, quando se instala em Juazeiro e é chamado de o varão da cruz, e vai até 1934, data em que morre, deixando no imaginário popular a imagem ambígua de coronel político e de santo popular. Este período coincide com a reforma ultramontana em que o discurso conservador católico se torna mais incisivo. Se o Padre Cícero não negava a igreja e seus dogmas, é natural que seu discurso adaptasse um moralismo rústico, baseado na interpretação do comportamento do sertanejo aos princípios conservadores do ultramontanismo. Tanto que no folheto *A moça que virou jumenta porque falou de Top Less com Frei Damião* a fala do padre é usada para expressar uma crítica à modernidade e ao progresso, comparando o fim do mundo com os problemas sociais e vícios acarretados com o progresso e a urbanização.

Conclui-se, portanto, que há catolicismos dentro do cordel. Contudo, todos são apropriados por um olhar masculino que objetiva o silêncio das vozes femininas. O catolicismo serve a um discurso patriarcal que uniformiza nordestinos, não só em uma mesma crença, mas numa mesma atitude em relação a si e à sociedade. Contudo, esta visão geral de mundo é recriada segundo vivências particulares existentes no catolicismo popular metaforizado no cordel. O que demonstra que o catolicismo é plural e na sua pluralidade recria memórias coletivas.

1.3 As diferentes abordagens sobre a mulher no cordel

Até meados do século XX, é predominante no cordel um discurso ideológico⁸ de base católica que corrobora para a construção de representações femininas a serviço do interesse de um discurso patriarcal que pretende impor a sua cosmovisão como universal. Nos textos, os valores religiosos impõem uma unidade de comportamento que leva à construção de uma identidade feminina uniforme, sobrepondo-se a outras. Em função deste propósito, prevalecem em muitos cordéis estereótipos com os quais os leitores devem se identificar⁹, unificando pessoas de origens distintas graças à imposição de um mesmo discurso político e moral, que cala as diferenças e marginaliza grupos.

Nota-se, portanto, neste tipo de folheto, a existência latente de um embate de forças que não se limita apenas à funcionalidade do poder econômico analisada por Marx. Ocorre o que Michel Foucault denomina de “guerra de poderes” (2006, p.176): a sociedade recriada nos textos passa a ser caracterizada como uma guerra de interesses em que todo mundo se opõe a todo mundo num feixe em que as relações de poder não são pré-determinadas, mas se modificam, na medida em que se alteram as relações entre os indivíduos. O exercício de poder de um personagem sobre o outro muda conforme a função de cada um no texto. O sujeito que oprime pode se tornar o oprimido, dependendo de como se comporta dentro do campo de vozes em choque que é a sociedade nordestina transfigurada pela arte do folheto. Assim, não há uma posição fixa para personagens. O cordelista vai dar um enfoque positivo ou negativo, conforme a maneira como elas transitam da casa (centro) para a rua (margem) ou que permanecem nesta ou naquela. É por conta desse trânsito entre espaços simbólicos que serão reprimidas ou exaltadas nos textos. Por exemplo, a personagem-tipo esposa pode transitar da posição de prestígio de mãe para o papel desvalorizado da adúltera, saindo da condição daquela que reprime para a que é reprimida. E, ao mesmo tempo, a prostituta pode sair da condição de reprimida para aquela que defende um discurso conservador, quando abandona o espaço simbólico da rua para defender os valores da casa.

⁸ A definição de ideologia deste trabalho está de acordo com a defendida por Karl Marx (1999, p.45), quando afirma que a ideologia colabora para a representação “de algo sem ser real”. Ela está a serviço de uma classe que pretende divulgar as suas idéias como únicas e universais, minando o conflito de interesses existentes entre classes. Por isso, manifesta-se no nível da teoria, da teologia, da filosofia e da moral, pois o objetivo é que a produção da vida real apareça como “algo separado da vida comum, como algo extra e supraterrrestre” (1999, p.57).

⁹ Segundo Stuart Hall (2000), o processo de identificação rompe com a diferença em função da unidade. É necessário que apenas uma imagem prevaleça, para que se crie um todo homogêneo.

Há, então, a recriação das micro-relações de poder¹⁰ existentes na sociedade nordestina, ou seja, o exercício de dominação entre grupos, conforme a relação minoria/maioria ou margem/centro. Certas personagens nordestinas que são marginalizadas por um discurso ideológico católico, em algumas situações se encontram a serviço deste mesmo discurso para reprimir o “outro” (também nordestino), deslocado em relação ao modelo de comportamento patriarcal. Esta variabilidade de posicionamentos de sujeitos nas relações entre personagens no cordel está de acordo com o enfoque de Stuart Hall (2000, p.21) em relação aos papéis sociais, quando afirma que “a identidade muda de acordo com a forma como o sujeito é interpretado ou representado”. No cordel, esta flexibilidade no perfil e na abordagem de certos estereótipos ocorre conforme a intenção patriarcal e católica que sustenta a composição de folhetos em que predominam os traços do ciclo moral-religioso.

É o caso das relações permeáveis entre mulher maliciosa e o diabo negro nos cordéis. Na segunda versão de *A mulher que enganou o diabo*, o arquétipo da mulher maliciosa, ridicularizada e castigada em vários cordéis subjuga um diabo negro, que se torna seu “escravo”, por conta da atração sexual exercida pelo corpo feminino. Já em *A mulher que levou uma surra do diabo*, a mulher maliciosa apanha do diabo por abandonar o lar patriarcal, em busca de uma liberdade que a faz cair na prostituição. As relações são permutáveis, mas o discurso ideológico patriarcal e católico é constante, fazendo com que duas personagens subjugadas por um discurso patriarcal se oponham. Nessa luta, não são paradigmas econômicos que são colocados em evidência, mas morais e religiosos. A mulher é oprimida porque foge aos exemplos femininos de submissão ao lar patriarcal e o diabo negro, porque quer impor uma nova crença avessa à católica. Ambos são vozes que devem ser caladas, pois possuem identidades que ferem a uniformidade de conduta que se deseja *nordestina* no cordel. Por isso, são construídos subjetivamente, de acordo com a sua participação no sistema patriarcal-católico predominante no texto, tendo a sua importância ditada segundo os seus papéis para o fortalecimento ou enfraquecimento desse sistema.

Coisa semelhante acontecerá na relação entre mulheres dos folhetos analisados no segundo capítulo. Nos cordéis sobre a *prostituta arrependida*, as personagens casadas tornam-se prostitutas, como resultado de uma progressão de atitudes que leva à

¹⁰ A visão de poder desta tese está de acordo com a defendida por Michel Foucault, quando associa o exercício de poder a uma guerra que envolve a repressão da natureza, dos indivíduos, dos instintos de uma determinada classe sobre outra, seja econômica, social, política, etc.

sobreposição de papéis: mulher adúltera e prostituta vaidosa. Ambas estão num mesmo grupo moralmente excluído e, por isso, são castigadas pelo discurso patriarcal e acabam mortas. Por outro lado, no cordel *A chegada da prostituta no céu*, a meretriz está em conflito com a esposa ciumenta, assumindo a condição de *prostituta que não se arrepende*, porque está a serviço da ordem patriarcal.

Porém, a partir do final do século XX, surgem textos cujo traço principal é a busca de um novo enfoque sobre a mulher, desvinculado de um discurso católico efetivo. Por isso, há uma alteração na composição das narrativas que passam a ser elaboradas segundo a fusão de traços dos ciclos *histórico-circunstancial* e *cômico-satírico*. Há, então, um humor usado para recriar novos hábitos femininos, surgidos ao longo do século XX, sem que prevaleça o discurso de demonização da mulher moderna existente nos folhetos em que predominam traços do ciclo moral-religioso. Contudo, ainda há uma abordagem que recria a relação binária entre gêneros presente ao discurso burguês-patriarcal: sexo forte (ativo) e sexo fraco (passivo). A diferença é como este sistema é reinventado. Valoriza-se a inversão de papéis (a mulher/ ativa e homem/ passivo) que imprime um deboche às “novas” circunstâncias vivenciadas pela mulher. O resultado é a transformação de certas figuras femininas em caricaturas que expressa, nestes cordéis, como certos estereótipos cristalizados pelo discurso religioso católico são desconstruídos e substituídos por outros. Ocorre, portanto, uma ruptura com a continuidade de folhetos escritos conforme uma perspectiva católico-patriarcal, baseada na opressão de condutas femininas.

Tal procedimento se aproxima daquele conceito de fragmentação na cultura popular postulado por Renato Ortiz (1980), segundo o qual a fragmentação da consciência popular pode, em muitos momentos, definir-se como herética¹¹. Segundo o autor, a aparente desordem da cultura popular possibilita que “pedaços heteróclitos da cultura hegemônica” mantenham diálogo com discursos de outros sistemas, produzindo significações geradas a partir de combinações múltiplas, as quase podem exprimir uma visão crítica acerca de seu contexto social.

Neste arquipélago formado pelas mais diversas ilhas que constituem os folhetos, há aqueles que, mesmo interligados por temáticas comuns referentes à mulher, são

¹¹ Neste sentido, há uma nova abordagem para a heterogeneidade da cultura popular que deixa de ser considerada um aglomerado indigesto e desorganizado de concepções de mundo que, quando justapostas, são incapazes de gerar uma avaliação crítica acerca de seu contexto social (GRAMSCI, 1968), para ser tratada como um conjunto de concepções de mundo cuja fragmentação não se limita à reprodução de um discurso ideológico sobre o outro (ORTIZ, 1980).

capazes de gerar situações de fragmentação, rachaduras no discurso dominante, comportando-se como “circuitos de resistência” (ORTIZ, 1980). Assim, alguns folhetos, produzidos pelo olhar masculino no final do século XX e início do século XXI, quebram o discurso hegemônico, ao desconstruir os já referidos estereótipos femininos, no momento em que fazem irromper novos paradigmas de comportamento para a mulher. Não há o apaziguamento do olhar patriarcal-burguês acerca da condição feminina nos textos; todavia, é diferenciado o enfoque: há uma espécie de humor renovado, mas distinto das abordagens satíricas anteriores em relação à figura feminina existentes nos cordéis do ciclo *cômico-satírico* ou *erótico-obsceno*, escritos ao longo do século XX.

Até meados do século XX, os cordéis de sátira tinham o objetivo de ridicularizar a mulher, rebaixando-a em relação ao homem. Diferenciava-os o modo como este humor era conduzido nos textos. Nos cordéis do ciclo *cômico-satírico*, predominava o lema medieval do *ridendo castigat more* (“Pelo riso corrigem-se os costumes”), cujo deboche aparecia como arma de inferiorização da mulher e, também, castigo, ao estabelecer a divisão entre o que se define como mulheres *de rua* e *de casa*.

No século XXI, este lema ainda sobrevive em alguns folhetos. É o caso dos cordéis *Corno, Bicha e Sapatão: os sacanas de hoje em dia* e *A mulher tá virando homem*. No primeiro, as mulheres são presentificadas ao lado dos homossexuais e maridos traídos, todos ridicularizados e elencados no grupo dos excluídos. São enumeradas situações eróticas vivenciadas por eles segundo uma abordagem humorística que os transforma em tipos sociais não adequados ao sistema patriarcal. Por isso, o autor abusa da descrição de circunstâncias de intimidade sexual através de uma linguagem vulgar que exclui através do riso. Já no cordel *A mulher tá virando homem*, o humor do ciclo *cômico-satírico* é usado para estabelecer uma sátira em relação aos novos modos de comportamentos femininos, criando o estereótipo da mulher que se masculiniza para se tornar igual ao homem. Assim, ambos os textos demonstram estar influenciados por um olhar conservador que descreve hábitos com uma abordagem caricata que reprime a voz feminina para impor um discurso doutrinário a favor da permanência da família de bases patriarcais.

No ciclo erótico-obscoeno¹² também prevaleceu, na fronteira entre o século XX e XXI, a construção de caricatura feminina que transformava a mulher em uma “personagem fruta” (SANT’ANNA, 1985) apta a ser degustada pelo leitor. Esta pretensão ainda sobrevive em alguns folhetos cujas partes eróticas da mulher tornam-se personagens protagonistas das narrativas e das capas dos cordéis, reduzindo a figura feminina a um corpo que vai ser descrito e comido pelos olhos masculinos. É o caso do folheto *A bunda vendedora de cordel* cuja preocupação é apresentar várias situações em que a mulher é reduzida a uma nádega vendida na televisão. O cordel estrutura-se pela enumeração de personagens-tipos, nomeados como “bundas” que são diferenciadas por terem qualidades específicas a serem vendidas em comerciais. A intenção do autor popular é de transformar as mulheres divulgadas pela mídia em personagens frutas cuja imagem é saboreada pelos olhos do leitor. Assim, apaga as particularidades femininas em função da construção de caricaturas que favorecem a perpetuação da imagem da mulher como objeto sexual sem consciência própria. O mesmo acontece no folheto “*O que mais abunda no mundo é a bunda que está na moda*” (as aspas aparecem no título sugerindo várias leituras), que também é estruturado por uma sequência de situações onde as mulheres perdem as suas identidades e nomes. A diferença é que a classificação não está de acordo com a função feminina na mídia representada no cordel anterior, mas conforme o desejo despertado nos homens. Assim, o erotismo ainda é mais forte no texto, pois o autor pretende transformar o corpo feminino em um fetiche a serviço do prazer masculino. Este parece ser um assunto recorrente nos textos do mesmo poeta, especialmente no cordel *O perfume de mulher*, em que a mulher ainda é comparada a uma personagem fruta, já que o enredo descreve situações onde os odores do corpo feminino são comparados a perfumes capazes de inebriar sexualmente o homem. Daí a pluralidade de exemplos que se identificam para incentivar a libido masculina, despertada pela fetichização do sexo.

¹² Liêdo Maranhão denomina os cordéis do ciclo erótico-obscoeno como “folhetos da safadeza e da putaria” (*apud* ACCIOLY, 1980). São, portanto, folhetos que misturam humor ao erotismo para estabelecer um deboche a situações de intimidade sexual, transformando o corpo em objeto de escárnio. Marcus Accioly (1980, p.43) endossa esse argumento, quando associa os textos desses ciclos às cantigas de mal-dizer medievais que se utilizavam de uma linguagem direta, por vezes, vulgar, para estabelecer uma crítica aos tipos sociais. E alude às palavras peculiares usadas nestes textos para estabelecer um deboche às partes sexuais: “banana, brecha, bueiro, cabaça, cacete, chinela, coisa, couro, ferro, fumo, goiaba, jaca, maranhão, negócio, pau, periquito, tabaco, tampa, tramela, triângulo, rola, selo, saco, trouxa, maxixes e quiabos”.

Desta forma, ainda há cordéis do ciclo cômico-satírico e do erótico-obsceno que usam o humor como artifício de perpetuação de um olhar unívoco machista sobre a mulher, fortalecido na medida em que novos textos são editados e reeditados, formando uma cadeia de folhetos que repete temas e abordagens entre os séculos XX e XXI. Todavia, este humor sobre a mulher é gradativamente alterado, quando o anterior objeto de riso (ou seja, a própria mulher) configura novas percepções irônicas. Há, então, o riso *diferenciado* e vingador, quando o feminino – inicialmente objeto de zombaria – passa a ditar o comando dessa mesma zombaria. É o caso do cordel *A loura do banheiro* que descreve a estória de uma personagem fruta diferenciada. A protagonista ainda é excessivamente desejada pelos homens por conta de suas nádegas enormes e satirizadas, mas, posteriormente, se utilizará desses mesmos símbolos fetichistas para levar aqueles que os desejam ao banheiro a fim de castrá-los. Há ainda a construção de um estereótipo feminino, mas que possui uma abordagem humorística diferenciada da existente nos cordéis de perspectiva predominantemente conservadora. A caricatura da mulher atraente usa o corpo desejado contra os homens para estabelecer uma crítica aos abusos masculinos efetivados contra o corpo feminino. Faz isso usando o deboche próprio do cordel para ridicularizar o complexo de virilidade vigente num sistema patriarcal, ainda que seja com a mesma linguagem vulgar que tanto reprimiu as mulheres nos cordéis de elevado erotismo. Ocorre, então, um novo enfoque sobre a ridicularização feminina no cordel.

Nos cordéis do terceiro capítulo da presente tese, se dará ênfase a textos cujo alvo do deboche passa da mulher para as circunstâncias nas quais está envolvida, havendo uma ruptura na cadeia de textos em que a sátira está a serviço da ridicularização feminina. Renova-se, assim, a própria função do humor no cordel que passa a registrar as mudanças de costumes e a brincar com elas, sem necessariamente querer castigar a mulher por aderir a estes novos hábitos. Há ainda o preconceito, mas não o desejo de marginalização.

No cordel *A mulher que deu a luz a Satanás*, analisado no segundo capítulo, são descritos a gravidez, o parto e o comportamento do filho de uma mãe solteira, com o intuito de se estabelecer uma crítica em relação a uma gestação realizada fora dos padrões da família católica e patriarcal. Esta intenção é comprovada quando a personagem dá a luz ao filho do diabo cujo comportamento é semelhante ao de um *trickster*, personagem que se caracteriza por brincar para desestabilizar a ordem social (BASTIDE, 2003). Todavia, no terceiro capítulo, Franklin Maxado apropria-se desta

estruturação da narrativa para renová-la com uma outra abordagem. No cordel *O Japonês viu o que a baiana tem*, há uma sequência em que é desenvolvida a gravidez, o parto e a descrição do comportamento do filho. Todavia, no início do folheto, o cordelista não critica uma gravidez solitária, mas admite o direito da mulher de ter uma produção independente. Narra como a protagonista escolhe um japonês “civilizado” para ter o papel de macho reprodutor e como o comportamento de seu filho assemelha-se ao de um *trickster* que perde a conotação negativa presente no segundo capítulo, representando uma brincadeira em relação ao contato entre culturas distintas. Há, então, um humor gerado a partir de uma nova abordagem em relação às mudanças do final do século XX que adentram no texto, renovando estereótipos.

Citemos um caso semelhante, em que a mãe solteira deixa de ser a mulher do diabo para ter a atitude de uma amazona maternal. Este conceito pode ser melhor compreendido em outro folheto de Franklin Maxado, *A lenda das Amazonas capadoras de homens*, no qual é reinventada a comparação entre mãe solteira e amazona estabelecida teoricamente por Simone de Beauvoir (1980)¹³. Faz isso quando alude à lenda das Amazonas, apontando exemplos mitológicos que colaboram com o imaginário feminista. No cordel, se as Amazonas castram os parceiros após a relação sexual para apagar a virilidade do homem diante da mulher e do filho, as feministas se identificam com elas, quando se tornam as Amazonas da atualidade que “capam” a voz masculina, até então, a única emitida na criação dos filhos. O autor insere no imaginário popular o estereótipo da mãe solteira como aquela que nega a voz do homem para substituí-lo na função de sexo forte da família. Não há uma negação de valores do sistema patriarcal, mas a sua recriação. A feminista luta para ter função de sexo forte na sociedade através da ridicularização do homem na família. Assim, quer apenas substituí-lo na condição de chefe de família, ocupando o seu lugar.

Neste sentido, Maxado lança novos olhares sobre a mulher, compondo folhetos que fragmentam a cadeia de textos moralistas religiosos. No entanto, não se desliga da influência de uma perspectiva patriarcal. Os textos deixam de condenar as mulheres que buscam emancipar-se na rua. No entanto, ainda descrevem a busca de uma independência, construída a partir de valores patriarcais. É neste sentido que os cordéis

¹³ Beauvoir compara as feministas a “Amazonas do sexo” quando afirma que elas abdicam da participação masculina na formação de uma família, limitando os homens ao papel de “reprodutores sexuais”.

repensam o papel feminino na rua, satirizando as novas relações entre mulher e homem, surgidas com a emancipação feminina¹⁴.

Um dos argumentos levantados para essas novas interpretações em relação à mulher em alguns cordéis de Franklin Maxado é que não há só uma mudança na abordagem geral das situações, mas, principalmente, *no olhar* do autor. Franklin Maxado é um “poeta-doutor” com formação acadêmica, portador de uma visão até certo ponto exterior em relação à cultura popular sobre a qual verseja (BENJAMIM, 1985). Considera-se que este tipo de cordelista consegue ter um olhar diferenciado em relação às mudanças ocorridas na zona urbana. Se a maioria dos textos a serem analisados ao longo do segundo capítulo limita-se a perpetuar um olhar rural e arcaizante de condenação ao progresso, os poetas-doutores interpretam as mudanças da cidade com o olhar de quem entende que estes novos hábitos são diferentes dos costumes conservadores da zona rural, e que, por isso, devem ser registrados, através do humor.

Acredita-se que o poeta-doutor tem uma leitura mais contemporânea das situações, sem abandonar a sua influência popular na composição dos textos, comprovada na recriação de costumes e expressões populares e no uso de artifícios estéticos próprios ao cordel: uso de xilogravuras nas capas como recurso de construção de sentido, predominância da sextilha e da linguagem coloquial e debochada na composição dos versos. Janduhi Dantas é outro poeta-doutor que se destaca nesta tese. Além de professor e de ativista político em Patos, é um folhetista que consegue brincar com o casamento tradicional no cordel *A Mulher que vendeu o marido por 1, 99*, a ser analisado no terceiro capítulo. Nesse texto, há a apresentação de uma nova Eva no cordel que abandona a sua condição de esposa submissa a um marido bêbado, ao vender na feira o marido como um artigo barato do lar, já que não tem uma função produtiva dentro de casa. Assim, não há uma crítica ao sistema de relações patriarcais no texto, mas a sua reinvenção, ocorrida conforme as novas circunstâncias, vivenciadas pela família burguesa no texto. A mulher expulsa o marido do lar porque ele não exerce a função devida de chefe de família.

Desta forma, entre os séculos XX e XXI, os cordéis escritos por homens em relação a mulheres poderão ter dois enfoques. O predominante ainda será baseado num discurso patriarcal e católico que pretende que a imagem da mulher “ideal” caiba no

¹⁴ Aprofundaremos esta análise a partir da leitura crítica dos cordéis *As aventuras duma doutora carioca* ou *A mulher feminista do século XXI* e *Eu quero ser madamo e casar com feminista*, no terceiro capítulo.

formato de família de bases rurais, reprimindo imagens que fujam a este modelo – daí a redução da representação feminina a estereótipos cristalizados no imaginário popular que se repetem numa cadeia de textos marcada por um olhar unívoco. No entanto, os argumentos citados neste subcapítulo comprovam que já há folhetos que contradizem a referida cadeia.

A análise do cordel como um gênero ou grupo de textos de autores e épocas distintas demonstra que há interpretações contraditórias. É este conflito que coloca o folheto na condição de *demarch arcaizante em vários níveis* (FERREIRA, 1979). Concorde-se com Jerusa Pires Ferreira (1979), quando afirma que o cordel é uma literatura que, ao mesmo tempo em que preserva valores já postos de lado pela sociedade global, avança e se vanguardiza, no sentido em que segue a um processo de crítica a esta sociedade. Defende-se que este processo de crítica não ocorre segundo um olhar unívoco.

O cordel acompanha as mudanças de hábitos entre os séculos XX e XXI. Todavia, no final do século XX, as interpretações acerca da mulher começam a não se limitar a um olhar conservador, predominante em uma cadeia de textos. Nota-se, assim, um olhar arcaizante recriado em níveis diferenciados. Há textos em que conceitos arcaicos de família e de mulher ainda são evidentes; em contrapartida, há outros em que o próprio conceito de família patriarcal é reinventado, apresentando novos conceitos de família e novos papéis para a mulher. Nesses textos, o olhar arcaico do cordelista é, aos poucos, renovado, recriado em um outro nível.

Um processo de vanguardização se torna mais evidente, quando começa a surgir um olhar da mulher sobre a mulher nos folhetos, expressando a gestação de uma memória coletiva, de fato, feminina, inviabilizada na maioria dos cordéis do século XX. Acredita-se que a memória coletiva é da ordem da vivência, aproximando-se do mito (ORTIZ, 1985). Há memórias coletivas *femininas* nos cordéis, que avultam lembranças, idéias, reflexões, sentimentos, inspirados por vivências de nordestinas. As autoras passam por um processo de reelaboração de determinados fatos, acontecimentos, situações, a partir do processo reativo que a realidade provoca nelas¹⁵.

A inexistência dessa memória foi também vedada por motivos práticos: durante muito tempo foi vedado à mulher o espaço para a publicação de folhetos. Para uma

¹⁵ Neste sentido, a memória coletiva “se forma e opera a partir da reação, dos efeitos, do impacto sobre o grupo ou o indivíduo, formando todo um imaginário que se constitui em uma referência para o futuro” (VERENA, 1989, p.197 *apud* MONTENEGRO, 1992, p.19).

folhetista publicar, tinha antes que se encobrir obrigatoriamente com o pseudônimo masculino. Segundo Doralice Alves de Queiroz (2006), foi Maria das Neves Batista Pimentel quem publicou, em 1938, o primeiro cordel feminino: *O violino do diabo ou o valor da honestidade*. O texto só foi publicado após a autora usar o pseudônimo de Altino Pimenta e elaborar um cordel cujo tema se inseria na tradição estética do folheto dominada por uma perspectiva patriarcal. Assim, a mulher abdicava de recriar suas próprias experiências para escrever dentro dos domínios do imaginário masculino. Conforme Francisca Pereira dos Santos (2008, p.17), é a partir “de fins das décadas de 1960/70—período que coincide com lutas feministas e as desconstruções sociais de gênero—,que as mulheres vêm desterritorializando o universo do folheto e gradativamente publicando e se apresentando como autoras”.

De fato, os anos 60 assistiram a uma série de movimentos em âmbito mundial — o maio de 68 na França, as lutas pelos direitos humanos nos Estados Unidos, etc. — de oposição ao poder “socialmente institucionalizado: oposição ao poder dos pais sobre os filhos, das instituições educacionais e seus representantes sobre os educandos, da medicina sobre a população, do homem sobre a mulher” (ROCHA-COUTINHO, 1994, p. 112). Na década de 1970 surgem os estudos literários feministas, que enunciam de forma diversa a constituição do sexo/gênero como categoria de análise (MACIEL, 2007).

Nesse contexto histórico, surge no cordel um processo de desterritorialização do gênero, defendido por Francisca Pereira dos Santos (2008, p.18), quando afirma que “outroza privadas deste território por fatores sócio-culturais, as mulheres autoras apropriam-se do cordel e tornam-se parte integrante do mesmo, causando nesse contexto uma *desterritorialização do gênero*” (grifo da autora). Santos (2008, p.18) acredita que *desterritorializar* o gênero significa abalar o discurso patriarcal predominante no cordel: “as mulheres/ poetisas se desmembram do invisível e se lançam do outro lado da fronteira para dar voz àquelas que foram silenciadas”. Nesta busca pela expressão de uma voz silenciada, Santos (2008, p.7) acredita que muitas autoras instituem outras formas, outros conteúdos, outras autonomias. Talvez até: outra tradição, pois “‘ressignificam’ essa poética, seja a partir de temas próprios, como o feminismo, a ecologia, a saúde da mulher e o homoerotismo, seja inaugurando outros espaços de veiculação do cordel, tais como escolas, passeatas e universidades”. De fato, acreditamos que ocorra este processo de desterritorialização, pois as mulheres começam a repensar os seus papéis na sociedade conforme uma interpretação crítica, antes

inexistente no cordel. Contudo, defendemos que tais interpretações ocorram conforme linguagens e perspectivas distintas, pois vozes femininas passam a ser emitidas no cordel segundo abordagens temáticas diferenciadas.

Vejam os casos de duas autoras, Maria Goldelivie e Salete Maria da Silva, para se entender melhor o acima dito. Maria Goldelivie é uma autora que ainda recia a voz feminina dentro dos moldes formais tradicionais de composição do folheto. A crítica Doralice Alves de Queiroz (2006, 67-68) lembra que Goldelivie é uma poetisa e professora que se considera “contadora de histórias”: “A inspiração para seus folhetos vem da infância – da mãe, que lhe contava casos e das suas idas às feiras com o pai, aos sábados, quando ficava fascinada com os versos e a performance dos cordelistas”. Assim, a poeta aproveita-se de temas recolhidos na oralidade tradicional e dá uma visão atualizada, condizente com a mulher do seu tempo, preservando a forma tradicional do cordel. Queiroz (2006, 67-68) afirma ainda que a autora alia o humor ao tom pedagógico, cumprindo “o papel de transmissão de valores no processo de modernização da sociedade em que vive.” Todavia, defende-se que a autora não só repete a estrutura formal tradicional dos cordéis, mas também faz uso da fusão entre traços do ciclo histórico-circunstancial e do cômico-satírico, já usada por Franklin Machado, no final do século XX. Durante a análise dos folhetos *Ô mulher desnaturada* e *Mulher macho sim senhor*, observa-se que a autora compõe sátiras que não negam valores patriarcais, mas faz uso do humor para recriá-los. E nisto perpetua um olhar feminino sobre a sociedade a partir de um discurso masculino. A significação gerada no cordel segue, então, um propósito negativo feminista que engendra uma “diferença da mulher em relação ao homem – ou seja, a própria diferença no homem” (LEMAIRE, 1994, p.207).

Como Goldelivie, Salete Maria da Silva também faz uso da sua formação acadêmica (advogada e professora universitária) para se dedicar à recriação de um novo olhar da mulher sobre a mulher no cordel. No entanto, sua linguagem e seus temas são considerados mais inovadores do que os de Goldelivie, pois abordam a mulher sem o predominante tom humorístico tradicional presente na maioria dos cordéis. Prevalece em seus textos a denúncia, graças a uma estética que tem o propósito de ser inédita na literatura de cordel, ligada aos princípios defendidos pela *Sociedade dos Cordelistas “Mauditos”*, entidade da qual a autora faz parte. Tal grupo surgiu em 2001, na cidade de Juazeiro e é composto por poetas vindos de faculdades e de escolas que almejam promover uma revolução na poesia popular, através do uso de novos signos, técnicas e

linguagens (OLIVEIRA, 2003). Das várias propostas organizadas pela *Sociedade dos Cordelistas “Mauditos”*, notamos, na poesia de Salete Maria, a implementação de um “código de discussão social que vai além do deleite, do prazer e do entretenimento para comprometer-se com a educação e a reflexão” (OLIVEIRA, 2003). Por isso, a intenção da autora não é de contar “causos”, mas de apresentar personagens femininas em espaços e situações antes não abordados pelo cordel.

Concordamos com Doralice Alves de Queiroz (2006, p.90), quando afirma que muitos dos textos de Salete Maria da Silva discorrem sobre o papel da mulher na atualidade, a violência doméstica, “o assédio sexual e moral, a velhice, com o propósito de criar estratégias para gerar possibilidades de resistência social à exclusão”. Contudo, consideramos que o traço mais importante da autora é a forma como aborda estes temas, através de digressões morais e sociológicas que furam uma linearidade na condução da narrativa para celebrar uma pluralidade de vozes femininas que passam a escorrer no texto, apresentando situações vivenciados pelas mulheres ao longo do século XXI, como esmiuçaremos no terceiro capítulo.

Por isso, seus textos se distanciam dos de Goldelivie graças ao predomínio de um propósito feminista num âmbito literário. Uma das intenções desta tese é de analisar como esta folhetista denuncia a agressão vivenciada pela mulher em casa para desconstruir o próprio conceito de família patriarcal e buscar novas identidades femininas que não se limitem à oposição casa e rua. Observamos também como os personagens de Salete Moraes se opõem aos estereótipos cristalizados em relação ao gênero feminino nos cordéis produzidos ao longo do século XX. Tal gênero aparece agora como uma construção social de acordo com os preceitos elaborados por Simone de Beauvoir (1980, p.9), de que “não se nasce mulher: torna-se mulher”. A mesma autora completa: “nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea assume na sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado que qualificam de feminino”. A intenção da autora não é só expor criticamente a construção de uma imagem feminina segundo olhos masculinos, mas também desconstruir conceitos abstratos de mulher, demonstrando como os conceitos de mãe, esposa, filha, profissional, etc., podem conviver dentro de uma mesma mulher ou de mulheres diferenciadas.

Neste sentido, os textos de Salete Maria rompem com um discurso ideológico em que todas as mulheres são ou “diferentes personificações de alguma essência arquetípica da mulher ou personificações mais ou menos sofisticadas de uma

feminilidade metafísico-discursiva” (LAURETIS, 2004, p.4). As personagens de seus folhetos não são a repetição de um modelo de mulher, mas representações de experiências femininas particulares, desconstruindo-se a própria função de deleite das narrativas populares, sem a necessidade específica de contar uma estória. Não há o deboche, mas o grito feminino calado ao longo do século XX que ganha enfim espaço no texto¹⁶. No próximo subcapítulo, analisaremos as novas relações entre autor, cordel e público.

1.4 A importância da diversificação das relações entre autor, leitor e texto para a efetivação de uma variabilidade de olhares sobre a mulher no cordel.

A importância da relação entre leitor e folheto na composição dos cordéis é explicada por Jerusa Pires Ferreira (1979), quando afirma que a complexa criação do cordel está sempre relacionada a um grupo que aceita ou sanciona os textos. Ele aceita ou rejeita os textos, consoante uma série de condições de vária ordem, intrínsecas ou extrínsecas. Neste trabalho, observamos que há uma mudança nas abordagens em relação à mulher, conforme se altera a relação entre autor, texto e público, demonstrando como o cordel aos poucos vai abandonando uma dependência a um olhar apenas patriarcal para trazer novos olhares sobre a mulher, conforme dialoga com novas interpretações do leitor em relação à figura feminina.

Apesar de muitos folhetos analisados nesta tese reproduzirem o argumento de Cavalcanti Proença (1964, p.61 *apud* FERREIRA, 1979, p.21) de que “o poeta popular é tanto mais importante para os seus ouvintes e leitores, quanto menos original se mostra, isto é, quanto menos rebelde às formas tradicionais e quanto maior a soma de técnicas tradicionais reúne”, acreditamos que alguns cordéis escritos por mulheres, no início do século XXI, tendem a derrubar esta idéia, quando exprimem novas formas de se falar de mulher, sem necessariamente repetirem uma abordagem humorística ou

¹⁶ Nos deteremos mais aprofundadamente em relação a este tópico na análise dos folhetos *Embalando meninas em tempos de violência*, *Lugar de mulher* e *Mulheres fazem*, do terceiro capítulo.

religiosa. Trata-se de uma nova linguagem do cordel que desconstrói modelos de narrativa fixos e que vem contradizer uma cadeia de folhetos ligados por possuírem traços estéticos recorrentes entre-textos.

Embora concordemos com Jerusa Pires Ferreira (1979, p.22), quando afirma que o poeta “tem a consciência de manipular um repertório de todos, fazendo-se divulgador de matéria conhecida, e ao mesmo tempo intensificador da sua difusão através de recursos próprios” (FERREIRA, 1979, p.22), defendemos que existem diversas formas do autor estabelecer um diálogo entre um repertório estético de todos e seus próprios recursos, durante a composição do cordel. Esta consciência se torna mais evidente quando autoras femininas se apropriam dos recursos estéticos do cordel com o propósito de trazer à tona experiências femininas, silenciadas ao longo da história do folheto, para um público ávido por elas.

Consideramos que a tradição estética do cordel foi perpetuada por um olhar masculino cuja intenção era que seus folhetos fossem elaborados segundo um modelo de condução das narrativas que se repetia entre-textos em épocas distintas, formando uma cadeia¹⁷. Cada grupo de cordéis faz parte de uma cadeia de folhetos. Nesta cadeia, o fator determinante na composição dos folhetos é a influência de uma visão católica medieval ainda no olhar do público em relação ao comportamento feminino. Por conta disso, há uma recorrência de enredos cujas personagens desobedientes às normas católicas de comportamento são castigadas pelas mãos da sociedade e de Deus. Os textos se identificam por descreverem uma trajetória simbólica vivenciada pelas personagens que segue o mesmo processo: desobediência de mulheres às normas patriarcais, progressiva decadência moral e, por último, castigo divino. Esta trajetória se repete, ao longo de vários cordéis, desde os produzidos ao longo do século XX até os ainda vendidos ao longo do século XXI, tornando-se um modelo de construção de narrativas expressivas e atraentes para o público leitor.

No tópico *As filhas que se metamorfoseiam em animais*, as personagens protagonistas são filhas que desobedecem aos pais da terra e desafiam o pai celestial. Todas são metamorfoseadas porque sofrem um castigo divino, baseada no discurso de origem medieval do medo do homem de se afastar da sua similitude com Deus, aproximando-se da animalidade (LE GOOF, 2006). Há, então, entre-textos a repetição

¹⁷ Esta cadeia será estudada detidamente no segundo capítulo da tese que, por sua vez, está dividido em três subcapítulos: *A peleja entre a mulher Eva e o diabo negro para a reconstrução de uma mentalidade patriarcal no cordel*, *As Madalenas no cordel*, *A Descida aos infernos pelas filhas arrependidas e A metamorfose: artifício de reconstrução de preconceitos patriarcais no cordel*.

de enredos em que existe a narração da seguinte trajetória: transição da personagem protagonista do espaço simbólico da casa para a rua; a sua transformação em um demônio a serviço da cólera divina contra outras personagens da rua, o seu arrependimento e a sua redenção, com a transmutação da personagem em humana, tornando-se a filha arrependida, servidora dos preceitos religiosos e patriarcais. Neste sentido, nota-se a existência de intertextos bíblicos que fundamentam a composição da personagem protagonista, são eles os mitos de Eva e de Maria Madalena. O mito de Eva foi reinterpretado por um discurso medieval como a “fraca para os sentidos”, tornando-se um arquétipo para a recriação da personagem medieval mulher “megera” cujo traço de malícia se contrapõe ao paradigma da mulher idealizada e santa (BURKE, 1989), representada por Maria. Nos cordéis de metamorfose, as personagens protagonistas filhas assumem a condição de fracas de sentidos que se opõem ao comportamento mariano de suas mães. Por isso, são testadas por estes mesmos sentidos, caindo em tentação, sendo castigadas, depois, redimindo-se, quando não estão mais aptas a ser dominadas pelos desejos da carne. Este é um traço próprio ao mito de Maria Madalena, recriado na literatura medieval como a personagem feminina que se torna heroína pelo sofrimento (BURKE, 1989).

Este tópico do segundo capítulo demonstra a capacidade do cordel de ser uma espécie de *liquidificador* não só de textos, mas de valores e mitos, triturados permanentemente pela vivência do poeta popular que os adapta às suas necessidades, influenciadas por uma conjuntura de forças presentes. É por conta dessa hipótese que nos apropriamos do argumento de Jerusa Pires Ferreira (1979, p.53), quando defende que, durante o “processo de composição do cordel, ocorra a adaptação de textos de outras épocas ao contexto do Nordeste, havendo uma intercorrência de textualidades outras no folheto, que sofrem variações por conta da criatividade do poeta” e de sua interpretação de uma determinada época e sociedade. Nos folhetos analisados, o autor popular digere mitos de outras culturas que podem aparecer dissolvidos no cordel como citações. É o caso do uso freqüente de Vênus para descrever a beleza branca do sexo frágil feminino em alguns cordéis ou da presença de Perséfone, usada para caracterizar a personagem Elizabeth no cordel *A mulher que vendeu os cabelos para o diabo*. O importante é que eles enriquecem os textos, tornando-se artifícios estéticos que não só ligam os textos a uma cadeia de folhetos ainda existente no século XXI, mas que prendem a atenção do leitor que se sente atraído ao buscar enredos com recursos parecidos entre folhetos. Homens e mulheres vão a feiras e a centros culturais em busca

de enredos semelhantes, estabelecendo uma ligação entre-textos que rompe as fronteiras entre-tempos e entre-espacos.

Esta mesma ligação entre-textos se perpetua no subcapítulo *A descida aos Infernos pelas filhas arrependidas* em que é retomado o mesmo modelo de decadência e redenção feminina a partir da recriação dos mitos de Eva e de Maria Madalena. A diferença é que, durante a análise dos cordéis, ainda recorre-se aos mitos de Perséfone e de Lilith para se compreender a composição do perfil das personagens femininas que cedem aos desejos da carne, descem aos infernos, relacionam-se com o diabo, são castigadas, vêm os tormentos do lugar, para, depois, narrá-los ao mundo na condição de madalenas arrependidas, capazes de divulgar um discurso patriarcal e religioso para moldar outras mulheres a um lar conservador. Para estes textos, o intertexto evidenciado é *A Divina Comédia*.

Acreditamos que a imagem do inferno de Dante encontra-se dissolvida na tradição oral, no sentido definido por Antônio Gramsci (1968) de “documentos incompletos”, incorporados à cultura popular. Utilizamos este argumento, tomando como base a “teoria do rebaixamento” defendida por Peter Burke (1989), quando afirma que imagens, histórias ou idéias, que aparentam ser distorções ou má compreensão de autores populares, são adaptações a necessidades específicas. Segundo Burke (1989), os modos tradicionais de percepção e interação formam um crivo que deixa passar algumas novidades e outras não. O folheto, então, adapta linguagens e temas de textos de outras procedências à vivência popular. Ora, a “teoria do rebaixamento” dialoga com a visão de Jerusa Pires Ferreira (1979), quando afirma que a relação entre folhetos ocorre pelo processo de adaptação em que o poeta desenvolve uma dependência flexível por um texto matriz, introduzindo elementos contextualmente significativos que se adequam a uma *práxis* social.

É esta possível dependência flexível da arte popular a outros intertextos que proporciona a expressividade dos folhetos do subcapítulo *A descida aos Infernos pelas filhas arrependidas* que retomam as caminhadas por entre sofrimentos hiperbólicos, semelhantes aos descritos em *A Divina Comédia*, obra que, depois de ter sido introduzida na tradição oral em Florença, pode ter sido transferida para a literatura de cordel (BURKE, 1989). A diferença é a adaptação de abordagens. O inferno dos cordéis expressa o olhar crítico do autor popular acerca dos hábitos urbanos, vivenciados pela geração de sessenta, recriando-os dentro de um inferno dantesco marcado pela dor e pelo castigo. Quando constrói este contexto, o folhetista não se desprende de um olhar

arcaizante e conservador acerca da realidade, mas não deixa de recriar este novo mundo, nem que seja para criticá-lo. Por isso, o texto está na fronteira entre o passado e o presente. Tem um discurso religioso e patriarcalista que registra as mudanças do tempo, mesmo que seja para negá-las. Esta negação é por si só a afirmação de que o texto não está estagnado no tempo, acompanha-o, recriando as mudanças vivenciadas por um público de leitores que, embora presencie novos hábitos surgidos no século XX, ainda se satisfaz em transformá-los em costumes do demônio, acatando a intenção arcaica predominante no texto: “prender” a mulher às amarras de uma família, cuja casa ainda se parece com uma prisão, recriada em contextos e épocas distintas.

Em *A prostituta arrependida*, também é revelada a persistência de um olhar medieval católico conservador em textos que se associam também pela persistência da descrição da trajetória de decadência de personagens femininas que ferem normas morais católicas e patriarcais. A diferença é a condução da narrativa: as personagens se entregam à luxúria, sofrem no corpo os efeitos deste pecado, para depois se arrependerem, morrendo para a cidade dos homens e nascendo para a cidade de Deus, tal qual uma madalena arrependida. Desta forma, apesar de vivenciarem situações díspares, as prostitutas de *A deusa do cabaré* e de *A mulher que levou uma surra do diabo* passam pelo mesmo processo de decadência: entregam-se aos desejos do corpo, frustram-se, banham-se de chagas e morrem arrependidas. Esta relação intertextual fortalece a imagem da prostituta arrependida no imaginário popular, comprovando que os folhetos fazem parte de uma mesma cadeia, em que ao mesmo tempo em que tem um olhar arcaizante sobre a mulher adaptam-se à época, quando o cordel foi escrito.

O segundo capítulo torna-se, portanto, uma etapa da tese importante para que se observe como os textos dialogam para repetirem modelos sustentados por um catolicismo popular que torna as narrativas expressivas e agradáveis a um público de leitores que prima pela leitura de folhetos em que predomine uma tradição estética. A intenção deste público é detectar traços comuns entre-textos, deleitando-se com uma linguagem que não se repete igual, mas que é recriada de uma fonte comum. Por isso que neste capítulo são analisadas narrativas inteiras com suas peculiaridades que, ao mesmo tempo em que carregam a memória de sua temporalidade específica, fazem parte de um conjunto significativo que os reatualiza. O propósito é de se observar a existência de uma continuidade de temas, personagens e estruturas da narrativa entre folhetos, colaborando para a constante construção de um imaginário base, composto pela constante impressão e reimpressão de folhetos que se tornam matrizes geradoras de

novas narrativas (PASTA JÚNIOR, 1987). Desta forma, o segundo capítulo comprova o argumento de José Antônio Pasta Júnior (1987, p.68), quando afirma que a literatura de cordel seja um “grande traçado intertextual, feito de séries contínuas que remetem explícita e implicitamente umas às outras”, pois há uma relação intertextual entre folhetos que repetem enredos cuja intenção é a punição das mulheres que não caibam num paradigma religioso. As histórias se entrecruzam e reconstroem espaços simbólicos recorrentes que se tornam representações de contextos particulares, os quais recriam situações próprias a suas épocas, paradoxalmente, ligadas a um olhar machista. É este mesmo olhar que constrói estereótipos que calam a voz feminina em função do prazer de um leitor que ainda está influenciado por valores patriarcais, seja nos textos de conotação religiosa, seja naqueles de perspectiva satírica. Deste modo, o silêncio feminino se perpetua dentro de uma tradição cuja fala masculina transforma corpos de personagens em ventríloquos da sua própria voz.

Por outro lado, os folhetos do terceiro capítulo revelam o surgimento de um novo público leitor que se preocupa em dar novas interpretações em relação à mulher. O capítulo está dividido em dois grupos de textos e de leitores os quais se identificam por desmistificarem o olhar de repúdio à emancipação feminina ocorrida ao longo do século XX. A diferença são as abordagens. Este capítulo é dedicado à análise de folhetos escritos por homens para um público que ainda está na fronteira entre a influência de valores patriarcais e um olhar mais contemporâneo em relação à mulher, fundindo o deleite produzido no ciclo cômico-satírico com o registro de situações novas, ocorrido no ciclo histórico-circusntancial. Assim, neste momento da tese começará a surgir uma ambigüidade dentro do olhar masculino que, ao mesmo tempo em que registra e admite os novos hábitos vivenciados pela feminista, não deixa de ter um olhar irônico a estes mesmos costumes. Esta ambigüidade expressa a própria dubiedade do olhar do leitor, que está na fronteira entre a influência de valores patriarcais e a desconstrução destes mesmos valores. Daí, a denominação dos textos desta etapa de ilhas fragmentadas, pois exprimem também a fragmentação do olhar de seu público.

A segunda etapa do terceiro capítulo é composta pelo tópico *O olhar da mulher sobre a mulher no cordel* cujos folhetos cruzam-se por serem cordéis escritos por mulheres sobre mulheres. Há, então, uma nova relação entre texto e leitor, pois se destaca um novo público o qual almeja que as experiências femininas se expressem através de novos enredos cujo propósito é fazer com que o silêncio feminino fale. O resultado são textos que algumas vezes fogem a paradigmas correntes, sendo compostos

por uma pluralidade de vozes ansiosas por falarem. De modo que não é uma mulher, mas muitas que se apresentam como personagens de várias situações, negadas na maioria dos cordéis do século XX. Os textos mudam porque os olhos do público também mudam. Mulheres começam a interagir de modos diferentes com os folhetos, opinando e dialogando direta ou indiretamente com as autoras. É o caso do diálogo entre Salete Maria e seu público feminino em um blog atualizado constantemente com opiniões de leitoras sobre os textos, expondo suas interpretações e suas vivências acerca dos textos. Em outras situações, adolescentes participam de um programa de letramento em Campina Grande, lendo os textos de Maria Goldelivie para associar a aprendizagem das letras com a compreensão de seu próprio universo feminino.

Com essa mudança do público do cordel, passa a ser necessário que as autoras expressem memórias de si e do outro, que, por si só, são memória femininas que giram em torno da representação de experiências femininas que escorrem diante dos olhos das leitoras. E estas experiências são tão particulares que tornam a linguagem de alguns textos também particulares.

Os textos de Salete Maria são tão particulares que não se prendem a ciclos, mas os explodem, pois não se comprometem com eles. Apesar da linguagem em sextilha, da xilogravura como rosto interpretativo dos enredos, há mais do que narrativas, há de fato o comprometimento de recriação de subjetividades femininas que se expressam através de linguagens diversas. Nos cordéis da autora, o mote da construção de um texto vai além de contar um caso. Pode ser a paráfrase de cantigas de roda, como acontece com o cordel *Embalando meninas em tempo de violência* que reverte o costume tipicamente feminino de usar cantigas para fazerem os filhos adormecer em cantar a fim de que muitas mulheres despertem para o problema social que é ainda a existência de lares baseados na imposição da violência masculina como o exercício de domínio sobre a casa e a mulher. E pode também ser estruturado através de antíteses que venham desconstruir a oposição de espaços e de papéis a partir da oposição entre sexo frágil e forte, como acontece com o cordéis *Lugar de mulher* e *Mulheres fazem*. Nestes cordéis, a intenção do público não é a de deleite com o humor, nem da apreensão de um valor religioso, como ocorre nos cordéis do segundo capítulo, mas de observar experiências femininas ocultadas ou distorcidas por um discurso patriarcal. São, portanto, novas vozes do cordel para novos olhos em relação a esta manifestação popular. Assim, a estruturação dos cordéis vai se modificando, fazendo com que o público se aproprie de novos temas e linguagens sobre a mulher. Esta convivência de interpretações

proporciona aos leitores uma riqueza de textos com enredos que se tornam ainda mais expressivos, quando são confrontados às suas capas, enquanto elementos estéticos relevantes para a compreensão do cordel entre-tempos.

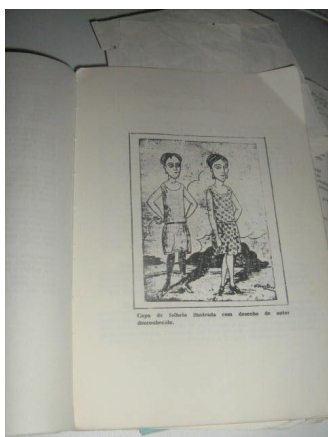
1.5 A mobilidade das capas de cordel entre-tempos

A capa do cordel dialoga com várias linguagens, tornando-se um artifício estético e semiótico do folheto que colabora para a revelação de significados implícitos e explícitos ao texto. Por isso, é mutante, porque acompanha as diversas relações do autor com variados contextos sociais e com as linguagens que os representam. Concorde-se com Roger Chartier (2002), quando afirma que os textos impressos dependem dos dispositivos tipográficos¹⁸ para construção de seus sentidos, defendendo que a imagem da capa do folheto têm a função de imagem-símbolo em relação ao título, na medida em que fornece pistas sobre o sentido geral do texto.

Segundo Liêdo Maranhão de Souza (1981), inicialmente, as capas brasileiras eram compostas por título e nome do autor, acompanhados por vinhetas. Daí, a sua denominação de *folhetos sem capa*. Depois, passaram a ser representadas por um caricaturista popular, que fazia desenhos para as capas de cordéis, denominados de *desenho popular*. O propósito destas capas era representar tipos sociais, ou seja, pessoas da rua que o autor satirizava para expressar um pouco de sua própria representatividade social. Entre os exemplos destes folhetos, destaca-se o texto *Descrição das mulheres conforme os seus sinais*, cuja data não é apresentada. Contudo, torna-se um texto relevante na história de cordel, porque a sua capa, além de ser citada em mais de um livro sobre o cordel¹⁹, torna-se uma representação expressiva de um olhar sobre a mulher do início do século XX, como é observado abaixo:

¹⁸ Segundo Roger Chartier (2002), a dependência do cordel em relação aos recursos tipográficos é ainda maior, pois as particularidades formais fornecem atributos ao cordel de um texto popular que se distingue de uma cultura dita letrada.

¹⁹ Nas obras *Folhetos populares: suas capas e suas ilustrações* (SOUZA, 1981), *Antologia poética da literatura de cordel* (BATISTA, 19677) e *Antologia de literatura de cordel* (LOPES, 1982), a capa do cordel *Descrição das mulheres pelos seus sinais* é reverenciada isoladamente do texto como uma expressão relevante dos cordéis de desenho popular. O que comprova a importância desta capa como representação estética deste grupo de textos cujo desenho torna-se um artifício relevante na composição dos significados textuais.



Embora o desenho expresse a forma de se vestir da mulher do início do século XX, sua importância se torna maior quando vai além da descrição de hábitos. E torna-se um recurso de linguagem que corrobora para a composição de estereótipos femininos segundo o discurso medieval da mulher como ornamento (BLOCH, 1995). A pintura, que inicialmente era feita em calçadas, é digerida pelo cordel, tornando-se um recurso expressivo de construção de sentido. Como é observado pela composição das personagens da capa, tão pequenas e magras que se forem tirados os apetrechos, tornam-se inexpressivas. Esta intenção é confirmada pela estruturação do cordel cuja intenção é enumerar personagens cuja identidade moral e social realiza-se pela articulação da descrição do corpo com o comportamento das personagens. Seguem-se seis páginas do folheto, onde as estrofes são costuradas por citações de mulheres corrompidas ou idealizadas pelos seus “sinais”. Nenhuma personagem é nomeada ou tem direito à fala. O autor se refere às personagens, fazendo uso de um humor velado, próprio às cantigas de escárnio medievais e típico dos folhetos enquadrados no ciclo-satírico²⁰, para transformar as personagens em apenas imagem, fortalecida ou enfraquecida por seus ornamentos. Daí, a importância do desenho popular como um recurso estético que é ressignificado no cordel, colaborando para a construção de seu sentido.

Segundo Liêdo Maranhão de Souza (1981), o desenho, aos poucos, é substituído pela xilogravura e pela zincogravura que retomam a mesma relação intersemiótica²¹ entre figura e conteúdo. Contudo, a origem da xilogravura é mais antiga do que o desenho

²⁰ Segundo Marcus Accioly, o ciclo satírico (1980, p.41) é o ciclo do humor “do graça-gracejo, do anedótico, do chiste, do apelido, da mangação, da pilheria baixa e da elevada ironia”

²¹ Como será analisado na maioria das capas dos capítulos 1, 2 e 3.

popular. Conforme Zodooy (*apud* BORGES, 1983, p.182) a técnica artesanal de impressão “tendo como base tacos, pedaços de madeira, remonta à antiguidade oriental, presumindo-se que o primeiro trabalho ilustrado tenha ocorrido no ano de 868, com a publicação de Sutra Dame, na China”. O autor afirma que a xilogravura só chegou ao mundo ocidental no século XIV para a cópia de santos e de cenas bíblicas. Adriana Zierer (2002) confirma esta intenção, quando afirma que *A Arte do Bem Morrer* foi um das primeiras xilogravuras feitas na Europa, com o objetivo de estabelecer um “sermão visual”, que mostrasse aos devotos o seu futuro de acordo com suas ações. Como é observado abaixo:



Segundo Zierer (2002), esta xilogravura expressa o momento em que um cristão está às portas da morte, demonstrando a grande preocupação dos fiéis com este momento específico de suas vidas. A imagem expressa a crença do homem medieval de ir ou para o céu ou para o inferno depois da morte. Estes dois espaços também são tematizados no cordel, trazendo à tona o desejo do nordestino de subir aos céus (*locus* de glória) e o medo de descer ao inferno (*locus horribilis* repleto de diabos zoomorfizados). O curioso é como estes espaços maravilhosos são recriados nas narrativas de cada folheto, sendo alterados conforme a vivência do nordestino que ambigualmente ainda tem um olhar arcaico, mas vanguardiza-se, à medida que permite novos espaços simbólicos conforme a sua época e o seu contexto.

É a partir desta função religiosa da xilogravura na Idade Média que Zody (*apud* BORGES, 1983) levanta a hipótese de que a xilogravura começou a ser usada no Brasil com uma função catequética de fixação da religião católica no país, sendo usada em orações e em estampas de santos. Apesar da forte influência do discurso religioso no cordel até hoje, acredita-se que a relação entre folheto e xilogravura não começou a ser usada no cordel no período de colonização com uma função catequética, a exemplo do que ocorre depois.

Segundo Orlando da Costa Ferreira (1977), não há uma exatidão completa para a associação da madeira do nordeste à literatura de cordel. A data situada para a impressão dos folhetos em xilogravura é deduzida por conta da importância de Leandro Gomes como um dos primeiros a imprimir folhetos, a partir de 1888. No entanto, nada é certo. Sublinha-se na argumentação de Ferreira (1977, P.122) a hipótese da convivência entre jornal e cordel como objetos de impressão de xilogravuras, demonstrando a “similaridade do caráter-grotesco, caricato, fantástico das duas séries de gravuras: a dos cabeçalhos de jornais e a das capas dos folhetos”. Este argumento é confirmado por Jeová Franklin de Queiroz (1982, p. 61) quando afirma que, na primeira década do século XX, um jornal do interior do Rio Grande do Norte, *O Mossorense*, já “utilizava a xilogravura para destacar as notícias, a publicidade ou os artigos mais importantes de sua edição”. De modo que as figuras já tinham um denso “detalhamento de traços e de poder de síntese na representação do drama, da aflição e dos raros momentos de alegria da gente secularmente companheira da escassez” (QUEIROZ, 1982, p. 61).

A hipótese e o exemplo expostos acima ampliam o argumento da minha dissertação *O mito do cangaceiro no cordel* (2001) sobre o diálogo entre jornal e cordel, pois o cordel não só dialogou com o jornal, quando almejou ser jornal do povo que divulgava

circunstancias recriadas como causos populares, mas também, quando usou a mesma linguagem não-verbal caricata dos jornais para apoiar a construção de seus textos. É o caso do cordel *O fazendeiro que castrou o rapaz porque namorou a sua filha*.



Como em alguns cordéis franceses, a imagem da capa leva a compreender a temática do folheto pela ilustração de uma das cenas, descritas ao longo da narrativa (CHARTIER, 2002). A xilogravura retrata uma situação de castração em que o folheto cita como um fato que se tornou notícia de jornal. A pretensão do folhetista é traduzir o acontecimento para a linguagem do cordel, comportando-se como um “avalista dos fatos” que, por estar em contato natural com seu público, acha-se na condição de apreender o acontecimento com sua sensibilidade e o retransmitir numa linguagem popular, dentro do campo de referência de seus leitores (CURRAN, 1997). Neste sentido, o texto pretende ter a função de um jornal do povo²², ou seja, de um relato poético cuja peculiaridade é dar um enfoque particular a situações vivenciadas pelo

²² O auge do cordel como jornal do povo ocorreu no início do século XX, quando o folheto dialogava com os jornais para “registrar” os feitos dos cangaceiros. Segundo Ruth Terra (1983), o advento do cangaço organizado coincide com o início da publicação sistemática dos folhetos, passando a ser o seu tema preferível. Chega até a supor que esse movimento contribui em grande medida para firmar essa literatura.

nordestino, expressando a “cosmovisão das massas de origem nordestina e as raízes do nordestino na linguagem do povo” (CURRAN, 1988, p.20).

A cena registrada na capa recria uma situação de opressão com rastros do coronelismo, em que o fazendeiro tem o poder político de um patriarca “que decide as suas questões através de suas preferências pessoais e de suas relações de família e de amizade” (LEITE, 1983, p. 313). A temática central do texto, então, é a da lavagem da honra feminina, através da castração masculina como manifestação de poder patriarcal²³. A capa do folheto comprova este intuito, demonstrando o momento em que um menor de dezesseis anos está para ser castrado pelos “jagunços” de um coronel, desenhados com a mesma face, a fim de ressaltar o poder do fazendeiro sobre homens que passam a ter o mesmo rosto para seguirem as suas ordens.

Apesar da importância do exemplo citado acima, acredita-se que a xilogravura não se limita apenas ao registro dos acontecimentos. Concordamos com Jeová Franklin de Queiroz (1982, p.58), quando afirma que é “uma importante técnica de representação gráfica das crenças, valores e tradições sertanejas, mantendo, desse modo, estreito grau de compromisso e de identidade cultural com o universo da literatura popular em versos”. Contudo, também se defende uma mobilidade na relação entre xilogravura e texto, que faz com que o cordel esteja em movimento, assim como acontecia com os folhetos da Idade Média, quando as figuras dos textos repetiam-se na literatura popular, adquirindo simbolismo. Segundo Orlando da Costa Ferreira (1977) havia tipos fixos para narrativas religiosas, figuras de reis, de guerreiros, ou mesmo para cenas de guerra ou de naufrágio. As chapas repetiam-se e multiplicavam-se. A xilogravura era a mesma, mas a intenção simbólica se modificava a cada nova relação com o texto. A intenção desta tese é mostrar como as capas dos cordéis brasileiros, apesar de repetirem estereótipos entre textos, com a mesma ou com novas imagens, sempre constroem novos significados, que tornam o cordel uma cadeia de textos que, ao mesmo tempo em que retoma o passado, vanguardiza-o com novas linguagens. Como é notado na variação de capas, temas e autores referentes ao título *O exemplo da mulher que vendeu os cabelos e visitou o Inferno*.

²³ Os rastros de patriarcalismo podem ser observados na capa, quando é comparada a cena descrita na xilogravura com uma cena narrada por Gilberto Freyre (1995, p. 339) quando afirma que havia casos em que sinhá-moças entregavam-se a molecotes. Quando a família sabia, intervinha a moral paterna: “castrava-se com uma faca mal afiada o negro ou o mulato, salgava-se a ferida e, depois, enterravam-no”. Esta cena, registrada por Freyre, tem a mesma função da capa de mostrar como os senhores de terra poderiam exercer a sua função de patriarca, através do exercício da violência em relação a qualquer indivíduo que maculasse a sua imagem de donos de terras, filhos e mulheres.



J. Borges (BORGES; COIMBRA, 1983) afirma ter sido o primeiro a utilizar o mote em 1967, quando no sertão do agreste apareceram homens que se propunham cortar os cabelos de sertanejas e vendê-los. Por isso, pretendeu escrever um texto de crítica a esta “nova” situação, colocando, no inferno, as mulheres que vendessem seus cabelos. Tanto que na xilogravura encontra-se um homem (vendedor de cabelos)

cortando o cabelo de uma mulher de vestido longo e braços fechados, que no texto é a esposa do narrador, entusiasmada com a moda. Já a suposta segunda versão modifica a relação vendedor e esposa na xilogravura para a de Diabo (e o vestido da protagonista diminui. Essas alterações vão modificar a qualidade e o enfoque do segundo enredo, que usará a demonização feminina aliada ao olhar patriarcal e católico.

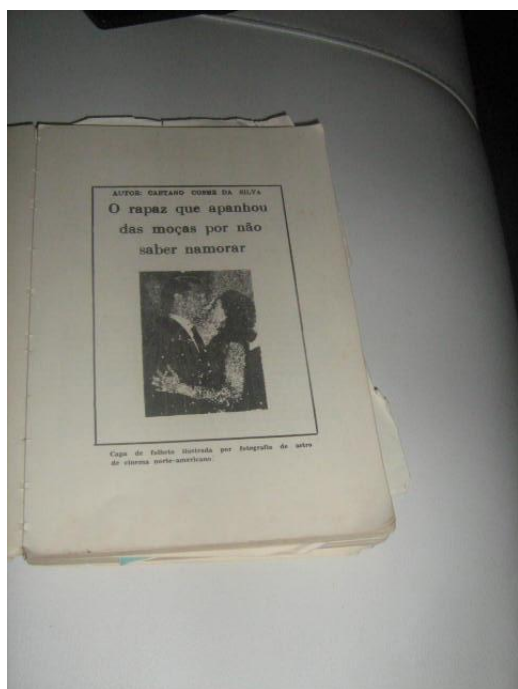
Com o passar do tempo, a simbologia das capas vai se modificando. Todavia, ainda sobrevive em muitos cordéis a intenção machista de fixar tipos adaptados a épocas próprias. No começo do século XX, os cordéis no formato do romance (de tamanho maior) passaram a ter a reprodução de cartões postais românticos de “belle époque”, representando situações lírico-amorosas (BENJAMIM, 2004). Segundo Ricardo Luiz Carrejo Silva (*apud* SOUZA, 1981), nestas mesmas situações, as ilustrações das capas não se identificam com as histórias dos poemas. Os cordelistas escrevem o poema e pegam um cartão postal que se aproxima da história. Muitas vezes, as pessoas retratadas “estavam com vestimentas diferentes e em locais diferentes daqueles contados nos folhetos. O que importava era que falava de romance, bastava que o cartão retratasse um homem e uma mulher”.

Uma relação semelhante vai ocorrer com o diálogo entre cinema e cordel, seja na retomada de seus temas de amor, de “bang-bang”, da bíblia e da história universal, seja no uso de fotos de artistas de cinema das décadas de 30, 40 e 50 nas capas dos folhetos (SOUZA, 1981). Entre outros, Liêdo Maranhão de Souza cita o exemplo da foto de Marlon Brando, vestindo a túnica romana no filme de Júlio César, que no cordel é usado na capa do folheto *O filho de Ali-Babá*.

Esta transitividade de imagens das capas de cordel é já uma reminiscência da relação entre xilogravura e texto, presente nos folhetos da cultura popular européia. Segundo Peter Burke (1989, p.160), um entalhe xilográfico podia ser usado em diversos livretos populares para ilustrar estórias diferentes. Numa oficina gráfica de Catalunha, no século XVIII, fez-se uma imagem de São Jaime que servia também como São Jorge e São Martinho, pois todos eram considerados soldados²⁴. É esta ressignificação da imagem internalizada no cordel que será observada neste trabalho. Os recursos vão se modificando, mas a relação móvel entre capa e texto continua. No cordel *O rapaz que apanhou das moças porque não sabia namorar*, observa-se como o autor popular se

²⁴ Segundo Peter Burke (1989, p.160) “imagem de um rei sentado ao trono com uma figura aproximando-se dele podia ser usada para ilustrar muitos episódios diferentes. A mesma composição de um banquete podia ilustrar o banquete de Baltazar, o casamento em Canaã ou a última ceia”.

apropriada do cinema para usá-lo em função da intenção temática do cordel, fazendo com que uma foto de uma cena de um filme perca o seu sentido original para se tornar mais um recurso de construção do perfil da personagem:



A fotografia estabelece uma ironia em relação ao título e ao próprio enredo, visto que o rapaz apanha das moças por não ter relações sexuais com elas atrás da igreja. As mulheres batem porque desejam os beijos de cinema, apresentados na fotografia do cordel, mote do texto. Neste sentido, o folheto dialoga com o cinema, recriando uma visão sobre a mulher que busca emancipação. No entanto, como o folheto vanguardiza-se sem se desligar de um olhar arcaico acerca da realidade, este comportamento é castigado. O personagem agredido vinga-se das mulheres, mexendo com a sua fraqueza, abordada segundo um olhar machista: a incapacidade feminina de sustentar dignamente uma família sozinha. Assim, engravida dezesseis mulheres em dezoito dias.

A narração da vingança com zombaria e exagero, próprios do *ciclo cômico-satírico* confirma a pretensão de subordinação feminina a uma voz masculina, trazendo à tona a relação de poder entre gêneros, tema do segundo capítulo. Dessa forma, a capa torna-se um espaço de “flutuantes significados” (WALTER, 1998), pois projeta perspectivas conflitantes sobre a relação entre o cinema e a mulher. Os beijos de cinema podem ser uma ironia em relação à influência do cinema para a formação de mulheres desviadas de uma norma moral sertaneja e, ao mesmo tempo, uma metáfora em relação à realização sexual, ocorrida sempre atrás da igreja, ou seja, marginalizada e excluída por uma

mentalidade católica. A intenção da sobrevalorização da figura masculina é ainda mais bem ressaltada, quando o mesmo texto é representado pela xilogravura de J. Borges:



Para aludir ao clímax do enredo, quando Oscar mantém relações sexuais com várias mulheres, a xilogravura cria uma segunda situação, alheia ao enredo, em que Oscar é comparado a um sultão “servido” por várias mulheres. Este toque particular de humor dado pelo gravador à nova versão do cordel ressignifica o texto. Se na primeira versão do enredo, a relação entre foto e versos colabora para a efetivação da ironia em relação ao poder de persuasão do cinema a comportamentos libertinos femininos, na segunda, o que se ressalta é o *complexo de virilidade*, ou *machismo* que impulsiona o homem a definir a sua masculinidade pela quantidade de mulheres capaz de possuir (NETO, 1980).

Também observamos que esta xilogravura se diferencia das outras pelo uso da cor vermelha para recriar uma situação do texto, demonstrando também uma mutabilidade da xilogravura, ao longo do desenvolvimento das capas no cordel. Segundo Roberto Benjamim (2004) foi Dila quem desenvolveu a impressão popular a cores, com várias alternativas (folk-offset). Entretanto, esta técnica já se estendeu para outros autores populares. Além da xilogravura acima, J. Borges ainda elaborou outras como *A moça que virou jumenta porque falou de topless*, analisada no segundo capítulo, em que a cor vermelha aparece para sublinhar o clímax da narrativa. Conforme Roberto Benjamim

(2004, p. 70) o uso das cores na xilogravura expressa a variação das capas na história do cordel, visto que uma das motivações para o uso da cor nas capas foi a forte popularidade dos “folhetos editados pela Luzeiro, em São Paulo, com capas em policromias industriais”.

Segundo Benjamim (2004, p. 65), é com a Editora Luzeiro Limitada, em São Paulo, que os folhetos tiveram um formato fixado com 13,5 X 18.5 cm e cada exemplar contava com 32 páginas. O tamanho da “publicação permitia a alteração da forma tradicional, passando a contar com duas colunas por folha de corpo e tipo menor, com o que a publicação, algumas vezes, figurava com mais de um poema.” As capas, então, passam a ser confeccionadas a partir de mais de duas cores e os desenhos passam a ser encomendados pela Editora. A impressão produzida no leitor é que estas alterações aproximam a linguagem do cordel à das histórias em quadrinho, capazes de gerar novas ordens e técnicas narrativas, mediante a combinação original de tempos e imagens em um relato de quadros descontínuos, contribuindo para mostrar a potencialidade visual da escrita e o dramatismo que pode ser condensado em imagens estáticas. Além do tamanho, do colorido e do formato semelhantes, observamos a inserção de uma sequência de imagens nos cordéis. O que, de fato, é uma tradução de um recurso já existente nos cordéis franceses correntes na Idade Média. Sobre isto, Roger Chartier (2000, P.180) fala do surgimento de uma série de imagens nos cordéis ligadas às sequências do texto. Para tanto, explica duas relações diferentes entre imagem e texto escrito. Em uma, “a série de imagens vem em primeiro lugar e o texto impresso não passa de um comentário” e em outra, “as imagens vêm ilustrar um texto já estabelecido”. Nos cordéis brasileiros, a série de imagens ilustra o texto, tornando-se uma segunda narrativa que apóia a principal, escrita em versos, quando são apresentados desenhos de cenas mais importantes do enredo, acompanhando o desenvolvimento da narrativa, como se observa uma das figuras incluídas dentro do cordel *A mulher que enganou o diabo*.

A mulher disse: — Não tenha
Tanta pressa deste jeito,
Espere por meu esposo
Que lhe merece respeito:
Ele precisa saber
O negócio que foi feito.

Embora que ele não ponha
A colher no nosso prato,
Porém está com a alma
Empenhada no contrato:
Por isso tem que saber
Os termos do nosso trato,

O preto disse: — Por mim
Não há inconveniente.
Então, nesse mesmo instante,
Chegou Pedro um pouco "quente"
E perguntou: — O que quer
Este tição com a gente?



A foto ilustra uma das páginas do cordel em que a linguagem não-verbal expressa uma situação de pré-confronto entre o Diabo e um homem por conta de uma mulher. Um dado novo trazido pela imagem é que o diabo e o marido ofendido são dois homens

de “raças” distintas em oposição, idéia aludida na narrativa, através do uso do termo “Preto” para denominar o diabo. O posicionamento da personagem feminina na figura justifica a sua condição de “esposa de” que busca evitar o confronto, ao acalmar o esposo com uma postura suave oposta à “brabeza” do marido, usada para justificar a sua intenção de ser dono do lar e da mulher. Na narrativa, há ainda mais três outras páginas onde a imagem aparece para reforçar uma intenção presente nas estrofes sempre colocadas acima. De modo que o encadeamento entre figuras constrói uma segunda narrativa, apoiando a primeira, representada pela narrativa verbal cujo propósito é a valorização de uma perspectiva patriarcal, enquanto discurso ideológico predominante no texto, analisado mais detalhadamente em nosso terceiro capítulo.

Todas estas modificações no cordel demonstram como a capa do folheto atua na construção da representação simbólica do imaginário popular e, como o mesmo se encontra numa situação de fronteiras. A presença de capas, que se expressam através de desenhos, de xilogravuras, de fotos de cinema, de cartões postais, de imagens impressas em computador, demonstra a inesgotabilidade de relações do artista com o mundo e com outras linguagens.

Nos próximos capítulos, a compreensão de cada folheto estará associada à representatividade de suas capas, expostas e analisadas de acordo com os versos. Do diálogo efetivado entre capas e textos, será notado, no segundo capítulo, que os textos em que ainda sobrevive um olhar conservador sobre a mulher não podem ser considerados imutáveis. Estão na fronteira entre o passado e o presente, pois divulgam valores arcaicos numa linguagem presentificada pelo olhar do cordelista o qual bebe em novas linguagens que se tornam intertextos importantes para o fortalecimento da qualidade do cordel. No terceiro capítulo, será notado que muitas capas só se expressarão através da xilogravura, não expondo a quantidade de inovações de linguagem da capa, apresentadas ao longo do segundo capítulo. Desta forma, a linguagem das capas dos cordéis do terceiro capítulo será mais tradicional do que a inovação de abordagens em relação à mulher presentes nos textos.

Estes exemplos demonstram que o cordel se renova segundo caminhos e abordagens diferenciadas. Se o enfoque dos textos é o de uma ruptura com um discurso patriarcal e católico, o terceiro capítulo, de fato, é uma nova abordagem sobre o cordel no século XXI. Neste capítulo, as capas tornam-se artifícios estéticos de construção de subjetividades femininas, valorizando a recriação de novas situações e imagens da mulher que venham a romper com as experiências recorrentes no cordel. Se é analisada

a quantidade de diálogos entre as capas de folhetos e novas linguagens que os cordelistas têm acesso, os textos do segundo capítulo tornam-se exemplos expressivos, porque presentificam-se, sem abandonar a sua ligação com o passado. O importante da relação entre os dois capítulos é a constatação de que o cordel é uma eterna memória viva que se reconstrói sem abandonar a sua origem. Estes textos podem compor uma cadeia de folhetos que se complementam, como ocorre com os folhetos do segundo capítulo ligados pela predominância de um discurso patriarcal e católico. Podem ser folhetos que fragmentam esta cadeia, como acontece com os cordéis escritos por homens com um novo olhar a respeito da mulher, ou ser “novos” textos que se propõem a compor uma nova cadeia de folhetos conforme um olhar tipicamente feminino. É a partir desta variabilidade de perspectivas sobre o cordel que se defende que ele seja uma forte expressão da cultura popular que proporciona olhares diferentes sobre a mulher entre o século XX e XXI.

CAPÍTULO 2

A demonização feminina no cordel

Neste capítulo, são analisados cordéis cujas protagonistas centrais são mulheres e apresentadas histórias e experiências particulares que revelam a construção de papéis sociais femininos segundo um enfoque patriarcal. Todos os textos se identificam pelo traço do autor popular ser o sujeito do discurso, reservando à mulher a categoria de objeto, corpo sobre o qual projeta seus próprios fantasmas. As personagens femininas se tornam, então, fantoches nas quais a voz masculina é emitida. O corpo das protagonistas se torna o campo de exercício de poder. “O homem fala sobre a mulher, pensando falar por ela. Descreve seus sentimentos, pensando descrever os dela. Imprime, enfim, o seu discurso masculino (muitas vezes machista) sobre o silêncio feminino” (SANT’ANNA, 1985, p.10). Desta forma, a intenção deste capítulo é observar a construção dos perfis femininos mais comuns no cordel ao longo do século XX, enumerando e analisando os estereótipos sobre a mulher mais correntes em cordéis que se fundamentam em um discurso católico e patriarcalista. Para tanto, analisamos a construção dos personagens a partir de uma fundamentação mitológica, pois acreditamos que muitos modelos de comportamento femininos são baseados em arquétipos, gerados a partir de mitos dissolvidos no imaginário popular. Durante a análise, vamos observar a composição de dois tipos femininos: a mulher de casa e a mulher de rua.

O perfil da mulher de casa será sustentado em dois mitos: Eva e Maria. Cada mito dará uma abordagem à mulher na família. Daí a importância do subcapítulo *A peleja entre a mulher Eva e o diabo negro para a reconstrução de uma mentalidade patriarcal no cordel* que analisará o olhar caricato sobre a “malícia” feminina inspirada em Eva em oposição à idealização da maternidade de Maria, recriada no comportamento das personagens mães adequadas ao perfil da mulher religiosa e seguidora de princípios patriarcais. Esta última será analisada nos subcapítulos *A Descida aos infernos pelas filhas arrependidas* e *A metamorfose: artifício de reconstrução de preconceitos patriarcais no cordel*.

O perfil da mulher de rua será analisado, sobretudo, de acordo com o modelo de Maria Madalena que sustentará as imagens da prostituta no subcapítulo *As Madalenas do cordel* e das filhas desobedientes a princípios religiosos e patriarcais no subcapítulo

A Descida aos infernos pelas filhas arrependidas e A metamorfose: artifício de reconstrução de preconceitos patriarcais no cordel. Na construção destes estereótipos de mulher de rua ainda recorreremos a outros mitos, tais como os de Lilith, Vênus, Perséfone, cada um associado a uma situação vivenciada pela mulher, quando esta decide romper com algum paradigma de comportamento religioso e patriarcal. Sublinha-se, portanto, a importância dos conceitos de arquétipo, mito e sexualidade na construção do capítulo. Ambos ligam-se, na construção do *ethos* feminino segundo a perspectiva patriarcal, definida mediante a análise de estereótipos frequentes no folheto. Assim, este capítulo será ainda composto pelos subcapítulos *A associação entre o arquétipo e a memória na construção do ethos feminino* e *A relação entre sexualidade e mito na construção do perfil feminino no imaginário popular*. Ambos apresentam como os conceitos de sexualidade, mito e arquétipo serão abordados neste capítulo e usados como artifício de análise dos cordéis.

2.1 A associação entre o arquétipo e a memória na construção do *ethos* feminino nos cordéis

O sentido geral da palavra arquétipo está associado ao seu significado etimológico de modelo primitivo, existente no termo *arkhétipo* (BRANDÃO, 2004). Este vocábulo recebeu enfoques diferenciados por Platão e Jung. Platão associou-o às idéias formais (o Bem, o Belo, a Bondade, a Verdade), ou seja, visões abstratas. Considera que um determinado objeto pode ser compreendido como expressão de uma idéia mais fundamental. Está idéia é um arquétipo que dá ao objeto sua estrutura e condição especial. Assim, um “determinado objeto é o que é, em virtude da Idéia que o define. Uma pessoa é ‘bela’ até o ponto exato em que o arquétipo da beleza está nela” (TARNAS, 2005, p. 20). Já Jung relacionou o arquétipo ao conceito de inconsciente coletivo. Conforme o mesmo, o inconsciente coletivo compõe-se de conteúdos que provêm da possibilidade hereditária do funcionamento psíquico em geral, ou seja, da estrutura cerebral herdada²⁵. Estes conteúdos são chamados de arquétipos, condições ou moldes prévios da formação psíquica em geral. De acordo com esta perspectiva, os arquétipos são modelos originais, protótipos, que não são entidades fechadas, pois,

²⁵ Segundo Jung (1991), o inconsciente coletivo é constituído por um patrimônio coletivo da espécie humana. É o mesmo em qualquer época e lugar. Como o ar, é o mesmo em todo lugar, respirado por todos e, por isso, não pertencente a ninguém, em particular.

“existem tantos arquétipos quanto às situações típicas da vida” (JUNG, 1964, p. 69). Neste trabalho, a associação entre arquétipo e inconsciente coletivo torna-se problemática, por conta de sua atemporalidade e de sua tendência instintiva²⁶.

No cordel, a repetição dos arquétipos corrobora para a definição de perfis e comportamentos femininos, mas acreditamos que tais protótipos sejam divulgados pelo discurso, ou seja, pelo contato entre grupos. Os arquétipos do folheto são permeáveis de cultura a cultura, porque são traçados por um discurso ideológico. Nas culturas grega, judaica, moura e medieval-católica repete-se um discurso patriarcal que tende a reproduzir arquétipos femininos bem parecidos, os quais ganham forma, mediante narrativas inter-individuais. O estudo do arquétipo passa a ter um enfoque cultural.

Na visão de Jung, há uma universalidade entre as nossas lembranças que não se restringe a uma vivência pessoal, nem a de um grupo, mas envolve a espécie humana e pré-humana. É nesta base que está o inconsciente coletivo. Neste capítulo, tal termo é substituído por memória. Os arquétipos são analisados como partes da memória. Consideramos a memória do nordestino um cadinho de discursos, recriados ao longo de gerações. Acreditamos que muitas personagens recorrentes no cordel são recriações de arquétipos femininos que ganharam imagens sólidas, a partir de mitos²⁷, ao longo da história. A intenção é de se confrontar alguns mitos femininos a estas personagens, para se compreender como a memória popular filtra estereótipos sociais de épocas distantes, através de narrativas produtoras de imagens e de modelos de comportamentos morais. O fio de ligação entre contextos, aparentemente distantes, é a memória. Por isso, parte-se, inicialmente, do princípio defendido por Maurice Halbwachs (*apud* RIBEIRO, 2003), de que a memória é história viva e vivida e permanece no tempo, renovando-se e sendo construída por um processo de interação social constante.

Partimos do princípio de que muitas narrativas míticas ocidentais acontecem dentro de um sistema patriarcal, assim como as narrativas populares. E ambas colaboram para se recriar um perfil feminino passivo, adequado a um sistema social de origem patriarcal. O importante é se buscar espaços onde estas imagens se cruzam. A

²⁶ Segundo Jung, a origem do arquétipo não é conhecida; podendo se repetir em qualquer época e em qualquer lugar do mundo, mesmo quando não é possível explicar a sua transmissão por descendência direta ou por fecundações cruzadas, resultantes da migração.

²⁷ Neste sentido, concorda-se com a subjacente conexão entre os princípios regentes e os mitos, efetivada por Platão em alguns livros. Segundo Richard Tarnas (2005, p. 29), em certas obras de Platão (*Fédon*, *Górgias*, *Fedro*, *A República*, *As Leis*), determinadas qualidades da personalidade são em geral atribuídas a divindades específicas, como “acontece em *Fedro*, onde o filósofo que procura a sabedoria é chamado o seguidor de Zeus”.

memória passa a ser um processo vivido, conduzido por grupos vivos, em evolução permanente e suscetível a todas as manipulações²⁸. Os mitos ocidentais, então, podem estar em uma situação latente no imaginário popular, e ser revitalizados com outros rostos. O importante é se observar como são recriados em personagens atuais e como são reatualizados conforme os jogos de poder. Desta forma, concordamos com Junito de Souza Brandão (2004, p.36), quando afirma que o “mito é sempre uma representação coletiva, transmitida através de geração a geração e que relata uma explicação de mundo”.

Em alguns cordéis, a personalidade histórica torna-se um mito, quando alcança o estatuto de mensagem, fala, um sistema de comunicação que, segundo Barthes (1983, p.132) “não se define pelo objeto de sua mensagem, mas pela maneira como a profere”. O mesmo autor também lembra que tudo pode “se constituir um mito, desde que seja suscetível a ser julgado por um discurso”, ou seja, quando um objeto passa do estado “de uma existência fechada, muda, a um estado oral, aberto à apropriação da sociedade” (BARTHES, 1983, p.132).

Há folhetos, por exemplo, analisados neste capítulo, nos quais Padre Cícero e Frei Damião tornam-se mitos, à proporção que têm seu passado histórico deformado. Nesse processo, os valores inerentes à imagem destas figuras históricas não são apagados, mas servem de suporte para alimentar o mito que recebe novos conceitos, gerados pelas interpretações particulares sobre as figuras religiosas. Estas interpretações são conceitos agrupados na memória, como resultado de “lembranças” dispersas em sentidos variados. As pessoas olham não como *quem vê*, mas como quem *lembra* de uma imagem, recriada de acordo com as suas perspectivas e idiossincrasias. O nordestino se espelha em mitos para traçar suas normas de conduta. Em suma, memória e identidade embaralham-se.

2.2 A relação entre sexualidade e mito na construção do perfil feminino no imaginário popular.

Segundo Jamake Highwater (1982, p.15), a sexualidade não representa um fenômeno de todo “natural”, mas antes um produto de forças sociais e históricas... uma unidade imaginária, sendo, por isso, suscetível às influências culturais”. Tanto os

²⁸ Nora Pierre (1989, p.9) faz uso do conceito de *memória viva* para afirmar que a memória é vida, sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, “sempre em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, susceptível de longas latências e de repentinas revitalizações”.

costumes, como o papel sexual das pessoas derivam dos paradigmas culturais, da forma como a sexualidade se integra nas grandes histórias coletivas que nos dão a noção sobre a realidade física. O mesmo Highwater também lembra que (1982, p.17) esses paradigmas estão retratados pela mitologia, que na acepção mais ampla e afirmativa do vocábulo, “constitui o meio pelo qual toda e qualquer sociedade reage às questões fundamentais acerca de sua origem, vida e destino”.

Michael Foucault (2006, p.10) é outro que defende o argumento de que a sexualidade é um recurso expressivo de construção de identidade, experiência relacionada a “campos de saber, tipos de normatividade e formas de subjetividade” que colabora para a “instauração de conjuntos de regras e de normas, em parte tradicionais e em partes novas, e que se apóiam em instituições religiosas, judiciárias, pedagógicas e médicas”. Neste capítulo, a construção da sexualidade das personagens será entrevista a partir do imaginário dos mitos, numa leitura comparativa.

Observa-se, de início, a predominância da relação margem e centro no folheto, a qual reproduz a idéia de Foucault (2006, p.9) de que se “a sexualidade assume, nas suas manifestações, formas historicamente singulares, é porque sofre efeito de mecanismos diversos de repressão a que ela se encontra exposta em toda sociedade”. A repressão, nos folhetos, torna-se um elemento importante, já que está presentificada mediante a ridicularização de personalidades sociais. Defendemos que certas regras morais estão “acima” do *ethos* nordestino, encontrando-se fixadas na memória popular viva, enquanto cadinho histórico de vozes em eterno movimento e diálogo: o imaginário popular feito de vários contares que se reescrevem no cordel simbolicamente.

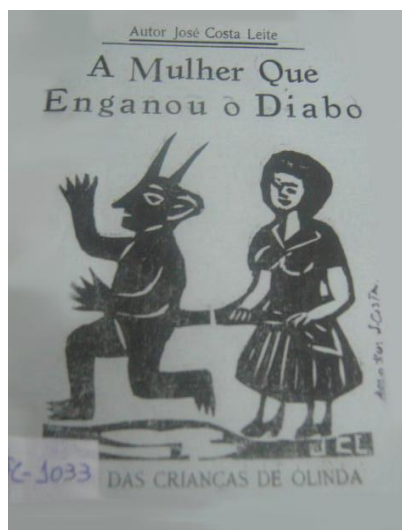
2.3 A peleja entre a mulher Eva e o diabo negro para a reconstrução de uma mentalidade patriarcal no cordel

A origem dos cordéis de desafio remete à “peleja, combate, debate, discussão e encontro” (TERRA, 1983, p.60) entre dois cantadores que nos cordéis se reproduziu como uma luta poética. Ao longo do século XX, ocorreram muitas alterações, ao ponto de o improviso próprio à cantoria ser substituído por desafios “imaginários”, inventados pelo poeta com um caráter moralizante e satírico. Neste subcapítulo, repete-se o conflito destes desafios, inserindo nos cordéis uma situação de peleja entre os personagens diabo e mulher que resulta sempre na vitória de uma intenção patriarcal no texto. Esse tipo de

embate é característico daquele *Ciclo do Demônio logrado* (LOPES, 1982, p. 230), onde o diabo, na tentativa de iludir, “acaba sendo iludido”.

E quem ilude é a mulher, que neste subcapítulo identifica-se com Eva, a qual traz duas características complementares, embora contraditórias. Se a mulher tem o aspecto negativo da sedução verbal²⁹, que usa o corpo e a fala para enganar e efetivar o seu desejo, por outro lado, ainda identifica-se com o traço de Eva de “virago”, ou seja, daquela que vem do homem, é sua parte, já que, se é “o homem a imagem de Deus, a mulher é a imagem do homem” (I CORINTHIOS, 11:7, 8). Neste sentido, segundo uma perspectiva medieval, a mulher assume a condição de “esposa de”, aquela que está hierarquicamente “abaixo” do homem e, por isso, deve servi-lo. A malícia e a sedução verbal, aparentemente de maneira paradoxal, estarão a serviço da manutenção de uma cosmovisão patriarcal no cordel. A mulher engana, mas em prol da família e do melhor para o seu marido. Apesar de a dissimulação estar a serviço de uma perspectiva patriarcal, esta mesma fala masculina denigre o comportamento que a serve, explodindo o estereótipo com comentários repletos de misoginia, seja na fala do diabo, seja na fala do narrador, ambas interpretadas pelo olhar conservador do cordel, como será observado na análise de dois cordéis diversos, de autores diferentes, que apresentam o mesmo título: *A mulher que enganou o diabo*.

a) A mulher que enganou o diabo (dois cordéis)



No primeiro folheto, de autoria de José Costa Leite, a protagonista (sem nome, já que em boa parte das produções do cordel a mulher não é nomeada e isso constitui

²⁹ O conceito de sedução verbal associa-se à visão medieval de Eva, como representação da mulher, que “por meio da fala, semeou a discórdia entre o homem e Deus” (BLOCH, 1995, p.24)

um silenciamento) aproxima-se de Eva, como parte do homem e submetida à perpetuação da família, mas sem deixar de ter o aspecto negativo daquela que, tentada pela curiosidade, é capaz de usar a fala para realizar o seu desejo. O folheto inicia-se com um pescador que é apresentado como o esteio de sua casa graças a seu trabalho, o tradicional chefe de família. Um dia, descobre um objeto diferente na lagoa onde pesca (morador da zona rural) e o leva para casa, onde a esposa dedica-se aos afazeres domésticos, de acordo com a situação narrada nas estrofes abaixo:

Ele avistou na garrafa
Uma fumaça azulada
Mas como a garrafa estava
Completamente tampada
Ele levou para casa
Sem desconfiar de nada

E num canto da casa
Ele botou a garrafa
Enquanto Isabel ajeitava
O cabelo com uma marrafa
Ele foi lá no quintal
E estendeu a tarrafa

A mulher botou a ceia
Muito amável e sorridente
E depois tratou dos peixes
Bem satisfeita e contente
No outro dia, ele foi
Pra lagoa novamente

[...]

A mulher varrendo a casa
Viu a garrafa tampada
E avistou dentro dela
Uma fumaça azulada
E ouviu mais uma voz
Falando bem alterada

E Isabel curiosa
A garrafa destampou
E logo se transformou
Num negro bem alto e feio
E na frente dela ficou

O negro numa perna só
Mangando dela saltava
Batendo as mãos e sorridente
De contente assobiava
Dizendo-me soltou
Tirou-me de onde eu estava

- Onde você estava?
A mulher lhe perguntou
Disse o negro: - Na garrafa
E quando você destampou

Eu saí dentro dela
Porém você nem notou

A mulher disse:- Eu não creio
De você tenho até pena
Pois você é muito grande
E a garrafa é pequena
E você não cabe dentro
Digo e ninguém me condena

O negro disse-Eu juro
Como estava dentro dela
Há mais de 200 anos
Que a minha morada é ela
A mulher disse: Eu só creio
Vendo você entrar nela

- E se você não entrar
Não venha enganar a mim
Se você estivesse dentro
Já tinha levado fim
O negro disse: - É assim
E para provar a ela

O negro se transformou
Numa nuvem de fumaça
E na garrafa entrou
A mulher botou a tampa
Bateu a mão e tampou

O negro se vendo preso
Começou logo a chorar
A mulher disse sorrindo
- Você pode se danar!
Pegou a dita garrafa
E botou no mesmo lugar
(LEITE, 1975, pp. 3-7)

Salta, de início, aos olhos, a influência dos contos orientais das *Mil e uma noites*, graças a presença do gênio engarrafado. O diabo é apresentado—como acontece na grande parte da produção cordelística – como um “negro feio”, de maneira pejorativa e racista. Mas, o mais importante para o momento, é o fato de que a postura masculina assemelha-se a de Adão, diante do fruto proibido, ou seja, o intertexto bíblico. Sabe que há algo diferente na garrafa, mas mantém-se indiferente, deixando-a no “canto da casa”, fora do centro do desenvolvimento do equilíbrio do lar. Já a mulher é descrita como “parte” da casa, visto que suas ações são: “pôr a ceia” e “tratar do peixe”. Assim, há uma aceitação feminina em ser “parte da casa”; está satisfeita com a condição de “esposa de”. Ao encontrar a garrafa, ao contrário do marido, não age de forma indiferente. Curiosa como a Eva da mitologia judaica ou a Pandora grega, acaba abrindo o objeto, ou seja, vai além da fronteira imposta ao seu ambiente restrito, prejudicando a

própria ordem da qual deve fazer parte de maneira passiva. A garrafa é algo que deve ser colocado no canto, pois é trazido de “fora” pelo marido. Querer saber o que está dentro do objeto é ficar na fronteira entre o “fora” e o “dentro”, e, com isso, romper o equilíbrio.

Nessa situação, o objeto novo na casa é uma garrafa com o diabo dentro. É comum também a crença, no imaginário popular, na existência de garrafas com pequenos diabos criados por feitiçeiros como “filhinhos, tornando-se o familiar, espécie de diabinho doméstico” (CASCUDO, 1975, pp.19-20). Há, também, no Nordeste, a tradição das botijas encantadas, ou garrafas onde se enterravam tesouros antigos, também associadas ao demoníaco. Assim, a garrafa aparece também como força do mal em favor do desejo feminino (que, por sinal, neste primeiro momento, a aprisiona pela astúcia).

A mulher liberta o diabo e isso pode também ser visto como metáfora. Dá voz ao diabo, como Pandora libertou os males do universo e Eva, o desejo nefasto pelo conhecimento. O diabo, como dito, aparece como um homem “negro”, “alto” e “sorridente”, e pode ser visto como *trickster*, diabo moleque semelhante a Exu no imaginário africano, um ser sorridente e brincalhão. Sublinha-se, nas brincadeiras do diabo, a presença do assovio, marca da comunicação do diabo no imaginário popular, como resquício no texto de uma cosmovisão medieval (BETHENCOURT, 2004). Esse lado moleque será ridicularizado pela figura feminina, como se verá. Assim, o diabo negro deste cordel também vai ser um outro tipo de propriedade subjugada aos caprichos do dono da garrafa e da casa. O papel da mulher é lutar para que este tipo de subjugação também permaneça.

Dois grupos oprimidos por uma mentalidade patriarcal entram em peleja para que esta mesma ordem prevaleça. A personagem mulher, que em tantas situações do cordel é oprimida por usar a voz a favor da saída dos limites da ordem, vai usar a mesma “fala” no sentido inverso³⁰. A mulher vai usar o jogo de palavras para enganar o negro, repetindo a relação *homem, mulher e negro* do contexto da casa grande/senzala apresentado por Gilberto Freyre (1995). O cordel repete essa mesma hierarquia do marido superior à esposa, bem como da esposa superior ao negro, tal qual ocorria na relação senhor de terra, sinhazinha e escravo. A intenção é comprovada pela forma bem humorada como o “negro” pedirá permissão ao marido para que tenha direito à

³⁰ Os arquétipos medievais da malícia feminina e da mulher linguaruda vão estar fundidos na composição de uma personagem cujo comportamento é favorável à perpetuação de uma ordem patriarcal.

revanche e dispute com a mulher não mais pela palavra, mas a nado numa lagoa, como se observa nas estrofes abaixo:

No outro dia bem cedo
O negro chegou na lagoa
Pensando consigo mesmo
- A caçada vai ser boa
A mulher chegou também
Cantando bonita loa

A mulher tinha levado
Outro vestido escondido
E num pé de bananeira
Ela escondeu o vestido
E o diabo sem saber
Que ia ser iludido

Na vista do Diabo
A mulher o seu vestido tirou
E mergulhou na lagoa
O diabo também mergulhou
A mulher saiu e vestiu
O outro vestido e voltou

O diabo mergulhou tanto
Que só faltou se acabar
Depois levantou a cabeça
Para não se afogar
E viu o vestido dela
Ainda no mesmo lugar

Ele tornou a mergulhar
E demorou outro tanto
Ao levantar a cabeça
Sentiu o maior espanto
O vestido da mulher
Estava no mesmo canto

Ele ainda mergulhou
Por duas vezes somente
Vendo que fora enganado
Chorou que ficou doente:
- Aquela danada
me enganou novamente

Foi na casa da mulher
E chegou lá todo brabo
A mulher com toda a força
Pegou no rabo do diabo
E puxou mais de uma hora
Que quase arrancou o rabo

Já expliquei ao povo
Como é que a mulher faz
Seu dom de atraiçoar
Sei que não acaba mais
Tanto que ela enganou
Até mesmo Satanás
(LEITE, 1975, pp.7-8).

A astúcia feminina é usada a favor da construção de uma situação humorística onde a mulher ridiculariza o diabo, fazendo-o nadar, sem saber que ela está longe da lagoa e que o vestido colocado às suas margens é uma artimanha de ilusão feminina, bem parecida com os artifícios de dissimulação do diabo para enganar os homens. A mulher engana-o, puxando-o pelo rabo, situação clímax, representada na capa. O desfecho do cordel, ao invés de celebrar a mulher, acaba por denegri-la, mostrando a sua capacidade de ser uma ameaça ao homem, capaz de até enganar o diabo. O arquétipo de Eva é dúbio. Ao mesmo tempo em que serve a uma ordem patriarcal é capaz de destabilizá-la, através da astúcia, ligada à tentação.

Já no caso do outro cordel homônimo, de autoria de Manuel d'Almeida Filho, vemos a mesma intenção de colocar a mulher na situação dúbia de Eva, segundo a perspectiva de um discurso patriarcalista. Porém, a diferença no tom se dá com o aparecimento de elementos fortemente eróticos na mesma peleja entre o diabo e a mulher. A peleja, nesse contexto, é recriada num novo formato de capa e de estruturação textual, demonstrando a mobilidade do cordel como recurso estético de releitura da tradição, ao longo do tempo. Como se observa na capa abaixo:



A xilogravura da capa é substituída pela impressão colorida a computador, próxima a das revistas em quadrinho, e o tamanho do cordel é aumentado. A imagem também é alterada, bem como a sua representatividade. O diabo perde o seu conhecido

aspecto zoomorfizado, mas continua sendo apresentado com traços de um negro de lábios grossos e cabelos crespos. O único traço de zoomorfização é a presença de uma orelha fora dos padrões humanos, alusão à sua maldade e ao seu forte desejo sexual. O comportamento feminino também é alterado. Se na primeira versão de *A Mulher que enganou o Diabo*, a mulher ridiculariza o diabo, puxando o seu rabo, nesse texto realça-se a sedução, representada na expressão dos olhos femininos e na forma como mexe os braços, indicando atitudes a serem tomadas. A situação de disputa, própria às pejeas populares, inicialmente, é substituída pela ilusão, realizada pelos encantos da mulher e mais precisamente por sua beleza, temática de abertura do cordel:

Muitas mulheres no mundo
Só exibindo a beleza
Enganaram vários homens
Usando nessa proeza
Os olhos jorrando lágrimas
Como as armas de defesa.

Sem falar em muitas que
Enganaram por paixão,
Falamos só em Dalila
Que subjugou Sansão
Com as tramas diabólicas
Dos engodos da traição.

Assim, a mulher demonstra.
Obter o que deseja,
Pelos recursos que tem
Engana a quem quer que seja;
E quem tentar enfrentá-la
Só vai perder a peleja.

Segundo uma lenda, até
O Diabo foi enganado
Por uma mulher bonita
Que o deixou desmantelado:
Trabalhou que quase explode,
Findou desmoralizado. (FILHO, 1986, p.1)

A beleza feminina é evidenciada como aspecto temido pelos homens. Para tanto, o autor recorre a citações bíblicas para fundamentar o seu argumento, associando a beleza à malícia de Dalila que enganou e dominou Sansão, homem cuja força não foi subjugada por ninguém. Neste sentido, a beleza é interpretada como artifício de poder que, por isso, deve ser temida, não se limitando apenas ao ornamento, mas estendendo-se ao próprio corpo feminino, cujos atributos vão enfeitiçar o diabo – personagem conhecido justamente pela capacidade de encantar os sentidos.

Este cordel traz também uma alteração do papel do marido no lar. Se na versão anterior o esposo é o centro provedor da família, agora ele é um vagabundo que desestabiliza o lar pelo constante desejo de realização do pacto com o diabo, presente no imaginário popular como herança de uma mentalidade medieval que afirma a associação humana com o mesmo pela ânsia de riqueza, saber e poder (BETHENCOURT, 2004, p.187). O marido deseja a riqueza que o diabo pode lhe proporcionar; o diabo, o prazer erótico que o corpo da mulher daquele lhe sugere. O pacto com sangue (do diabo) é efetivado com a esposa (ou seja, é esta quem o realiza), representando não só um contrato de promessa, mas também um tipo de conjunção física³¹. A recriação do pacto no cordel é descrita nas estrofes abaixo:

Um dia a mulher estava
Fazendo em casa pudim
O Pedro havia saído:
Foi beber num botequim
Quando apareceu um preto
Que foi perguntando assim:

- Dona me responda
Mora aqui Pedro Botelho
Pois ele vem me chamando
Para lhe dar um conselho
Assim, venho saber se
Dessa mata espirra coelho.

Maria olhou bem o negro
E pensou consigo: “Agora
Vejo o Diabo em minha frente;
Valei-me Nossa Senhora
Daí-me força para que
Vença o ‘bicho’ sem demora.

Respondeu: - O meu marido
Não está. Diga o que quer,
Posso lhe atender por ele,
Faço tudo o que puder.
Disse o preto: - Não, senhora,
Não me entendo com mulher!

Maria disse: - Por quê?
Se você compareceu
E só entende com Pedro,
A viagem já perdeu,
Porque os negócios dele
Quem resolve aqui sou eu.

O negro disse: - o negócio

³¹ Também prestigiada no imaginário medieval, quando a consagração do pacto com o diabo consistia, na maior parte das vezes, em dar um pedaço do corpo ou sangue de um membro (geralmente a mão esquerda ou o pé esquerdo), que seria “chupado pelo diabo ou aproveitado por ele em um termo escrito” (BETHENCOURT, 2004, p.189).

Era com ele
Mas como a senhora acha
Que pode montar nele
É para lhe dar riqueza
Em troca da alma dele.

Maria, mais uma vez
Usando o sexto sentido
Entendeu perfeitamente
As intenções do bandido
Armou-se para enganá-lo
E não perder o marido

Então disse -Muito bem
Vamos fazer uma aposta
Escrita em um documento
Com os termos da proposta
Nossa assinatura em sangue
No contrato fica posta

Cada um guarda uma cópia
Como se fosse um retrato
Do que foi a escrituração
Porém quem quebrar o trato
Perderá todo o direito
Pelo que tem no contrato.

Você tem que me fazer
Por força de obrigação
Sete mandados em um ano
Sem fazer reclamação
Faltando um, perde tudo
Sem ter indenização.

O preto disse: - Eu aceito
Mas com uma condição:
Que a sua alma também
Entre nessa transação
Para poder completar
A minha satisfação

Você é muito bonita
Tem a pele de veludo
Preciso de sua alma
Para fazer um estudo;
Ganhando a aposta, vou
Levá-la com corpo e tudo.

Maria respondeu: - Sim
Suas idéias imundas
Serão aceitas, embora
Sejam as mais vagabundas
Porém, quebrando o contrato
Você vai para as profundas...

O preto disse: - Querida,
Não se afobe, fique calma
Vou fazer os seus mandados
Para ganhar a sua alma;

Quando chegar o inferno
Receberá muita palma
(FILHO, 1986, pp. 5-7).

O pacto dentro do lar confirma a relevância da casa na capa do folheto. Mas as personagens estão fora da casa: há a tentativa de se afastar o diabo dos domínios do lar, a sedução para mantê-lo longe. E é neste sentido que a mulher se identifica a Eva, na medida em que adquire a postura de esposa diretamente ligada aos afazeres do lar, sendo encontrada, na narrativa, cozinhando um pudim. O seu nome de Maria não a identifica com o arquétipo da santa Maria, cuja maternidade representa pureza e passividade. É mais uma Maria-Eva nordestina encerrada nos limites do lar, mas, neste caso, dona dos poderes da sedução erótica e das decisões dentro de casa (por sinal, responde ao comentário do diabo, afirmando que os problemas da casa quem resolve é ela). A voz do diabo representa a visão patriarcal na qual a mulher não tem direito à fala e à decisão dentro de casa. A resposta do diabo é a ironia, neste caso, conservadora, já que para ser capaz de tomar decisões em casa, a mulher precisaria “montar” no marido, ou seja, superá-lo em voz e poder. O que, de fato, não acontece ao longo do enredo. A intenção da personagem é de “não perder o marido” e mantê-lo em casa como ponto de equilíbrio do lar. E, para isso, também põe em risco a sua própria alma e seu bem-estar no pacto.

É a partir do pacto que o perfil da mulher vai ganhando a conotação da malícia e dissimulação, próprio ao arquétipo de Eva no imaginário popular, pois a sua intenção é de enganar o diabo, através da proposta de sete mandados a serem efetivados no período de um ano. Com esta mudança da postura feminina, altera-se o olhar do Diabo para a personagem. Ela deixa de ser a “esposa de” para tornar-se um “corpo” desejado. Fala-se em “palmadas” no inferno, que atestam uma nova relação entre Diabo e mulher, marcada por um servilismo também ambíguo.

O diabo assume a postura de homem tentado pelos encantos femininos e, ao mesmo tempo, de negro que vai trabalhar para cumprir os mandatos de sua senhora. As ordens são compatíveis com os desejos de melhoria de vida do nordestino. A primeira refere-se à construção de uma casa cuja dimensão é enorme. Os dois próximos pedidos referem-se à ligação do nordestino com a terra: a mulher “manda” que o negro faça um roçado e, depois, uma barragem. A descrição que o Diabo faz de seu trabalho expressa os costumes alimentícios do nordestino: feijão maduro na terra, milho para fazer canjica e pamonha. Os dois próximos pedidos reverterem o interesse da personagem ao universo

cristão, próprio à intenção moralizante subjacente ao texto: ela pede a construção de uma cidade onde possam viver dignamente os pobres. Mas o erotismo continuará sendo mostrado em destaque:

Tisnado disse -Porém
Quando ficar resolvido
Levarei no meu instante
A alma do seu marido
Para que seja fritada
Entre chumbo derretido.

Você vai mesmo em seu corpo
Pois em tudo você tudo é meu,
Mas não pense que me engana
Com a maçã que escondeu;
Lá você tem que me dar
A fruta que Adão comeu.

Maria disse: Atrevido,
Sua intenção é medonha
Porém você vai comer
Uma coisa que nem sonha
A maçã da sua mãe,
Descarado sem vergonha!
(FILHO, 1986, pp. 18-20)

É nesta mesma atmosfera de gracejo que o diabo transita do comportamento serviçal para o deboche. Trabalha, mas exige o corpo feminino. E com sarcasmo alude à maçã, dando-lhe uma conotação erótica. Mas, ao final, a mulher não se rende às tentações eróticas e acaba por se apropriar do discurso patriarcal no qual a sexualidade feminina deve ser anulada, para que a mulher mantenha a imagem respeitável de esposa e mãe de família. Ao final da narrativa, a mulher pede ao diabo a construção de uma Igreja, quando é comparada explicitamente por este a Eva: “*a mulher só faz traição/ A que começou foi Eva/ Quando atraiçoou Adão*” (FILHO, 1986, p.23). Todavia, perde o sentido pejorativo, quando se submete a um senhor maior, revelado na imagem do próprio Deus. Então fala a mulher ao diabo:

“Você perdeu a batalha.
Para as forças do eterno
Porque você vai ser sempre
Do Divino um subalterno,
Com as suas tramas malditas
Vá se estourar no inferno”.

O negro deu um estouro
Que a terra toda tremeu,
Um cheiro de enxofre
Pela casa, reascendeu

[...]

Assim o casal ficou
Libertado do Tinhoso
Maria muito feliz
Entre os braços do esposo
Imune contra as desgraças
Dando louvores e graças
A Deus Todo Poderoso.
(FILHO, 1986, p.24)

É apenas como instrumento da vontade divina que a mulher bota o diabo para correr, situação recriada na imagem maravilhosa de um ser que se metamorfoseia em fumaça e enxofre. A última estrofe comprova a intenção de abordar a mulher Eva como adequada à mentalidade patriarcal. A posição da mulher nos braços do marido sob a proteção de Deus consolida a intenção cristã e patriarcal de colocá-la sob o jugo do marido dentro de casa. Em suma, em ambos os cordéis podemos notar que a figura feminina continua sendo apresentada no paradoxo de duas imagens estereotipadas sobre uma outra, ou seja, a Eva tentadora e criadora de desequilíbrios e a Eva moralizada/conformada esperada pelo discurso patriarcalista.

2.4 As Madalenas do cordel.

As narrativas bíblicas que descrevem Maria Madalena fornecem uma grande quantidade de leituras para a construção da identidade feminina por parte dos cordelistas. Isto acontece porque são várias as opiniões sobre a importância de sua participação na Bíblia. O argumento central para o confronto desta personalidade bíblica com as mulheres no cordel em nossa análise baseia-se inicialmente no seguinte trecho bíblico: “[...] Maria, chamada Madalena, de quem tinham sido expulsos sete demônios [...]” (LUCAS, 8:2). Maria Madalena é demonizada segundo enfoques variados de diferentes teólogos, mas é quase sempre identificada com tipos sociais que sofrem alguma crítica moral. Iremos analisar agora como este mito bíblico passa a ser fonte de arquétipos produtores de personagens que seriam classificadas de “alumbradas” (termo cunhado pelas listas da Inquisição), por ferirem normas de comportamento moral e religioso (BETHENCOURT, 2000). Poderíamos também cognominar de “alumbradas” –mas trazendo o termo para os dias atuais e à literatura de folhetos– aquelas personagens mulheres que desobedecem aos maridos, a ser estudadas mais à frente no tópico *A prostituta arrependida*, e as filhas que desobedecem às mães, cuja presença

literária será discutida no subcapítulo *A Descida aos Infernos pelas filhas arrependidas*. Ambas constituem a figura literária da *madalena arrependida*, marginalizada e demonizada, mas que recebe do cordelista o direito ao tempo da graça³², ou seja, o arrependimento, a confissão de seus erros e, por conseguinte, a adequação a uma estrutura patriarcal.

2.4.1 A Prostituta Arrependida

Uma das perspectivas para a demonização de Maria Madalena pelo imaginário popular é exposta por Leon Morris (*apud* Bezerra, 2004, p.2), quando afirma que alguns escritores associam os aludidos demônios que, segundo a narrativa bíblica, teriam tomado posse do corpo daquela, à perda da conduta moral relacionada à prostituição. Neste sentido, a possessão demoníaca é uma metáfora para o estado do corpo “dominado” pela luxúria: pecado da carne que no Brasil colonial está relacionado a todo relacionamento sexual, sem a intenção única da reprodução (DEL PRIORE, 1994), ou seja, todo coito sexual que envolvesse o prazer do corpo, e, logo, o enfraquecimento da moral e da família. Algumas personagens femininas dos cordéis poderiam, então, ser denominadas “Madalenas” graças aos seus atributos de luxúria e vaidade, assumindo o papel de prostitutas. As Madalenas tornam-se demônios sociais que praticam formas “não ortodoxas de relações extraconjugais” (DEL PRIORE, 1994, p.22). Prostitutas, amasiadas, separadas ou mesmo casadas passam a se encontrar no mesmo grupo das “mal procedidas” que devem ser excluídas da ordem social e castigadas.

Para a marginalização e a opressão dessas personagens, cria-se no desenvolvimento da narrativa do cordel um processo gradativo na qual se expõe uma “queda” moral e física que conduz ao arrependimento, incorporando ainda outra figura literária: a da *prostituta arrependida*. Tal classificação está de acordo com a definição de Faria (*apud* BEZERRA, 2004) de que, ao longo dos séculos, Maria Madalena foi tratada como mito da pecadora redimida, pois de “prostituta virou santa”.

As *prostitutas arrependidas* são analisadas nos cordéis com traços dos ciclos de *moralidade religiosa* e do *maravilhoso*. Apesar de possuírem características estéticas e temáticas peculiares, ambos contam com personagens femininas protagonistas que

³² Entre os inquisidores, o tempo de graça se referia ao tempo dado aos culpados de heresia para se confessarem espontaneamente aos mesmos, diminuindo o peso de seus castigos (BETHENCOURT, 2000). No caso deste capítulo, é o espaço de tempo dedicado para admitir o erro a uma pessoa querida, confessando-se, indiretamente, a Deus, para alcançar o perdão e diminuir o seu peso de marginalização.

vivenciam a seguinte seqüência: a fuga a um padrão moral e social de comportamento, a demonização (entrega aos prazeres do corpo e da vaidade), o sofrimento (seja por castigos no corpo ou preconceitos sociais) e, por último, a redenção (aceitação do erro moral e obediência a Deus). Algumas personagens assimilam a idéia de que Maria Madalena seria o símbolo da igreja, "santa e pecadora". Pecadora por haver conhecido o desejo e a desobediência; santa, por se redimir pelo sofrimento e pela palavra de Deus. No próximo tópico serão analisados os cordéis *A Deusa do Cabaré* e *A mulher que levou uma surra do diabo*, no intuito de se encontrar elementos comuns entre a imagem da prostituta arrependida com uma das faces da mulher nordestina no cordel de acordo com a perspectiva patriarcal.

a) A Deusa do Cabaré



O título cria uma hipóbole acerca dos encantos da protagonista, quando usa a metáfora *A Deusa do Cabaré* [sic], apoiada pela fotografia de uma artista de cinema, bela, sorridente e maquiada. A associação entre a personagem do cordel e a capa não é aleatória. Segundo Gilberto Freyre (1985, p. 298) foi “no meado do século XIX que se acentuou, no meio brasileiro, sob a forma de atriz ou cômica de teatro, em geral italiana, espanhola ou francesa, a figura da prostituta de luxo”. A intenção do cordelista é relacionar beleza ao poder e ao luxo. Tanto que a personagem é uma prostituta de luxo que se destaca das outras pela bela aparência:

Este livro é sobre a vida
De uma linda donzela

Que no mundo não havia
Bonita igual a ela
A deusa Vênus invejava

Essa moça de quem falo
Seu nome era Rosalina
Corpo esbelto, olhos negros
Branca de pele fina
Era uma estátua de carne
Essa elegante menina.

Cabelos loiros ondulados
Boca pequena e cheirosa
E cútis aveludada
Como as pétalas de Rosa
Tinha os dezoito sinais
Que tem uma mulher formosa

18 anos contava
Essa tão mimosa fada
Por ser linda e atraente
Era muito cobiçada
Todos os rapazes queriam
Tê-la como namorada
(SILVA, p.2)

A personagem é comparada a uma estátua viva, havendo uma sobrevalorização da cútis clara que deixa de simbolizar sentimentos bons e angelicais, como geralmente acontece nas personagens maternas (brancas) do cordel e passam a expressar um certo erotismo, associado ao mito de Vênus. A divinização erótica conferida à cor branca remete à oposição Vênus e Maria.

Segundo Afonso Romano de Sant'Anna (1984), a brancura de Maria representa a beleza pura da mulher que segue os padrões católicos de mãe e esposa, enquanto a de Vênus, a pulsão do desejo erótico, humanizando o ideal de beleza sensual³³. A beleza da protagonista será contemporizada pelo cordelista numa perspectiva negativa: ela se utilizará da mesma para realizar atos contrários aos valores patriarcais. Ao servir a si mesma e não ao marido e a Deus, a personagem tem uma queda progressiva, transitando da beleza idealizada para a demonização e, mesmo, posteriormente, para a deformação física. O primeiro passo em direção à demonização é quando abandona a condição de esposa do lar, valorizada por uma mentalidade patriarcal:

Rosalina assim ficou
Gozando felicidade
Porém não tinha alegria

³³ Gilberto Freyre (1995) lembra ainda que, historicamente, o ideal de beleza sensual foi ligado à mitológica Vênus desde o período da colonização. Nessa época, portugueses, espanhóis, italianos e judeus trouxeram para o Brasil a deusa Vênus Urânia, como representação de amor e de luxúria.

Por perder a liberdade
Em se casar com um homem
Sem ter a ele amizade.

Eu fiz a maior asneira
Em me casar tão moderna
Para viver prisioneira
Prefiro viver liberta
Como no tempo de solteira

Hoje por me ver casada
Estou muito arrependida
Pois eu vivendo sozinha
Posso gozar mais a vida
Do que viver só pra um
Sendo por tantos querida

Esse mau pensamento
Um dia realizou
Quando o bondoso marido
Pra São Paulo viajou
A ausência do marido

Rosalina aproveitou
Roubou-lhe 2000 contos
Na tarde do mesmo dia
Rosalina viajou
Pela real 'aerovia'
Com destino a Salvador
A capital da Bahia
(SILVA, p.3).

Rosalina compara a casa a uma “prisão” que restringe a vontade da mulher em função da harmonia do lar. Daí a ênfase no termo “liberta” para uma nova condição feminina, dissociada do casamento e da escravidão a ele submetida. A fala expressa uma visão negativa da família, contrária à versão idealizada predominante no cordel, rigorosamente patriarcal, em que a mulher vive (semelhante ao que ocorria no período colonial brasileiro), “sob a mais dura tirania dos pais – depois substituída pela tirania dos maridos” (HOLANDA, 1981, p.421). Muitos cordéis analisados nesta tese suavizam a relação entre papéis na família patriarcal, fazendo com que a dominação masculina seja exaltada por uma doutrina cristã/colonial brasileira cujo argumento é que as “mulheres estejam sujeitas aos seus maridos como ao Senhor, porque o homem é a cabeça da mulher, como Cristo é a cabeça da Igreja. Como a Igreja está sujeita a Cristo, estejam as mulheres em tudo sujeitas a seu marido” (EFÉSIOS, 5: 22-24).

O apoio do discurso religioso faz com que a opressão sublinhada pela fala da personagem se torne, nos cordéis, uma necessidade para o equilíbrio de um lar patriarcal, já que as mulheres devem estar submetidas a um chefe (pai, irmão ou marido)

que representa o Cristo da casa. A associação entre a figura masculina e Cristo dá à imagem do pai de família uma representação heróica e bondosa que abafa a tirania e a castração predominantes nos lares brasileiros.

No cordel analisado, o personagem João José Silva assimila a postura de esposo cristão na medida em que é descrito como um “bondoso marido”, assim como acontecerá com a maioria daqueles outros personagens abandonados pelas esposas nos cordéis deste capítulo. Isso se expressa na fala da personagem, quando admite que a casa está bem dirigida pela bondade e justiça do esposo. A felicidade remete a uma harmonia geral, mas jamais ao prazer individual feminino. A falsa harmonia significa a morte da vontade feminina em função de um coletivo onde o marido reina. A resposta de Rosalinda será a adoção de dois traços reprimidos pela mentalidade cristã: a luxúria (vontade de ter mais de um homem) e o roubo (retirada de 2000 contos do marido).

Nesta situação, a composição do perfil da personagem aproxima-se do mito de Lilith, primeira mulher de Adão a qual se recusa a continuar uma união onde predomina a desigualdade de papéis, expressa na representação simbólica da relação sexual em que o homem está sempre por cima da mulher (SICUTERI, 1998). Assim, Rosalina assimila de Lilith o arquétipo da esposa insatisfeita com uma hierarquia patriarcal; por isso, abandona o lar em busca de liberdade e de independência. O sentido de emancipação feminina, implícito neste arquétipo, é deformado por um discurso patriarcal que atravessa culturas. Na cultura judaica, Lilith se torna um demônio que aterroriza as mulheres grávidas e tenta os maridos fiéis, enquanto, no cordel, Rosalina se transformará numa prostituta. Uma, rompe com a estrutura do paraíso; outra, com a da família. Em paralelo, a estória do marido continua: como Adão, ele chora a falta da mulher, mas volta a se casar com uma segunda, enquadrada dentro dos parâmetros de “esposa do lar”. Atributos observados na descrição da nova esposa:

Risolene além de rica
De beleza era prendada
Igual a uma pétala abrindo
Sua pétala aveludada,
Ao sopro da fria brisa
Numa manhã orvalhada
(SILVA, p.4).

A cor branca e a renda financeira remetem a uma elite econômica e moral. A segunda esposa é um outro tipo de mulher idealizada na condição de musa redentora do marido abandonado. É uma segunda Eva (esposa), distante da causadora do pecado

original, mas próxima de Maria, redentora da sexualidade pela maternidade e pela obediência. Há, então, uma oposição entre a “mulher de casa” e a “mulher de rua” expressa na relação de espaços e de importâncias na sociedade. Como Rosalina abandona o lar, acaba por “cair” na classificação de “mulher da rua” cuja beleza será criticada nas próximas estrofes:

Rosalina em Salvador
Entregou-se à vaidade
Deu expansão ao seu gênio
Saciou a sua vontade
Fazendo vida noturna
Nas “Boa noites” da cidade.

Muitos diziam consigo:
- eu ainda tenho fê
De um dia ser feliz
Como Rosalina é
Por todos considerada
A Deusa do Cabaré.

Bebendo com os amigos
E muito por gentileza
Diziam para Rosalina
- afogo a minha tristeza
Quando te vejo ao meu lado
Bebendo na minha mesa.

Rosalina satisfeita
Mostrava boa vontade
Assim fez muitos amigos
Na alta sociedade
Mas nenhum dos seus fãs
Amava com lealdade.

Pois o leitor sabe
Que amor de meretriz
Quando o homem tem
Dinheiro e vive feliz
Principalmente uma dessa
Volúvel como se diz
(SILVA, p.9)

Do espaço da casa, a personagem transfere-se para o cabaré. Tal trânsito expressa a mudança de importância social, pois a protagonista sai do espaço fechado para o aberto da rua no período noturno, ideal, do “cabaré”, cujo significado etimológico grego refere-se à *locus* aberto, “lugar para todo mundo”, “lugar comum” (FOUCAULT, 2005). A esposa vira prostituta e a aparente liberdade que alcança (ao poder expressar agora suas opiniões na mesa de bar) é demonizada no cordel.

Segundo Carla Caminha (2007, p.5), Maria Madalena era dona de sua própria voz na sociedade judaica, pois seu sobrenome não é relacionado com nenhuma figura masculina, mas à sua cidade natal³⁴. A autora ainda expõe que, na cultura judaica, era comum as mulheres serem sempre mantidas sob a tutela de algum ente masculino. Como Maria vivia só, “era interpretada como alguém que não seguia o Torá, os preceitos religiosos, que até então norteavam toda a vida das pessoas” (CAMINHA, 2006, p.5). É neste sentido que Caminha explica a libertação da figura bíblica dos sete demônios que também pode ter uma interpretação de crítica a uma sociedade patriarcal, pois, quando Jesus se aproxima de Maria Madalena está libertando-a, metaforicamente, de uma posição de exclusão social. Demonização e marginalização andam juntas.

Rosalina, como Maria Madalena, é criticada pelo cordelista por buscar ser dona de sua vida. E, por isso, ambas são representadas numa situação de prostituição que se torna uma forma de silenciamento da altivez³⁵. A partir do século terceiro, a tradição católica unifica as histórias de Maria de Betânia, irmã de Lázaro, que ungiu os pés de Jesus, e da pecadora salva de apedrejamento na figura de Madalena, produzindo a imagem da prostituta redimida. Assim, o poder de ser dona de seu próprio corpo passa a estar ligado à luxúria. Associa-se uma mulher dona de sua vontade a uma descendente de Eva que é mais facilmente seduzida pelos desejos do corpo. Nesse sentido, tanto Madalena como Rosalina são corrompidas pelo desejo, na medida em que não estão sobre a proteção do sexo “forte” masculino. É por isso que Rosalina vai incorporando aos poucos o retrato e a vivência de uma pecadora arrependida. E a primeira fase deve ser a da pecadora prostituta iludida com os prazeres mundanos.

A liberação sexual da personagem é identificada como um ato volúvel que banaliza a realização dos seus anseios, quando é descrita a troca de parceiros da protagonista por conta de desejos materiais que não são satisfeitos. O autor, então, demoniza-a, ao misturar luxúria e interesse. Esta intenção se estende à descrição do perfil da personagem durante o auge da prostituição:

Vaidosa como era
Trajava decentemente

³⁴ Carla Caminha (2007, p.5) diz que é a identificação do nome bíblico à sua cidade de origem “denota a independência dessa mulher, possuidora de uma condição privilegiada para sua época”.

³⁵ As mulheres altivas são o foco deste trabalho, observando que o conceito de altivez é abordado no cordel de acordo com um discurso católico. Segundo Santo Agostinho (2000, p.1278) a altivez é considerada um vício que caracteriza as pessoas que recusam “a submissão, afastando-se d’Aquele acima do qual nada existe”. A mulher altiva é aquela que é insubordinada, seja ao senhor, a Deus, ao marido, ao pai ou às leis patriarcais que tentam moldar a sua figura.

Para ser desejada
E também mais atraente
3 vestidos Rosalina
Trocava diariamente

Por viver no apogeu
Sua vida era invejada
Pelas outras meretrizes
Que não possuíam nada
E Rosalina com isso
Vivia maravilhada

[...]

Por Deusa do Cabaré
Ela foi classificada
Porque sua beleza
Por nenhum era igualada
Por isso entre as mulheres
Era a mais desejada.

Rosalina assim vive
Gozando felicidade
Nada pra ela faltava
Sapatos, roupas e jóias
De primeira qualidade
(SILVA, p.11)

O pecado da soberba define o perfil da personagem, que é composto, ainda, por dois traços peculiares ao arquétipo da prostituta: a beleza e o excesso da ornamentação. No texto, estes dois atributos marcam o poder da personagem entre as outras meretrizes, alcançando o estatuto de *Deusa do Cabaré*. Há ainda uma indubitável associação dos atos da prostituta Rosalinda aos do próprio Lúcifer, pois este chega a ser o que é quando deixa de servir a Deus, para servir a si mesmo e ser servido por outros³⁶. Deve-se salientar que Lúcifer, inicialmente, também era belo. Então, a exaltação da beleza feminina passa a ser um dos seus aspectos de demonização e, depois, como se verá, marginalização.

No texto, a ornamentação é um aspecto de amplificação da beleza como traço de identidade feminina, valorizado por um discurso pagão. Entre os exemplos de mitos orientais, há as deusas Ishtar (Babilônia) e Innana (Suméria) que são representativas do amor sexual e da prostituição. A identificação entre essas deusas está no fato de que ambas descem aos submundos (infernos), perdem seus atavios e, nestes, um pouco da

³⁶ Segundo Santo Agostinho (2000, p.1273), o diabo é considerado o anjo cuja soberba “o afasta de Deus para servir a si próprio, preferindo por uma espécie de ostentação própria dos ‘tiranos’, ter súditos a ser ele mesmo súdito”.

própria identidade³⁷. Da mesma forma, na medida em que a popularidade e a beleza de Rosalinda aumentam, mais apetrechos ela tem: três vestidos diários, sapatos, roupas e jóias. A identidade da prostituta, então, mistura-se com a quantidade de seus ornamentos, sempre mal vistos pelo poeta popular³⁸.

Esta visão negativa sobre o uso excessivo de ornamentos repete-se na realidade colonial brasileira onde o tipo de vestimenta era fator de diferenciação feminina. Havia um confronto entre vestimentas da mulher de casa e a da rua³⁹. No folheto, a intenção do poeta é reverter esta influência “moderna” de se ornamentar em um hábito de prostituta, condenando o gosto feminino de se enfeitar, ao tratá-lo como um excesso que faz da mulher “um portão do diabo” (TERTULIANO *apud* BLOCH, 1995).

Há, no texto, a recriação de um discurso medieval que considera que a maquiagem e os ornamentos são capazes de transmitir a morte (espiritual) aos homens, levando-os à fraqueza sexual, comparada com a feitiçaria. A visão pejorativa da relação entre mulher e ornamento repete-se na construção da mulher fatal nos romances do século XIX⁴⁰. Neles, destaca-se a representação da nudez feminina: espiar a toalete de uma mulher fatal “significa, ainda e sempre, desmascarar a assassina, espreitar a feiticeira diante do seu caldeirão, surpreender a Messalina” (DOTTINE-ORSINE, 1996, p.67). A mulher fatal, então, identifica-se com a visão medieval da mulher como ornamento, já que, em ambas, os apetrechos são máscaras que escondem a condição degradável da mulher que é, por si só, um mal para o homem. É mais ou menos isto que o cordelista tenta fazer no texto analisado: deixar a personagem nua, sem as jóias, a beleza, a identidade, mostrando a megera, escondida naquela que se entrega à vaidade, ou seja, a feiúra, presente na mulher fatal e na feiticeira medieval. Faz isso banhando a personagem em chagas, mediante o discurso religioso cristão da redenção pelo castigo. Depois do clímax da narrativa, com a exaltação da personagem pela beleza, começa a sua queda, que é a etapa de complicação da narrativa, descrita pelo autor de modo

³⁷ Como se observa nos fragmentos poéticos referentes a como Inanna atravessa os sete portões até chegar ao interior do reino das sombras, desfazendo-se de seus ornamentos: “No primeiro, removeu sua coroa/ No segundo, removeu seus brincos/ No terceiro, removeu seu colar,/ No quarto, removeu seu peitoral / No quinto, removeu seu cinturão / No sexto, removeu seu bracelete/ No sétimo, removeu sua vestimenta” (PRIETO, 2002, p.159)

³⁸ Segundo a teologia medieval, “ser culpado de ‘sedução meretrícia’, uma vez que o embelezamento do corpo, ou a tentativa de ‘mostrar-se vantajosamente’, recria o signo de um ato original de orgulho que é a origem da concupiscência” (BLOCH, 1995, p. 57).

³⁹ Gilberto Freyre (1985, p.298) aponta que o chapéu deveria limitar-se à “mulher da vida”; já “a senhora verdadeiramente honesta só devia sair resguardada por uma mantilha ou o xale”.

⁴⁰ Sobre eles, Jules Bois (*apud* DOTTINE-ORSINE, 1996, p. 67) afirma que as “jóias são uma metáfora do sexo feminino, a ruína do homem, um meio de sedução e um sinal de escravidão”.

progressivo. Rosalina pega doença venérea, tendo que ser internada em um hospital. A doença complica-se, exigindo todo o gasto de sua fortuna. Na medida em que o tempo passa, o quadro piora. A personagem é desenganada pelos médicos. E, como a figura bíblica de Jó, acaba cheia de chagas, pedindo esmolas pelas ruas.

Às vezes quando pedia
Esmola nos cabarés
Se abria bofetadas
Expressões e pontapés
Dos cachaceiros impertinentes
E dos malandros cruéis.

Com aquilo Rosalina
Se retirava chorando
Conhecendo que estava
Uma sentença pagando
Sentia cada vez mais
O remorso lhe atacando.

Ela chorando dizia
Hoje estou arrependida
Por ser falsa e orgulhosa
Sinto minha alma perdida
Agora vejo partir-se
Meus últimos fios de vida.

Numa hora ajoelhou-se
Pedindo perdão a Deus
Dizendo Senhor perdoa
Os grandes pecados meus
Terminando essas palavras
Encerraram os dias seus
(SILVA, p.14)

Do mesmo modo que ocorre com Lúcifer, há uma corrupção da imagem da personagem. Se o diabo é zoomorfizado, Rosalina é banhada de chagas, representativas de uma possível demonização da personagem, com duplo sentido: castigo divino e social. Sabe-se que no caso de Jó, as chagas são a última forma de provação da fé. É necessário que a figura bíblica prove a sua subserviência em relação a Deus, perdendo tudo de um modo também progressivo: bens, família e, por último, a saúde, para comprovar a soberania divina. No caso de Rosalina também é necessária uma perda progressiva de todos os valores mundanos que aumentam a sua valorização: saúde, dinheiro, beleza. Só com a perda do que lhe engrandece se pode incorporar a sua “pequenez” feminina, prostando-se diante do senhor de joelhos, numa atitude de humilhação, bem semelhante à pecadora do evangelho de Lucas diante de Cristo. Contudo, Jó tem tudo de volta, mas a personagem morre.

Este desfecho é bastante simbólico. Não há espaço para que a mulher tenha voz própria na sociedade nordestina. É necessário que a pecadora morra para uma vida mundana e nasça para a vida supostamente *em Cristo*. Há ainda fronteiras bem estabelecidas entre os grupos sociais, assim como ocorre com a “cidade de Deus” e a “cidade dos homens”⁴¹, defendidas por Santo Agostinho (2000). As chagas de Rosalinda não são só morais, mas sociais, porque a protagonista faz parte de um grupo cuja marca é a corrupção. Entre os seus elementos, são citados cachaceiros e malandros, ambos pertencentes ao espaço da “rua” no período da “noite”. O propósito dessa junção de personagens no mesmo *locus* e horário vai além de uma marginalização religiosa e moral, e torna-se social, expressando a herança, no cordel, do desejo do poder institucional católico-medieval em estabelecer uma relação entre margem e centro dentro da sociedade durante a Idade Média. Segundo Mario Pilosu (1995, p.85), a sociedade medieval “tentava por todos os meios chegar a uma ‘separação’ entre si própria e as mulheres públicas, com decretos e editais que associavam as prostitutas a determinadas categorias sociais (vagabundos), raciais e religiosos (hebreus) e sanitárias (leprosos)”.

A relação entre mulheres e leprosos era comum. Os leprosos eram considerados “pessoas sexualmente ardentes e essa afecção era freqüentemente descrita como doença venérea” (PILOSU, 1995, p. 85). Mary del Priore (1995, p.180) é ainda mais incisiva, quando afirma que a luxúria seria comparada à lepra, obrigando as mulheres a serem expulsas da comunidade, “ou às febres, cujas alucinações deviam ser ignoradas. Silêncio e distância seria o preço cobrado às mulheres lascivas”. No cordel, as chagas da personagem podem ser associadas à lepra, já que o motivo inicial da sua debilidade física é a doença venérea. O fato de ouvir expressões de baixo calão e ser tratada aos pontapés e bofetões por cachaceiros impertinentes e malandros cruéis remete a um sentimento de nojo próprio à lepra e mais ainda ao rebaixamento completo da mulher, dentro de um grupo, que, por si só, já é inferiorizado dentro da sociedade. Após o endeusamento, o castigo. É necessário que Rosalina passe pelo sofrimento da lepra porque, numa perspectiva medieval, uma das formas de castigar a corrupção do corpo, era “desfigurar a carne até a repugnância, para então absorvê-la de seus excessos” (DEL

⁴¹ Segundo Santo Agostinho (2000, p.1233), a cidade de Deus destina-se “aos homens que vivem conforme o espírito”. Neste sentido, o homem vive em conformidade com as leis de Deus, e, logo, é piedoso, pois neste espaço metafórico prevalece o amor de Deus. Na cidade dos homens, estes “vivem segundo a carne”. Na cidade dos homens, estes são considerados ímpios, porque amam, sobretudo, a si mesmos.

PRIORE, 1995, p.106). Só depois de estar vazia de excessos, a personagem pode arrepender-se e morrer perdoada.

A morte-redenção é típica do discurso religioso. O mais grave é que o poeta popular coloca na voz da personagem um arrependimento, junto ao desespero e à rejeição. Nesta situação, a voz da mulher ativa torna-se mais fraca do que a lei moral e social. E isto deve servir de exemplo para outras, como se observa nos versos abaixo:

Caros apreciadores
Esta história penosa
É um verdadeiro exemplo
Para qualquer moça
Que se engana com o mundo

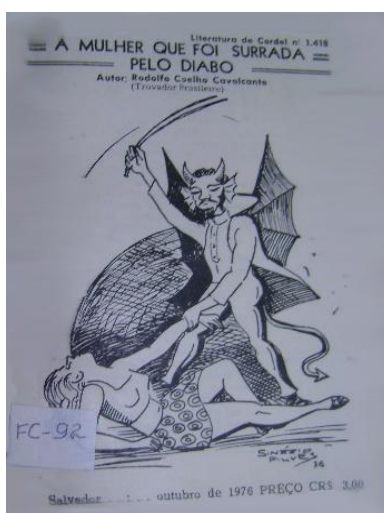
Adalgiso pede a Deus
Conforto e felicidade
Sempre a Virgem Maria
Logo para a humanidade
Livrar-se da corrupção
Orgulho e devassidão
Que só traz infelicidade
(SILVA, p. 14)

No desfecho da narrativa, observa-se a intenção do autor em construir um folheto com traços do ciclo *moral-religioso*. O ponto em comum é a presença do conselho para outras moças. Esta postura repete-se em outros textos desse ciclo que, segundo Marcus Aciolly (1980, p.40), funciona como “um sistema de máximas morais, conselhos de pais aos filhos e de mães às filhas, debates de católicos e de novas seitas”. O autor popular faz uso de um exemplo de fracasso feminino como forma de educação religiosa e moral de jovens garotas “seduzidas” por vozes “mundanas”. O desejo de fazer a sua própria vontade é deformado pelas palavras finais do cordel em que o orgulho, a corrupção e a devassidão são tratados como pecados, que intensificam o mais grave de todos: o original (orgulho). O orgulho gera a devassidão e, por conseguinte, a corrupção do corpo e da alma. É necessário que as “meninas” não cedam à sua vontade, para que não continuem sendo Evas, que não só causam o mal à humanidade, mas também a si mesmas. Assim, o conselho é uma ameaça que implicitamente afirma: castre-se e adeque-se, senão a sociedade vai se virar contra você, abençoada sobre a mão do mais forte patriarca: Deus.

O modelo sugerido para a redenção da protagonista é o da Virgem Maria, figura constante no cordel, seja como arquétipo ou citação na boca dos autores e de outras personagens. Maria passa a ser a intercessora, ou melhor, advogada da humanidade.

Entre tantas definições dadas à virgem por João Paulo II (2001, p.114), o exemplo deste cordel enquadra-se na imagem da *cooperadora da redenção*⁴² que adapta a imagem de Maria como companheira generosa de Cristo, junto à Cruz, obediente e caridosa, aquela que ajuda a humanidade. Daí Maria ser considerada a mãe universal, combatente direta da demonização de certos comportamentos, e cooperadora da paz social e moral. Devemos observar como esta personagem bíblica serve a uma mentalidade patriarcal em contextos diferenciados no cordel. O próximo folheto tem exatamente o propósito de analisar a oposição entre a pecadora arrependida e a cooperadora da salvação.

b) A mulher que foi surrada pelo diabo



Se no texto *A Deusa do Cabaré*, a imagem da mulher é colocada em evidência, neste cordel, o conflito é enfatizado como clímax do enredo. A intenção central é registrar o momento em que a mulher é chicoteada com brutalidade por um diabo cujo corpo é de homem e o rosto de um animal. A surra, por si só, é uma metáfora a serviço de uma mentalidade moral patriarcal, já expressa na primeira estrofe do folheto.

Eu vou narrar uma história
Que Hermes Gomes contou
Cuja moral do enredo
A muita gente abalou
Fica o caso como exemplo
Que o lar é o maior templo
Que Deus no mundo deixou.
(CAVALCANTI, 1976, p.1)

⁴² Segundo o Papa, à Virgem Santa podemos, então, dirigir-nos com confiança, “implorando-lhe o auxílio, na consciência do papel singular a Ela confiado por Deus, o papel de cooperadora da Redenção, por Ela exercido durante toda a vida e, de modo particular, aos pés da Cruz”.

O cordel é estruturado a partir de um “causo”⁴³ que faz uso da ojeriza aos acontecimentos causada no leitor para apresentar o exemplo de comportamento a não ser seguido e valorizar o conceito de lar cristão, celebrado no texto como templo de Deus a ser cultivado por todos. Notamos a predominância de um discurso patriarcal cuja intenção é silenciar vozes que não se adequam ao conceito tradicional de família, como se observa nas estrofes seguintes:

Disse Hermes que vivia
Um casal conceituado
Numa cidade que o nome
Agora não estou lembrado,
O esposo um lutador
Por todo o povo estimado.

Tinha o casal três filhos
Dois meninos e uma menina
Nada faltava no lar
Pois ele como carpina
Era ativo interesseiro,
Ganhava muito dinheiro
Na sua própria oficina
(CAVALCANTI, 1976, p.1).

O autor popular traduz neste momento o ideal de família burguesa no âmbito nordestino. Diferentemente de *A musa do Cabaré*, onde os personagens são nomeados, neste caso todas as personagens são tipos sociais, construídos para ressaltar a importância da família. Inicialmente, alude-se à existência de um casal “conceituado”, cujo comportamento é um modelo. Logo após, apontamos a importância do marido como lutador e provedor do lar e, por último, a existência dos filhos. Nesta sequência, só há a referência à esposa como “parte” cooperadora para a harmonia do lar.

Há uma metáfora simbólica, já presente no cordel *A Deusa do Cabaré* em relação à família. No entanto, aparece uma nova característica dada ao provedor do lar: aquele que tem domínio do lar, porque possui recursos financeiros. A harmonia existe a partir da quantidade de dinheiro produzida pelo “chefe de família”⁴⁴ e, logo, do seu

⁴³ Estória contada de boca em boca, folheto em folheto, e que fica no imaginário popular como representação de memória e de identidade.

⁴⁴ Na cultura judaica, a lei religiosa estava em completa conformidade com esta perspectiva. Isto é observado quando Moisés afirma: “seis dias trabalharás, e farás todo o teu trabalho” (DEUTERONÔMIO, 5:13). O domínio que o patriarca teria sobre mulher, filhos e servos estava diretamente ligado ao tempo de trabalho dedicado para o sustento da casa ou clã e este era abençoado por Deus.

poder sobre o lar. E é contra este domínio que a personagem se rebela nas próximas estrofes:

Dizia ela consigo
- No meu lar não tenho nada
O meu marido é um santo
Vivo nem como casada
Entretanto, a minha vida
Me deixa a alma oprimida
Numa casa enclausurada.

Irei percorrer o mundo
Para a minha vida gozar
Conhecer novas paragens,
Beber, fumar, dansar
Para que a mocidade
Possa melhor desfrutar.

Já chega de lavar roupa
Varrer casa e cosinhar
Quero sair pelo mundo
Somente para gozar...
Sou moça, tenho saúde,
Não perco a minha vida
Escravizada no lar.

E assim ela pensando
Sua bagagem arrumou,
Fez um bilhete ao marido
E numa manhã viajou,
Deixando os seus filhos dormindo,
Sem o remorso sentindo,
Do esposo que deixou
(CAVALCANTI, 1976, p.2).

Embora haja a abordagem da casa como uma prisão, presente em *A Deusa do Cabaré*, a fala da personagem estende sua crítica à imagem de esposa doméstica, idealizada nas versões de *A mulher que enganou o diabo* e recriada por alguns mitos orientais e ocidentais. No Egito, Ísis introduz o conceito do casamento, com o uso da máquina de tecer, símbolo de esposa “dona do lar”. Esse objeto também é o símbolo de Atena, considerada a deusa protetora de Ulisses em *A Odisséia*, herói que sai de casa, luta, tem outras mulheres e, depois, volta para o lar e para Penélope, que, por sua vez, também usa o tear pra fazer e refazer sua eterna tela⁴⁵ à espera do marido. Todos estes mitos colaboram para cristalizar a imagem da boa esposa como aquela que cuida com alegria da casa e do marido. A mentalidade católica absorve esta visão, quando Paulo de

⁴⁵ É este lado de Penélope que está na participação de Atena na formação de Pandora, a primeira mulher de acordo com a mitologia grega. É necessário que haja a rua, para o homem. E a casa, para a mulher. Por isso, Atena ensina a Pandora “os trabalhos, o polidédalo tecido tecer” (HESÍODO, 2002).

Tarso aconselha mulheres idosas a comportarem-se e educarem as mais jovens a serem boas donas de casa.⁴⁶ Esta visão moralista do comportamento feminino se repete na realidade colonial, com a dedicação exclusiva das mulheres a prendas domésticas⁴⁷.

A intenção da protagonista é criticar esta imagem cristalizada no imaginário popular de que haja uma “felicidade doméstica” em fazer os ditos trabalhos do lar, argumentando que lavar roupa, varrer e cozinhar são símbolos de uma inferioridade feminina, gerada pela dependência da mulher ao marido e a casa. Embora a intenção de emancipação feminina esteja explícita na fala da personagem, tal voz é recriada pelos olhos patriarcais do cordelista, transformando o anseio por liberdade em libertinagem. Assim, o *carpe diem* exaltado pela personagem refere-se a valores que no cordel rebaixam a mulher à condição de “mulher de rua”: beber⁴⁸, fumar e dançar⁴⁹, hábitos criticados já por Santo Agostinho (2000) por oferecer prazer ao corpo e enfraquecimento à alma, afastando-a de Deus. Assim, em todos os cordéis analisados neste capítulo, entregar-se aos prazeres do corpo é afastar-se da família e, logo, de Deus. É o que a personagem faz. Abandona o lar do mesmo modo como fez Rosalina, em *A Deusa do Cabaré*, assumindo a postura também de Lilith, quando abandona o paraíso.

Neste folheto, a tônica é mais dramática, pois não é só o homem o abandonado, mas também os filhos. Daí a ênfase do folhetista na falta de remorso da personagem. Quando abandona os filhos, ela fere uma das premissas da Igreja católica de que toda mulher é destinada a ser mãe; “no sentido físico da palavra ou em um significado mais

⁴⁶ Segundo Paulo de Tarso (TITO, 2: 3-5): “3. As mulheres idosas também devem comportar-se como convém a pessoas sensatas: não sejam caluniadoras, nem escravas de bebida excessiva; 4. pelo contrário, sejam capazes de dar bons conselhos, de modo que as recém-casadas aprendam com elas a amar seus maridos e filhos. 5. A ser ajuizadas, castas, boas donas-de-casa, submissas a seus esposos, amáveis, a fim de que a palavra de Deus não seja difamada.”

⁴⁷ Segundo Miridan Knox Falci (*apud* PRION, 2007, p.249), as “mulheres da classe mais abastada não tinham muitas atividades fora do lar. Eram treinadas para desempenhar o papel da mãe e as ‘prendeas domésticas’ - orientar os filhos, fazer ou mandar fazer a cozinha, costurar, bordar. Outras, menos afortunadas, viúvas ou de uma elite empobrecida, faziam doces por encomendas, arranjos de flores, bordados a crivo, davam aulas de piano e solfejo, e assim puderam ajudar no sustento e na educação da numerosa prole. Essas atividades, além de não serem muito bem vistas socialmente, tornavam-se alvo de maledicência por parte de homens e mulheres que acusavam a incapacidade do homem da casa”.

⁴⁸ A bebida sempre foi associada ao descontrole do corpo, como acontece em muitos episódios bíblicos do *Antigo Testamento*, em que personagens masculinas são embebedados para serem enganadas pela fraqueza da alma.

⁴⁹ Na perspectiva medieval, a dança sempre esteve associada ao canto e à música pela sua conotação de sedução. Do mesmo modo, Emanuel Araújo (2007) trata-a, quando diz que, no Brasil Colonial, ela propiciava não só a exibição lúbrica do corpo feminino, como a ocasião de seduzir e ser seduzida. Neste sentido, a dança é lida por um discurso patriarcal como artifício de transformação do corpo em um instrumento do diabo, na medida em que corpo e dança distanciam o homem dos valores da alma, aflorando os desejos do corpo. Essa relação corpo, música e dança será mais bem aprofundada no tópico *A Descida aos Infernos pelas filhas arrependidas*.

espiritual e elevado, mas não menos real” (SAFFIOTI, 1979, p. 99). Talvez este “erro” seja a motivação para a “queda” da personagem na passagem do espaço da casa para a rua, que pode ser comparada, também, à queda de Lilith em direção aos infernos. Para tanto, a primeira figura, encontrada na travessia, é o diabo:

A mulher aventureira
Quando saiu de casa
Na primeira encruzilhada
Um arrepio sentiu...
Quando olhou para traz
Foi avistando um rapaz
Que lhe saudou e lhe sorriu.

[...]

Esse moço era o diabo
Que respondeu para ela
- Sá Dona tenha juízo
Que o mundo é duvidoso,
Falso, vil e mentiroso
Cheio de toda procela.

- Tome um conselho Sá Dona
Regresse para o seu lar,
Tomar conta dos seus filhos
Para amanhã não chorar...
Reflita neste momento
Antes do arrependimento
Que um dia há de chegar.

Que nada! - disse a mulher
Eu já estou resolvida
Eu quero gozar o mundo
Todos os prazeres da vida...
Cinco anos de casada
Eu já estou enojada
De só viver oprimida!

- Não faça isso Sá Dona
Seus filhos estão chorando
E seu marido inocente
Está triste se acabando;
Abranda seu coração
Não use de ingratidão
Para não findar penando.

[...]

O Satanás novamente
Parecendo um bom cristão
Mostrou-a o quadro do mundo
Em toda a sua extensão,
Porém a mulher teimosa,
Traíçoeira e vaidosa
Não mudou de opinião.

Por fim disse o satanás

Da forma que aqui estou
Um dia lhe esperarei
Diga que não escutou,
Quando a senhora sofrer
Eu só peço não dizer:
o diabo me enganou!

Dizendo isto o Satã
Foi abrindo a cancela
E ao desperdir-se lhe disse
Que esperaria ela,
A mulher se admirou
Quando defronte avistou
Bonita casa amarela [...]
(CAVALCANTI, 1976, pp. 2-5).

O folheto pode ser considerado um *cordel religioso da superstição*⁵⁰, pois o diabo exprime todo o misticismo do nordestino. O espaço é a encruzilhada que, no seu sentido literal, remete a encontro de caminhos, mas, no cordel, assume vários significados. Um deles é encontrado no imaginário religioso popular, que a vê como espaço dedicado aos míticos Exu e Hermes, ambos considerados mensageiros.

Na cultura brasileira, Exu é bem mais conhecido e referenciado do que Hermes. O texto retoma a sua relação com a encruzilhada, lugar aonde são levadas as oferendas, “a porta que separa a natureza e as coisas divinas, unindo assim as duas camadas do mundo” (BASTIDE, 2005, p.171). A personagem, então, encontra-se num espaço simbólico de escolha, entre o mundo dos valores de Deus e o dos homens. E neste cruzamento encontra o Diabo o qual se apresenta como mensageiro, por conhecer bem os dois mundos. A metamorfose da sua face de animal para a humana é uma metáfora para a sua importância no texto: o diabo está a serviço da vontade de Deus, funcionando como “uma das faces de Exu [...], ao mesmo tempo, mensageiro (São Bartolomeu) e de anjo da guarda (São Gabriel)” (BASTIDE, 2005, p.171). O folhetista utiliza-se da ironia, quando usa a expressão “parecendo um bom cristão” para se referir ao disfarce humano do diabo. Há, então, uma situação maravilhosa, pois “o insólito, em óptica racional, deixa de ser o ‘outro lado’, o desconhecido, para incorporar-se ao real: o maravilhoso é (está) na realidade” (CHIAMPI, 1980, p. 48).

O autor popular se apropria da imagem de Exu (de deus dos caminhos ou o “homem da rua”) e a adapta à linguagem de um sertanejo (com expressões como “*Sá dona*” e “*findar penando*”), apresentando-a em um segundo espaço, apreciado pelo

⁵⁰ Segundo Marcus Accioly (1980, p.32), no cordel religioso de superstição “misticismo exacerbado do Nordeste varia entre a canonização dos santos e a crença na alma do mato”.

nordestino: a fazenda, sugerida pelos termos “*cancela*” e “*casa amarela*”. Sabe-se que a cancela é a “porteira” de entrada dos engenhos nordestinos e a casa amarela refere-se à casa grande, centro de poder dos senhores de terra. Daí o deslumbramento da protagonista ao ver a imagem da casa amarela à distância. A intenção do autor é de não só expressar a fala, como também misturar a imagem do diabo a de um senhor de terra. Satanás defende os ideais da família, falando sobre o sofrimento dos filhos com o abandono da mãe, da inocência do marido e, por último, da ingratidão feminina, causadora não só do fim da harmonia no lar, mas também da sua própria perdição, ao entregar-se ao mundo.

Contudo, a opinião da protagonista é contrária a tudo isto. Valoriza a si mesma e não tem vergonha em buscar o prazer do mundo. Por isso, o autor a descreve como de natureza vil e aberta às piores sensações, colocando uma ironia na voz do diabo, quando este avisa: “*Eu só peço para não dizer: o diabo me enganou*”. Esta frase é, por si só, uma profecia sobre as frustrações da protagonista em todas as suas tentativas de liberdade, como se observa nas estrofes abaixo, que dão continuidade ao cordel:

Deixando o Diabo
Prosseguiu a sua aventura
Numa primeira cidade
Gostou de uma criatura
Esse vivendo com ela
Logo desgostou-se dela
Deixando-a na amargura.

Empregou-se na casa
De um rico doutor
Um dia um certo ladrão
Roubou jóias de valor
Sendo ela suspeitada
Foi logo transferida
Sofrendo terrível dor.

Se vendo ela perdida
No seu viver infeliz
Com dois anos, justamente,
Transformou-se em meretriz
(CAVALCANTI, 1976, pp. 5-6).

O autor descreve a trajetória da personagem fora do lar como marcada por uma decadência moral progressiva, iniciada pelo “amancebamento”, expondo a fugacidade dos sentimentos masculinos envolvidos neste tipo de relação. Por trás desse argumento, há a presença da igreja que define o casamento como instituição onde os sentimentos de concupiscência são domesticados sob a vigilância dos padres. O concubinato, por sua

vez, é tratado como algo que abarca “todos os delitos da carne entre um homem e uma mulher⁵¹” (FIGUEIREDO, 2007, p.171).

A intenção do autor é criar um estereótipo do fracasso feminino por buscar um relacionamento fora dos padrões patriarcais cristãos. E, com o mesmo propósito, alude à experiência da mulher com o trabalho. O cargo de empregada doméstica é confundido com o de ladrão. O que, por si só, pode ter mais de uma leitura. A primeira faz uma associação entre a mulher no trabalho e a questão da moralidade sexual, tema estudado historicamente por Margareth Rago (2007). Nesse contexto, o trabalho ainda recebe uma significação mais pejorativa, pois vai estar ligado a uma herança da escravidão, retomando a relação de submissão entre escravo e senhor, sustentada pelo diferencial econômico e educacional entre patrão e empregado⁵². No cordel, tal relação se expressa através do qualificativo do patrão de “ricaço doutor” em oposição ao da personagem como mera empregada. A acusação injusta de ladra remete à degradação moral de quem ocupa a posição de empregada doméstica. E a aceitação da culpa, sem a devida reivindicação, expressa a relação servil, não só da mulher para o patrão, mas de uma classe em relação à outra. O autor, então, remete à incapacidade das donas de casa nordestinas de conseguirem condições de trabalho dignas, devido à sua baixa formação intelectual, só restando a elas uma situação mais submissa do que a de mulher do lar: a de empregada do lar, sujeita a todo tipo de humilhação, visto que a sua própria condição é degradante moralmente. A degradação final é a aceitação da prostituição como único fim de sobrevivência.

Neste último estágio, a relação da personagem com a prostituição é bem diferenciada da existente no cordel *A Deusa do Cabaré*. A relação de Rosalina com a prostituição tem um momento de exaltação da personagem, pois esta possui uma beleza diferenciada. Daí a adjetivação “deusa”, ligada à meretriz de luxo. No caso da personagem de *A mulher que levou uma surra do diabo*, não há essa tônica de

⁵¹ Nesta perspectiva, a crítica católica ao amancebamento é tão acirrada que no Santo Ofício, os adúlteros e os amigos eram colocados no mesmo grupo. Eram “acusados não apenas de pecados mortais, mas de erros de fé, desafios conscientes e obstinados à doutrina e à moral do catolicismo” (VAINFAS, 2007, p.117).

⁵² Segundo Margareth Rago (2007, p.578), no imaginário das elites, o trabalho braçal, antes realizado em sua maior parte pelos escravos, era associado à incapacidade pessoal para desenvolver qualquer habilidade intelectual ou artística, fadada à degeneração moral: “Desde a famosa costureirinha, a operária, a lavadeira, a doceira, a empregada doméstica, até a florista e a artista as várias profissões eram estigmatizadas e associadas a imagens de perdição moral, de degradação e de prostituição”.

diferenciação. É apenas mais uma mulher que se vê perdida e sem capacidade de sustento por conta própria e que acaba caindo na prostituição como única forma de sobrevivência. Isto acontece com muitas mulheres, desde a época colonial, quando sem “herança e cercadas de preconceitos contra o trabalho, subsistem recorrendo ao comércio do corpo” (SAFFIOTI, 1979, p. 169).

As injustiças sofridas pela personagem no cordel têm a função de calar a voz de muitas mulheres que almejem ter uma vida “fora” dos limites do lar patriarcal, mostrando como o mundo castiga e oprime a mulher sozinha e sem a proteção de um pulso masculino, só lhe restando a frustração que vai sendo gerada a partir de uma queda progressiva: a tentativa da construção de um lar não-oficial (amancebamento), a busca de um emprego submisso a outras pessoas de um lar estável e, por último, a marginalização, ao “cair” na prostituição representada no texto pela classe da escória que, durante o período colonial, espalhava-se por casebres, palhoças e mocambos (FREYRE, 1985, p.297). É neste momento que ocorre a completa degradação da personagem, com o aparecimento de chagas pelo corpo, como acontece no cordel *A Deusa do Cabaré*:

Manchou-se a sua epiderme
Desbotou-se a sua feição
Os seus lábios cor de rosa
Ficaram como o algodão
Os cabelos desgrehados
Deixarem de ser ondulados.

Apareceram eczemas
O corpo todo chagando
Numa terrível megera
Começou ela esmolando
Dormindo pelas calçadas
Nas duvidosas madrugadas
Ia corpo definhando
(CAVALCANTI, 1976, p.6).

Mais uma vez, as chagas não são somente morais, mas sociais. Do mesmo modo que Lúcifer é zoomorfizado para ser excluído do paraíso, a beleza feminina deve ser deformada. A beleza, então, tem um duplo sentido. O sentido explícito remete à visão judaico-cristã de que o homem é imagem e semelhança de Deus, logo, a sua beleza natural é expressão da beleza divina. À medida que a personagem deixa de servir ao lar e passa a servir a si mesma, afasta-se de Deus e aproxima-se do Diabo, assumindo a sua condição degenerada. As chagas, então, expressam a degradação do corpo e da moral da

mulher, que se torna uma “megera”, porque sua vivência está corrompida, do mesmo jeito como se criou a imagem da “bruxa” decrépita na Idade Média.

A idealização do sexo frágil, mãe de família, presente nos lábios cor de rosa e nos cabelos ondulados é substituída pela demonização expressa nos traços “boca de algodão” e “cabelos desgrenhados”, próprios do estado de uma mulher que abdicou da sua condição “natural” e do lar. Isto ocorre porque, na perspectiva patriarcal, a mulher que procura os prazeres da rua deve sofrer os mesmos preconceitos existentes na mesma rua escolhida para viver. A associação entre lepra, luxúria e prostituição, já existente em *A Deusa do Cabaré*, volta a se repetir como expressão de exclusão social. A personagem é a excluída entre os excluídos, na metáfora da mendiga que dorme pelas calçadas. Dessa forma, como última saída só lhe restará o arrependimento, pois, de fato, irá, a partir deste momento da narrativa, incorporar a imagem da *prostituta arrependida*. Ao se arrepender, não recebe o perdão imediato de Deus, como acontece com *A Deusa do Cabaré*, mas passa por uma humilhação física, representada por um castigo efetivado pelo diabo, como se observa no trecho abaixo:

Disse ela – Ai seu moço
O mundo é muito diferente
O Diabo me enganou
Pois nada estava ciente
Pensei gozar a minha vida
Hoje estou arrependida
Do que fiz antigamente.

O satanás nessa hora
Tinha um chicote na mão
E logo se transformou
Com rabo, chifre, esporão
Você que foi culpada da situação.

Não se lembra sua desgraçada
Quando lhe avisei ?...
Como diz que o Diabo lhe enganou?...
eu lhe esperei
para lhe dar uma boa sova
Que ficará como prova
Que eu nunca lhe enganei.

Nisto, o Diabo surrou-a
Que ela ficou estirada
Quando ela levantou-se
Viu que estava retalhada
Após o pobre marido
Viu o seu corpo estendido
Semi-morta na calçada

(CAVALCANTI, 1976, pp.7-8).

A mulher vê o diabo na mesma cancela do primeiro encontro. Há, então, uma segunda encruzilhada simbólica: a personagem encontra-se numa situação de fronteira entre o discurso do arrependimento e o desejo da volta ao universo familiar, como salvação para os sofrimentos. No entanto, no desabafo da protagonista, a culpa é colocada no diabo⁵³. Contudo, a resposta do acusado está de acordo com o discurso patriarcal que culpa a mulher por todas as más tentações na terra, devido à sua fraqueza moral. Há uma inversão no discurso religioso. A mulher passa a ser a própria serpente, Eva que espelha o que há de mau no homem⁵⁴. Daí a necessidade do castigo, quando ocorre o segundo momento maravilhoso⁵⁵ em que o diabo metamorfoseia-se e volta à antiga condição zoomorfizada.

A situação maravilhosa se mistura com a própria realidade sertaneja. O diabo não se confunde só com Lúcifer, anjo caído e temido, mas com a postura de um senhor de engenho. A inicial associação feita com a cancela e a casa amarela, em estrofes anteriores, é acrescentada pela imagem do chicote, elemento simbólico de dominação que, durante o período colonial, foi usado para dar surras nos escravos e, depois, nas próprias mulheres acusadas de adultério. A protagonista trai a família e o sistema, sendo o diabo/senhor de engenho o defensor deste último, como um senhor defende sua propriedade.

O papel do diabo está também de acordo com a classificação teórica defendida por Ribamar Lopes (1982), quando alude à existência de *fôlhetos de exemplos e de maldade*, nos quais cabe a esta entidade (contraditoriamente, como seria de esperar por se tratar do diabo) punir a maldade e a irreverência. O diabo moralizado acaba servindo à vontade dos hábitos sertanejos. Só com a progressiva humilhação, dor e morte, que a mulher pode voltar aos braços da família, como se observa nas últimas estrofes do cordel:

Ela abençoando os filhos
Deu um suspiro e gemeu
E nos braços do esposo
Uma lágrima desceu

⁵³ Quando a mulher culpa o diabo, implícito à sua fala há o argumento de que o diabo se torna o grande “tentador”, por conta da interpretação bíblica de que foi capaz de enganar a mulher, quando lhe ofereceu a maçã, considerada fruto proibido por Deus.

⁵⁴ Neste sentido, “o mal é algo que existe fora do homem, exteriorizado sistematicamente no outro, que é mulher. Desse modo, a mulher termina por ser um mal em si.” (SANT’ANNA, 1984, p.98).

⁵⁵ O termo maravilhoso é usado no texto no sentido de “extraordinário”, “insólito”, que escapa ao curso ordinário das coisas, isto é, da maravilha, do latim *mirabilia*, “coisas admiráveis”, contraposta à *naturalia*. (CHIAMPI,1980).

Quando a mulher vaidosa
Entre soluços morreu
(CAVALCANTI, 1976, p.8).

É na última cena da narrativa que a personagem assume a condição de prostituta arrependida. O corpo retalhado é a sua redenção. É necessário que a protagonista leve uma surra de um patriarca para que possa retornar simbolicamente à sociedade e receber o perdão católico. Não basta o arrependimento, é preciso que haja dor e deformação física, como exemplo para que tantas outras não sigam o caminho para fora de casa. Há ainda uma lembrança do discurso medieval afirmador de que o céu continua “aberto a todas as mancebas, adúlteras, prostitutas e concubinas que se dispusessem, pela penitência e pelo casamento, a domesticarem-se” (DEL PRIORE, 1995, p.106). Do mesmo modo que em *A Deusa do Cabaré*, só a morte traz salvação e perdão.

2.4.2 A prostituta que não se arrepende

Este tópico apresenta a prostituta que é o avesso da arrependida, pois não vive a encruzilhada entre os espaços privado e o público, mas está solidamente enraizada na rua e, por isso, é ainda mais caricata. O cordel analisado terá traços de quatro ciclos: *o moral-religioso, o maravilhoso, o cômico-satírico e o erótico-obsceno*. O ponto em comum entre estes grupos é a presença de situações humorísticas, diferentemente da predominância dramática dos folhetos anteriores. No folheto *A chegada da Prostituta no céu*, o exemplo moral está ligado ao sarcasmo em relação à condição feminina, como já observamos na análise da xilogravura.

a) A Chegada da prostituta no céu



Segundo J. Borges, o cordel *A chegada da prostituta no céu* foi produzido por conta do sucesso da xilogravura composta antes do texto. De acordo com o autor, a gravura foi inspirada nos sofrimentos vivenciados pela prostituta e no ódio que ela desencadeia na mulher casada. A sua intenção é de “prestigiar” a meretriz, colocando-a no céu (BORGES, 1993). Neste tópico demonstramos que, por trás dessa suposta exaltação, há novamente a intenção de se fazer da prostituta um veículo dos valores patriarcais do nordestino, mesmo que através do deboche. A relação entre cordel e título colabora para a representação do espaço céu como um “lugar” que representa uma espécie de cotidiano almejado pelo nordestino.

A temática do céu é uma constante no imaginário popular. Segundo Mircea Eliade (2002, p. 40), a primeira entidade cultivada na era primitiva foi o céu, traduzido para o povo como “infinito, transcendente, imutável, poderoso⁵⁶”. Este céu sagrado é recriado no imaginário popular nordestino conforme uma perspectiva cristã, mas também, conforme as religiões do antigo sistema místico mulçumano, como lembra Gilberto Freyre (1995), onde tanto o céu, como o inferno e o purgatório estão ao alcance dos sentidos, transmitindo cheiros, gostos e sons. Nos cordéis, o céu é recriado como um lugar mais concreto e mais próximo da realidade do nordestino. Em cada título, há a modificação do nome da criatura que almeja uma condição sobre-humana: morar no céu, ou seja, fazer parte de uma realidade sagrada que, de certa forma, é uma projeção

⁵⁶ Novamente segundo o autor (2002, p. 40), as “regiões superiores, inacessíveis ao homem, adquirem os prestígios divinos do transcendente, da realidade absoluta, da perenidade. São a morada dos deuses; é aí que chegam alguns privilegiados pelos ritos de ascensão; até aí se elevam, segundo as condições de certas religiões, as almas dos mortos”.

de uma realidade, considerada melhor para se viver. Neste cordel, há um céu maravilhoso onde a prostituta se torna protagonista pela capacidade de dar prazer sexual a santos, sustentando o complexo de virilidade masculina que é aumentado ou diminuído conforme o desempenho sexual de cada santo⁵⁷. Assim, no cordel, prevalece a exaltação fállica que fundamenta o humor, próprio aos cordéis do ciclo cômico-satírico.

O autor apropria-se do estereótipo da prostituta para adequá-lo a uma estrutura social patriarcalista. Tanto que os espaços do inferno, do purgatório e do céu encontram-se situados num único setor da xilografia, com o objetivo de representar a sociedade nordestina. As personagens da capa (São Pedro, Diabo, marido que apanha de mulher, esposa ciumenta, gigolô) tornam-se tipos sociais com funções bem estabelecidas no texto e, indiretamente, na sociedade nordestina. O ponto em comum é a sua relação com a protagonista, que aparenta ter um tamanho amplificado na gravura. A intenção central é de se supervalorizar a passagem da personagem por diferentes espaços, enquanto núcleos sociais relevantes na construção do enredo. Daí a pretensão de definí-la nas primeiras estrofes do folheto:

Do rosto da poesia
Eu tirei o santo véu
E pedi licença a ela
Para tirar o chapéu
E escrever a chegada
Da prostituta no céu.

Sabemos que a prostituta
É também um ser humano
Que por uma ilusão
Fraqueza ou desengano
O seu viver é volúvel
Sempre abraça o engano.

Vive metida em orgia
E cheia da vaidade
É raro uma que trabalhe
Por isso fica odiada
Perante a sociedade.

Todas as religiões
Pra ela escala uma pena
Se o homem lhe abraça
A mulher casada condena
Mas sabemos que Jesus
Perdoou a Madalena.

⁵⁷ Este é um aspecto da mentalidade patriarcal, já discutido por Gilberto Freyre (1995), quando afirmou que a virilidade dos senhores de terra não estava na força física, já que passavam dias deitados na rede, mas na capacidade quantitativa de possuir negras no mesmo lugar de ócio.

Falar sobre prostituta
É um caso muito sério
Que é um ser sofredor
Sua vida é de mistério
E para sobreviver
Sempre usa o adultério.

Perante a sociedade
Ela é marginalizada
Existe umas mais calmas
E outras mais depravadas
E quem tem mais ódio dela
É a própria mulher casada.

Ela vive aqui na terra
Enfrentando um sacrifício
Se vende para os homens
Muitas se entregam ao vício
Enquanto a nova se entrega
E faz miséria do ofício
(BORGES, pp. 1-2).

A exaltação da prostituta é aparente, pois nega o universo feminino. Os traços da personagem são apresentados como “defeitos sociais” (vaidade, vício, voluptuosidade) que justificam a sua humilhação social. A “puta” passa a ser um tipo social que sofre porque não cabe nos paradigmas sociais: casamento e religião, tornando-se, por isso, mais uma marginal entregue às tentações do corpo, filha de Eva, em sua fraqueza moral e física. A recorrência do tema em muitos cordéis atesta a presença e a importância da prostituta no contexto do sertão nordestino. Assim, do mesmo modo que em *A deusa do Cabaré* e em *A Mulher que levou uma surra do diabo*, o discurso patriarcal transforma a altivez em uma representação da mulher fraca, digna de pena. A carga dramática da *prostituta arrependida* é substituída pelo enfoque humorístico de *A prostituta que não se arrepende*, não havendo uma sublimação do comportamento da personagem pela dor pós-morte. O prazer com o sexo e com o poder de sedução de seu corpo permanece. E há uma dupla leitura do papel da meretriz na construção do inferno, do purgatório e do céu, como projeções de espaços sociais bem delimitados. Percebemos que o recurso ao maravilhoso é usado para recriar tipos sociais da vivência do nordestino, como observamos, desde a descrição da entrada do inferno, passando pelo purgatório, à chegada no céu.

Aconteceu que uma delas
Morreu um certo dia
E pela vida que levava
O povo sempre dizia

Ela vai para o inferno
Pêlos atos que fazia.

Assim que o corpo foi enterrado
A alma se destinou
Querendo ir ao céu
Mas primeiro ela passou
Pelo portão do Inferno
E o diabo lhe acompanhou.

Saiu correndo atrás dela
Dizendo vem cá bichinha
Um bocado como tu
Faz tempo que aqui não vinha
E eu estou gamadão
Nesta garota novinha.

Mas na carreira que iam
O diabo e a prostituta
Passaram no purgatório
E no sindicato das putas
E lá no portão céu
Foi que começou a luta.

Porque já se encontrava
Uma mulher bem casada
Arengando com o marido
Que morreu de uma virada
E queria entrar no céu
Com uma faca afiada.

Essa mulher que morreu
Era muito ciumenta
Quando viu a prostituta
Entortou o pau da venta
E disse: vou te furar
Foi uma luta cinzenta.

Furou a mulher na perna
O marido puxou no braço
O diabo pegou também
Dizendo que já sei que faço
Vou levar o mesmo sem perna
Mas levo o melhor pedaço.

Nessa zuada São Pedro
Se apresentou no portão
E disse: não tem lugar
Pra mulher com bestalhão
Só tem para mulher sozinha
E foi logo estirando a mão.

E pegou logo
Da mulherzinha no braço
Disse: você pode entrar
Aqui não lhe falta nada
Vai dormir na minha cama
Até alta madrugada”

(BORGES, pp.3-5)

O ponto comum entre todos os espaços é que os três são recriados conforme a projeção do *locus* da rua simbólica, definido ao longo desta tese, como lugar “fora” dos paradigmas do comportamento patriarcal. As personagens se misturam, assim como os espaços. O céu passa a ser o mero prolongamento do purgatório e do inferno, e, por conseguinte, dos valores da terra. Desmistifica-se a idealização celeste e dá-se relevo à crônica social do comportamento nordestino. Os cordéis de sátira afastam-se da busca pelo sublime e chegam à carnavalização, como expressão da mistura entre profano e sagrado. A quebra da fronteiras recria a relação do nordestino com a sexualidade, tendo a mulher como o objeto intermediário. Contudo, a aparente quebra de hierarquias, presente na carnavalização medieval, está a favor da construção de uma outra hierarquia implícita ao texto e sustentada pela memória popular, já que todas as personagens são caricaturas de tipos marginalizados que devem continuar enquanto tal pelo riso.

O diabo enfatiza a “quantidade” de prostitutas que já desceram ao Inferno e não descem mais. E parte para o ataque, com o propósito de um exercício de poder pelo sexo, o qual não vai ser criticado, mas reafirmado no céu graças ao processo de *afetivização* dos santos. A aparente paródia do diabo está a serviço desse objetivo; tanto que o inferno não é descrito, mas a sua porta no seu sentido de passagem (ELIADE, 2001), ou melhor, o inferno não interessa por si mesmo (como seria de esperar em se tratando da alma de uma prostituta), mas dá-se destaque a sua ligação com o céu, em termos de erotismo. O purgatório, por sua vez, passa a ser um ponto intermediário entre dois pólos, onde o excesso de virilidade não é ressaltado, mas a sua falta. Nele, além de se encontrar o “sindicato das putas”, há a paródia do casamento ao revés.

A imagem da esposa ciumenta (do personagem-tipo “esposa ciumenta”) e do esposo bestalhão é uma sátira à família, deslocada em relação ao núcleo familiar patriarcal. Na formação do casal há uma inversão de papéis, renegada pelo discurso patriarcal, pois é a mulher quem chega ao purgatório com a faca na mão e quem tem a voz ativa no casal, quando “arenga” com o marido. Esta situação de aparente humor tem uma forte crítica social que diminui a função masculina. Além disso, o termo “mulher ciumenta” aparece em outros cordéis como uma ironia em relação a uma mulher traída que busca a vingança, com os mesmos modos violentos de um homem da sociedade patriarcal. No texto, este ato deve ser castigado com a ida do marido e da mulher ao purgatório, pois, se o adultério feminino “é punido com severidade, tanto pela desaprovação e discriminação, como pelo castigo físico, ou mesmo assassinato”

(NETO, 1980, p.51), o masculino passa a ser socialmente compreensível no imaginário popular, por conta da natureza supostamente poligâmica do homem. A mulher deve ser passiva, e, o homem ativo. Quando a mulher ciumenta se impõe, usando a violência, o equilíbrio rompe-se. Do mesmo modo que ocorre na metáfora da impossibilidade da relação entre Adão e Lilith, segundo a perspectiva judaica⁵⁸. A esposa ciumenta não abandona o lar (como Lilith), nem o sustenta, submetendo-se ao marido, como se espera das mulheres que se inspiram em Maria. Simplesmente o desequilibra, ao passo que adota um comportamento considerado masculino por uma memória patriarcal. Tal qual vivenciaram muitas mulheres do Brasil colonial, quando se tornavam sociologicamente “o homem da casa, o chefe da família, sem que tal substituição importasse em matriarcalismo” (FREYRE, 1985, p.133). É uma apropriação do poder da casa pela incorporação de um comportamento masculino, sem a derrubada de uma ordem patriarcal. Casos semelhantes podem ser encontrados em outros folhetos, como *A mulher no lugar do homem*, em que a xilogravura expressa a incorporação da imagem masculina à feminina:



A mulher está usando apetrechos de um vaqueiro (o chapéu e o cavalo) e tem uma expressão masculinizada – a valentia como expressão de força. Tais aspectos são

⁵⁸ Lilith também se revolta contra uma posição de desigualdade, ao não aceitar como natural a posição do homem por cima da mulher durante o coito e afirma “*Por que devo deitar-me embaixo de ti? Por que devo abrir-me sob teu corpo? Por que ser dominada por ti? [...] Contudo, eu também fui feita de pó e por isso sou tua igual*” (SICUTERI, 1998, p.35). Adão se recusa a inverter as posições, consciente de que existe uma “ordem” que não pode ser transgredida e argumenta que ela deve submeter-se a ele, pois esta é a condição do equilíbrio preestabelecido.

tratados com receio pelo cordelista, pois teme uma afronta deste tipo de mulher aos homens, substituindo-os em situações próprias a eles. Não há uma derrubada de uma ordem patriarcal. A personagem encontra-se na mesma encruzilhada da mulher ciumenta. A diferença é que em *A Chegada da Prostituta no Céu*, a religião aparece para efetivar um castigo social e moral, o qual também se estende ao marido, satirizado pela ausência de virilidade quando se deixa matar, abdicando da força como homem, e, principalmente, como patriarca que deve dominar a casa com mãos de ferro.

Por outro lado, a personagem mulher ciumenta está de acordo com o discurso patriarcal, quando se confronta com a prostituta, ocorrendo uma oposição entre duas vozes marginalizadas socialmente, para se reforçar a hierarquia patriarcal. A mulher ciumenta, mesmo errando, ainda está dentro dos limites da família “ao avesso”. Já a prostituta é a assimilação do arquétipo de Lilith, à medida que se satisfaz em extrapolar os limites das regras morais e torna-se um símbolo de tentação, como uma serpente para a derrubada da família. Desde a época colonial, as mulheres se confrontaram por conta de homens e, de certa forma, por conta de uma melhor posição social. Isso é observado também nas relações de poder da casa grande em relação à senzala, especialmente nos martírios sofridos pelas negras efetivados pelas senhoras de engenho. Gilberto Freyre (1995, pp.337-338) cita exemplos de sinhá-moças que mandavam arrancar os olhos de mucamas bonitas e trazê-los à presença do marido à hora da sobremesa, dentro da compoteira de doce e boiando em sangue ainda fresco e de baronesas idosas que “por ciúme ou despeito, mandavam vender mulatinhas de quinze anos a velho libertinos; outras que espatifavam dentaduras de escravas a salto de botina, mandavam queimar a cara ou as orelhas”.

Do mesmo modo faz a mulher ciumenta no cordel. A sinhá moça destrói olhos, dentes, seios das rivais porque trazem conotações eróticas. É necessário à esposa provar que é “melhor” do que a outra, criando uma hierarquia entre mulheres: as de “casa” (casa grande) devem imperar sobre as da “rua” (senzala). Na década de cinquenta do século XX, essa oposição se repete, no confronto entre *moças de família* e *moças levianas*.⁵⁹ No cordel, a mulher ciumenta é a esposa do lar “ao avesso”, já que, apesar da violência, está ainda dentro de casa, “servindo” sexualmente a um homem só, enquanto a prostituta está na rua, saciando o ímpeto sexual de vários homens. Para esta

⁵⁹ Segundo Carla Bassanezi (2007, p.610) às “primeiras, a moral dominante garantia o respeito social, a possibilidade de um casamento modelo, de uma vida de rainha do lar - tudo que seria negado às levianas. Estas se permitiam ter intimidades físicas com homens; na classificação moral social estariam entre as *moças de família*, ou *boas moças*, e as prostitutas”.

valorização da função da meretriz como sustentáculo da virilidade sexual, o autor popular transforma o céu em um cabaré:

São Pedro lhe respondeu
Mas aqui é diferente
Sou o chaveiro do céu
E aqui entra quem eu quiser
Que sou velho mais sou quente.

Disse vocês lá na terra
Fazem tudo quanto quer
Maltratam prostitutas
E usam como quiser
Mas aqui trato bem
A todos que a mim vier.

E entrou de braço dado
Com a mulherzinha singela
Com uma perna furada
Mas São Pedro tratou dela:
E deu apoio à prostituta
Que ninguém bolia nela.

Depois disso a prostituta
Foi fazendo o que bem quis
Botou galha em São Pedro
Namorou com São Luiz
E tirou sarro com São Bento
No beco chafariz.

Uma noite de São João
Dançou com santo Expedito
Levou xedro de São Braz
E no fim da festa foi
Dormir com São Benedito.

Ela não quis Santo Benedito
Por ser barbudo demais
Deixou ele na espera
E foi dormir com São Braz
São Benedito quando acordou-se
Falou alto bem voraz.

Ele disse a Jesus
Que ela era uma depravada
Jesus respondeu bem calmo
“deixa esta pobre coitada
se na terra sofreu tanto
como vai ser castigada.

Na terra não teve apoio
em meio à sociedade
levou a vida sofrendo
e fazendo caridade
aceitando preto e branco
que tinha necessidade.

Mesmo com as prostitutas

Vive cheio de tarado
Sorrindo atrás de mocinhas
E mulher de homem casado
Se não houvesse prostituta
Qual seria o resultado?”.

E ele ficou cabisbaixo e;
“Se o sol nasceu pra todos
A mulher nasceu também
E se um dia eu pegar ela
Trituro e deixo um xerém”
(BORGES, pp. 6-8).

Neste capítulo, observa-se a presença do tema da afetivização dos santos no cordel, na medida em que há santos contagiados por “um misticismo quente, voluptuoso, de que se tem enriquecido a sensibilidade, a imaginação, a religiosidade do brasileiro” (FREYRE, 1995, p.355). Concordamos com Gilberto Freyre, quando afirma que o cristianismo no Brasil herda um pouco da religião doce, doméstica, de relações quase de família entre os santos e os homens, conservando das religiões pagãs e de Maomé o gosto pela carne. Os próprios santos tornam-se expressões de virilidade: a força de cada um deles está associada, no folheto, à sua capacidade fálica⁶⁰. A descrição de situações eróticas no folheto, como a troca de carícias no beco do chafariz, está em consonância com os divertimentos sexuais ocorridos nas proximidades das igrejas descritos por Gilberto Freyre⁶¹, ao longo de todo o período colonial, adentrando pelo século XX. E, por último, acaba por exprimir a conotação pagã da festa de São João, classificada pelo mesmo autor como expressão, ao mesmo tempo, popular e religiosa. Do caráter popular, identifica-se, no texto, o traço de festa afrodisíaca e agrícola, quando novamente Freyre (1995, p.247) fala da presença de fogueiras, danças e cantigas sensuais para estimular a fertilidade, a união dos sexos pelo casamento, ou mesmo para se alcançar graça de se conseguir um “amor que se deseja ou que não encontrou ainda”.

A crítica de São Benedito é muito mais do que uma expressão de orgulho ferido, mas representa novamente os limites impostos pelo patriarcalismo. O seu desejo é pela volta da hierarquia no céu. O discurso do juiz Jesus, apesar de uma aparente defesa aos

⁶⁰ Freyre (1995, p.246) sublinha que os “grandes santos nacionais tornaram-se aqueles a quem a imaginação do povo achou atribuir milagrosa intervenção em aproximar os sexos, em fecundar as mulheres, em proteger a maternidade: Santo Antônio, São João, São Gonçalo do Amarante, São Pedro tornaram-se patronos do amor humano e da fecundidade agrícola”.

⁶¹ Entre os exemplos de estímulo sexual, próximo às igrejas Gilberto Freyre (1995, p.249) fala de uma promiscuidade “ainda hoje característica das nossas festas da igreja. Violas tocando. Gente cantando. Barracas. Muita comida. Exaltação sexual [...]”.

direitos da prostituta, acaba por defender a própria ordem patriarcal de acordo com uma visão humorística que enfatiza o complexo de virilidade como temática central do texto. O que Benedito classifica como depravação, Jesus nomeia de “caridade”. O aparente elogio é uma ironia à função social da prostituta. Esta deve manter relações com qualquer indivíduo, seja branco ou preto, independente da hierarquia social e racial, pois a igreja católica medieval defendia que era papel das mulheres pobres e prostitutas “serem válvula de escape dos impulsos sexuais reprimidos, a troco, provavelmente, de pequenas somas de dinheiro, de favores, de ofertas em gêneros” (PILOSU, 1995, p.121). A função da meretriz estaria de acordo com as normas de constituição da família aos modelos patriarcais, porque asseguraria tranquilidade às famílias pela “necessidade de canalizar as energias sexuais masculinas para estas mulheres a fim de evitar que estas se dirigissem para as mulheres honestas, virgens, viúvas ou casadas” (PILOSU, 1995, p.76). Essa mesma perspectiva volta a predominar no discurso da igreja brasileira, quando adapta a visão de Santo Agostinho e de Santo Tomás de Aquino de que a sociedade carecia tanto de bordéis quanto de cloacas, para estimular a velada cumplicidade com a prostituição, como ferramenta contra os concubinários⁶² e a favor da harmonia do lar, já que os bordéis pacificariam os ânimos dos celibatários (DEL PRIORE, 1994). Embora se observe, na leitura da maioria dos cordéis, a predominância de uma memória que condena a prostituição, a homogeneidade do discurso religioso católico é rompida por sua função de instituição representativa de interesses de uma ordem social patriarcal, que embora condene a prostituição, nas entrelinhas, “a considera um meio necessário para evitar a desagregação social conseqüente à desagregação das relações entre os conjugues” (PILOSU, 1995, p.76).

Não há, então, a idealização de um Cristo divinizado, mas a recriação de um santo segundo uma abordagem popular. A *afetivização* acaba por torná-lo a projeção de um grande patriarca que transforma a mulher em objeto de uso masculino. Isso é observado quando Jesus compara a prostituta ao sol, associando-a a um meio usado por todos. A problemática da demonização feminina pela luxúria, então, é abafada pela relevância dada à soberania do falo. O deboche próprio aos cordéis de sátira faz da protagonista um fantoche da mentalidade patriarcal. É uma prostituta que não se arrepende porque precisa ter uma função marginal na sociedade para que as mulheres

⁶² “A igreja considerava a prostituição um crime menor do que o adultério e o homossexualismo” (DEL PRIORE, 1995, p.84).

que ocupam o centro continuem respeitadas. Se o homem domina seus desejos com suas Marias, é necessário que haja Madalenas que são o outro lado de um desejo que só é aceito quando está em conformidade com a lei, as vontades e os caprichos de um patriarca, representado no texto pela imagem de um Cristo sexualmente viril.

2.5 A Descida aos infernos pelas filhas arrependidas

A temática da descida aos infernos pode ser compreendida a partir de duas visões da descida humana para uma zona abaixo da vida terrena: a greco-romana e a cristã-medieval. Segundo Junito de Souza Brandão (2000), a palavra *infernus* é uma segunda forma de *inferus* “que se encontra em baixo” em oposição a *superus* “que se encontra em cima”. Daí, a oposição na mitologia grega entre *Di Inferi* para os Deuses do Hades, e *Di Superi* para aqueles do Olímpo. Entre os exemplos da literatura grega, há Ulisses em *A Odisseia* e Eron em *República* que viajam ao interior do mundo. Ambos recebem revelações nos infernos que produzem aprendizados em sua vida, sempre observando ou conversando com outras personagens. O diferencial destas obras é que o inferno é para todos, independente de erros ou acertos morais e éticos.

Em *A Eneida*, Virgílio compõe o Hades dividido em zonas. Entre elas, destaca-se o Tártaro, onde sofrem os grandes criminosos. É nesta obra que o inferno passa a ter um forte sentido de castigo moral, depois intensificado em *A Divina Comédia*. Outro ponto comum aos dois livros é que o espaço Inferno passa a ser simbólico. Serve a um interesse político, o qual divide os personagens naqueles que estão dentro de um paradigma ético e político defendido pelos autores e aqueles que fogem a esta norma. O sentido grego de “descer” para aprender permanece. É este sentido apresentado nos cordéis analisados. As personagens descem aos infernos para aprender a temer e voltar a terra para serem porta-vozes desse medo. Se Ulisses e Enéas descem para serem os mensageiros de grandes Impérios (o grego e o romano), as personagens femininas do cordel são as mensageiras de um discurso religioso que se utiliza do inferno para a construção de um “Império” onde estarão amontoados tipos marginalizados, os quais serão castigados e inferiorizados em um nível “abaixo” da ordem social. O inferno é simbólico. É um espaço de sofrimento que projeta os lugares considerados mundanos pela sociedade nordestina. Nesta etapa, as personagens protagonistas são denominadas

de “filhas arrependidas”. Ambas vivenciam a temática da viagem, associada no imaginário popular e medieval “ao resgate e a itinerários de purificação” (FERREIRA, 1979, P.61).

A escolha das personagens protagonistas como “filhas arrependidas” deve-se à presença recorrente na literatura de cordel da narração dos vínculos entre mãe e filha. Nessas histórias, o cordelista constrói uma argumentação moral sobre o comportamento feminino com a intenção de reprimir atitudes de altivez feminina. O centro do discurso é sempre a obediência ou desobediência à figura materna. Nesta tese, observamos a presença de dois tipos de mãe, baseadas em arquétipos pertencentes a discursos contrários: Herodíades e Maria. O ponto comum entre essas personagens é a capacidade de exercerem influência sobre as filhas. Maria é o exemplo de comportamento; Herodíades, o contra-exemplo. Maria, a santificação da maternidade; Herodíades, a demonização. Aparentemente distintas, as duas imagens novamente endossarão o discurso patriarcalista.

As personagens-Maria tornam-se arquétipos da mulher de casa na medida em que abdicam de sua vontade própria em função da fé, reproduzindo um discurso religioso católico, como regra de comportamento moral e social. São, portanto, passivas e abnegadas e, principalmente, respeitadas e divulgadas como um ícone a ser seguido pelo público feminino⁶³. Já a personagem-tipo Herodíades é a mãe ao avesso, aquela que, apesar de infringir as normas de comportamento, ainda assim continua sendo uma influência para sua filha.

Até que ponto a personagem Herodíades contribui para a sustentação do culto à Virgem Maria como mãe-protetora? Lembremos das relações entre mulheres na história colonial brasileira. De acordo com Del Priore (1995, p.83), a “sacralização do papel social da mãe passava [...] pela construção do seu avesso: a mulher mundana, lasciva e luxuriosa [...]. As mães e filhas venais foram sumariamente úteis para construção e valorização do seu oposto: a mãe sem mácula, identificada com a virgem Maria, vampirizadora de qualquer tolerância em relação à sexualidade feminina”.

Nos cordéis analisados neste subcapítulo, a personagem protagonista é a filha que caminha por ruas da cidade, representada por um discurso patriarcal como espaço do risco e da aventura e, ao mesmo tempo, da possibilidade de ampliação do destino e

⁶³ Esta visão de mulher está de acordo com o “o projeto da construção de uma mulher ideal: mulher que deveria ser casada, mãe, afeita à domesticidade, à piedade religiosa, preocupada em consolidar a família” (DEL PRIORE, 1995, p.81).

da salvação (PERROT, 2008). Assim, a rua passa a ser um espaço simbólico. Passa a ser o lugar de projeções dos anseios e dos medos da nordestina, mas, também, pode levar ao inferno, como veremos a partir de agora.

2.5.1 A demonização da mãe e da filha no cordel.

a) moça que dansou com Satanaz no Inferno [sic]



No cordel *A moça que dansou com Satanaz no Inferno*, o espaço simbólico do inferno passa a ser o clímax da narrativa. A xilogravura representa a situação em que a protagonista dança com um diabo negro, aparentemente despertando luxúria. Inicialmente, o inferno projeta uma sociedade corrupta, como é observado na introdução do folheto:

O mundo está corrompido
E só ver corrupção
Com muitos ditados feios
Do brejo ao sertão
Em mato, vida e cidade
Só reina a devassidão.

Tem gente no mundo que
Não crê no Deus verdadeiro
Peste fome seca e guerra
Assolam o país inteiro
Falta feijão, falta carne

E falta gaz no candiero.

A coisa tá piorando
E apertando o nó
Muitos só querem viver no forró
Procurando a ‘dona boa’
Moça doida e catimbó.

Vamos falar sobre a moça
Que dansou com Satanás
O tempo está perigoso
O mundo não presta mais
E a mocidade de hoje
Tudo que deseja faz.
(LEITE, p.1).

O autor popular aborda a fome e a guerra como consequências da infração moral e religiosa gerada pela falta de fé e excesso de devassidão. O forró expressa a tentação, dança do diabo, e o salão de dança aparece no texto como a porta de entrada para o Inferno. Por isso, as próximas estrofes serão dedicadas à descrição de um comportamento feminino avesso às normas religiosas, e, logo, a favor do diabo:

Cesarina é uma moça
Muito alegre e sacudida
A mãe dela é Lusinete
Uma viúva enxerida
Que tem mais de 10 maridos
Para gozar mais a vida.

Toda noite a moça vai
Chumbregar por traz do muro
Dando beijo no rapaz
Enegrecendo o futuro
E diz a ele sorrindo:
- sou de você correndo ou seguro.

E a mãe de Cesarina
Também gosta de um pagode
Na praça beija o amante
Que lhe assanha o bigode
E manda a filha se virar
Dizendo: goza quem pode
(LEITE, p.2).

No trecho, a filha é o espelho do desejo da mãe, porque ambas são cúmplices no uso do sexo como expressão de prazer e de poder, como Salomé e Herodiades no episódio bíblico de sacrifício de João Batista. Segundo Mirelle Dottine-Orsine (1996), Herodiades é considerada a mãe instigadora do crime. Aquela que faz do corpo da sua filha expressão de seu desejo. Tanto que no evangelho de Marcos, a voz da filha está em conformidade com o desejo da mãe. Isto é expressado quando Salomé, após a dança

para Herodes, pergunta a Herodíades: “*o que é que eu peço?*” (MARCOS, 7: 14-29). Assim, esta figura mítica é um “duo maléfico” (a imagem de uma sobreposta a da outra, formando um todo único), na expressão cunhada por Dottine-Orsine (1996, p.83). A filha passa a ser o espelho da vontade da mãe, usado para sobrepujar João Batista. Jogo de poder onde o corpo feminino aparece como instrumento das fraquezas masculinas.

Esta relação entre Herodíades e Salomé é retomada na relação entre mãe e filha no folheto, quando o perfil da mãe é considerado venal⁶⁴ por espelhar na filha o seu comportamento desviante, utilizando-se dos homens como instrumentos de prazer. Esta aparente situação de emancipação feminina é revertida em sarcasmo, quando o autor compõe versos cujo deboche é base da fala das personagens, ao se referir às posições sexuais.

O autor pretende apropriar-se de um discurso católico para impor um discurso patriarcal que ridiculariza a busca feminina pelo prazer. E faz isso criando uma caricatura da mãe viúva emancipada que sempre foi motivo de preocupação no discurso dos evangelistas, atravessando o tempo como uma personalidade social tratada com cautela pelo discurso católico⁶⁵. No texto, o perfil da viúva livre temida é transformado no da libertina. A filha será a representação maligna desses exemplos nas estrofes seguintes:

Cesarina só vivia
Tomando banho de mar
Agarrada com um moreno
Por nome de Vincenar
E sua mãe Lusinete
Nada deixava nada passar.

Todo dia Vicenar
Prosava com Cesarina
Bonita igual a uma lua
Nos campos da palestina
Pois vivia embriagado
Com o cheiro da menina.

Uma dia Vicenar viu
Ela com outro freguês
Se beijando a beira-mar
E acabou duma vez
O seu namoro com ela

⁶⁴ Segundo Mary del Priore (1995, p.82) as mães eram consideradas venais, no Brasil colonial, quando assistiam ao uso indiscriminado do corpo de filhas sexualmente maduras, sendo, por isso, consideradas “cúmplice dos ‘tratos ilícitos’, da vida ‘devassa e desonesta’ de suas meninas”

⁶⁵ Entre eles, Paulo, que definiu o “bom comportamento” da viúva, ligado à atitude passiva doméstica e, principalmente, ao bom exemplo às jovens recém casadas. Acrescente-se o fato de que, segundo muitos teólogos medievais, a viúva sempre foi motivo de preocupação, por estar desligada das mãos do homem (pai e, depois, marido), alcançando autonomia (HANCIAU, 2004).

Porém chorou um mês.

E Cesarina ficou
Sem namorado certo
Prosava com uns e com outros
E o que fosse mais esperto
Lhe dava beijo a vontade
Achando o caminho aberto.

Depois, ela arranhou outro
Por nome de Edgar
Saía sempre com ele
Para tomar banho de mar
Dava tanto beijo do cabelo arrepiar.

Porém ela tinha muitos
Por ser bonita demais
Pois toda bonita demais
Sempre tem muito cartaz
Para conquistar, fazendo
Os gostos de Satanáz.
(LEITE, pp. 2-3).

No texto, a moda de banho de mar, como hábito “novo” da fidalguia e da burguesia do início do século XX (FREYRE, 1995) passa a ser criticada como um costume “moderno” que atrai as moças para o caminho da perdição. E Cesarina passa a ser a expressão desse desvio comportamental. É a metáfora da prostituta, consagrada mais pelo prazer do sexo do que pela necessidade do dinheiro. Daí a importância do seu nome, feminino de César, grande imperador romano associado no imaginário popular aos exageros da luxúria. Contudo, este traço recebe um enfoque negativo, pois esse poder é alimentado pelo diabo. Neste cordel, a mulher não só é sexo frágil, apta a ceder mais facilmente aos desejos do corpo, mas é também aquela capaz de enfraquecer a moral do homem pela sua capacidade de excitá-lo. Começa aí a degeneração completa da personagem, com a construção de uma situação fantástica na beira mar, como se observa nos trechos abaixo:

Em sonho viu um rapaz
Alvo de olhos azuis
Com cabelo comprido
Que parecia Jesus
E disse a ela: Minha
Filha o seu porte me seduz.

[...]

Trocaram beijos a vontade
Que ela se arrepiou
E ele no mesmo instante
Por ela se apaixonou
E ela da mesma forma

Por ele também gamou.

Depois, convidou-a
Para visitar os seus pais
Lá a casa estava em festa
E ela muito sagaz
Começou logo a dançar
Dando beijo no rapaz.

Os pais do dito rapaz
Gostaram de Cesarina
Dizendo que ela era
uma formosa menina
Igual aos raios da lua
Num canteiro de bonina.

(LEITE, pp.4-5).

Há uma sugestão a um provável efeito fantástico. Não se sabe se o personagem aparece mesmo na praia ou se é fruto do sonho da protagonista. Apesar da dúvida, é certo que a situação estrutura-se como uma progressão de miragens⁶⁶ que compõem um mundo ilusório⁶⁷ onde o diabo se comunica com a personagem e transmite a ela uma mensagem simbólica. Este mundo ilusório se constrói numa dupla realidade, baseada no que a personagem espera (a ilusão criada pelo diabo) e o que, de fato, irá vivenciar no inferno, como se verá mais a frente. Há uma ilusão dentro de outra. O importante é analisar como este conjunto de miragens serve a um propósito de problematização do mundo nordestino a partir da sua relação com a “*outridade*” que, no texto, é o medo do nordestino de ir ao inferno e de se encontrar com o diabo.

Como “pai da mentira”, o perfil do diabo no texto é duplo: há a ilusão da beleza branca de um rapaz burguês, representando o desejo das mulheres nordestinas de ascensão social com um casamento com um homem de situação econômica estável e a sua imagem zoomorfizada. Há, então, o antagonismo entre o esperado (a ilusão) e o que, de fato, é encontrado (o castigo). Nessa oposição, não ocorre apenas um conflito entre conceitos religiosos, mas entre posições e preconceitos sociais. A descrição de um rapaz comparado a Cristo alude a uma superioridade do lar burguês, como o paraíso esperado pelas moças, valorizando-se uma atmosfera católica patriarcal, reforçada quando o diabo ilude a personagem, dizendo que a conduzirá à casa de seus pais.

⁶⁶ Pode-se relacionar o termo miragem ao artifício fantástico, ao se analisar o sentido etimológico de *mirare*, como engano dos sentidos (CHIAMPI, 1980).

⁶⁷ Segundo a filosofia medieval (SCHMITT, 1999), não é dado o direito ao diabo de se comunicar diretamente com o homem. O que lhe é permitido é que crie um mundo ilusório, ou seja, um sonho no qual lhe transmite uma mensagem.

Essa intenção expressa a valorização, na zona urbana do início do século XX, da divisão entre o público e o privado, que busca estabelecer “os limites do convívio e as distâncias sociais entre a nova classe e o povo, permitindo um processo de privatização da família marcado pela valorização da intimidade” (D’INCA, 2007, p.228). O propósito do diabo é seduzir Cesarina mediante o discurso urbano burguês: diz para ela que, “apesar de fogosa”, poderá em breve deixar a marginalidade social, e incorporar a máscara social de “*formosa menina*”, apta a desfrutar de uma posição hierarquicamente diferenciada, num lar burguês idealizado por valores como “a maternidade, a boa reputação financeira, a articulação com a parentela como forma de proteção ao mundo externo, a atitude civilizada” (D’INCA, 2007, p. 228). Cria-se, no texto, uma hierarquia entre as mulheres, através do pensamento de que mais vale uma mulher submetida aos desejos de um pai de família, àquela que se encontra fora dos domínios do lar. A aceitação da submissão de Cesarina é expressa pela ambigüidade da frase “*em você eu tenho fê*” e pela função da dança no texto.

A dubiedade da dança é mais uma das miragens do texto, ou seja, uma ilusão criada entre o esperado e o de fato. A personagem espera usar a dança com o mesmo sentido de sedução demoníaca que a maioria dos pais da Igreja conferia à mulher, quando a denominava Salomé de *Herodíades: a dançarina* (DOTTINE-ORSINE, 1996). O autor popular mostra novamente o corpo feminino como “armadilha do diabo” e é com este propósito que Cesarina vai dançar, a fim de conseguir a “cabeça de um homem” (no caso, amarrando-o a um compromisso). No entanto, até mesmo esse desejo de sedução serve a um discurso patriarcal. Diferentemente da visão da dança como expressão da liberdade do corpo feminino, tal qual acontecia nas festas coloniais⁶⁸, o desejo de sedução da personagem está submetido à vontade de “entrar” e fazer parte de um lar burguês. A festa, dessa forma, passa a ser uma porta aberta ao lar burguês. Mas o que a protagonista não desconfia é que a festa na qual supunha estar tratava-se, na

⁶⁸ Desde o período colonial brasileiro, muitas festas tiveram um apelo erótico a favor da mulher. É o caso do festejo do Entrudo, comemorado dois dias antes da quarta-feira de cinzas, origem do carnaval brasileiro. Nele, as mulheres podiam encharcar umas às outras, assim como os homens podiam encharcá-las (ARAÚJO, 2007); assim, o corpo feminino desabrochava para os sentidos do outro. Exemplos mais picantes podiam ser encontrados, ainda, em festas religiosas aparentemente dispares: a cristã (na animada festa de São Gonçalo, por exemplo, as mulheres pediam por marido através de alusões eróticas ao corpo) e a afro (o lundu, em que duas pessoas bailam, com gestos lascivos ao se tocarem). Em ambas, a dança “propiciava não só a exibição do corpo feminino como a ocasião de seduzir e ser seduzida” (ARAÚJO, 2007, p.62).

verdade, de uma ilusão do diabo. Quando menos espera, a ilusão é desfeita com o processo de metamorfose do Diabo e do espaço; ela se descobre enfim no inferno:

Tudo era festa e pagode
E quando o sino tocou
12 badaladas tristes
Bem longe o galo cantou
Deu um grande pé de vento
E ali tudo mudou.

Porque ficou tudo escuro
De não se avistar nada
E a moça pegou a sentir
Uma catinga danada
De enxofre e gasolina
Que ficou desconfiada.

O rapaz ficou bem feio
Parecendo um chimpanzé
No escuro a moça disse:
- Em você eu tenho fê
O diabo ficou contente
Que o rabo ficou em pé.

Ele era preto e feio
Tinha chifre e esporão
E uma cauda comprida
Que arrastava no chão
E começou a ela mostrar
Toda a habitação
E ali tudo mudou.

- Este meu prédio é moderno
Ela viu uma placa
Que tinha uma placa: Inferno
para os que desobedeciam
a lei santa do Eterno.

Ela viu dentro das trevas
Uma grande multidão
Chorando e dando gemidos
Dentro da escuridão
Numa exclamação tão triste
De doer o coração.

E o diabo lhe mostrou
Todo o povo encarcerado
E ela viu criminoso
E cabra que vive amigado
Assassino e desordeiro
Três vezes amaldiçoado.

Viu mulher de cabaré
Mostrando as coxas de fora
O sultien e biquine
Chorando sem ter demora
Dando dentada nas outras
Lamentando toda hora.

Viu ladrão e cachaceiro
Velhaco e viúva quente
Viu a mãe dela sentada
Amarrada de corrente
Chupando as brasas de fogo
E chorando amargorosamente.

Viu sujeito preguiçoso
Com o pé numa corrente
Viu filho amaldiçoado
Chupando espeto quente
Dando uma pisa no pai
Com o chicote quente.

Viu como lá é tratado
Mulher que chifra o marido
Bebendo azeite quente
Chumbo derretido
Numa fornalha de fogo.

E o cumpadre que dorme
Com a comadre na cama
Fica todo arrepiado
Quando o satanás lhe chama.

O invejoso, o ladrão
E a mulher prostituta
Lá apanha toda hora
Na entrada e na saída
Da fornalha flamejante
Na descida e na subida
(LEITE, 5-8).

O toque do sino e o canto do galo são avisos para a ruptura com a ilusão, fazendo com que a personagem transite do *locus* simbólico esperado da adequação a um lar burguês para um universo infernal simbólico, espaço de concretização dos castigos morais mundanos. O significado simbólico dado à dança é invertido. A mulher agora é seduzida e enlaçada pelos braços do diabo, sendo presa da sua vontade. Não há uma oportunidade para a ascensão social. Existe apenas a ilusão de um paraíso patriarcal desfeita para se dar ênfase à “queda”, semelhante à de Lilith do paraíso para o inferno, porque numa perspectiva medieval o aspecto carnal e insaciável da mulher lhe dá uma tendência natural a se divertir com os demônios (KRAMER; SPRENGER, 2006). Mesmo sem saber, a infidelidade, a ambição e a luxúria da personagem são lidas pelo autor popular como atributos que a tornam companheira do diabo (HANCIAU, 2004).

A tendência à demonização da personagem é coroada com o início da metamorfose do diabo. No escuro e cega, Cesarina sela o pacto com o diabo, com a

frase: “*Em você eu tenho fé*”. A intenção da personagem é expressar a sua submissão a um possível pretendente para uma condição social melhor, mas o que, de fato, acontece é a aceitação inconsciente da crença ambígua no diabo, como companheiro e como líder, aludindo-se à definição medieval da mulher Eva, enquanto aquela que tem pouca fé⁶⁹ (KRAMER; SPRENGER, 2006). Conforme o enfoque do cordel, a pouca fé está associada ao despertar da sexualidade aflorada, como arma favorita do diabo para perverter os homens, que nada respeitam, “nem os usos, os bons costumes ou a moral, muito menos os códigos ou a religião.” (HANCIAU, 2004, p.74). A intenção da composição da nova realidade do texto é mostrar o rebaixamento simbólico destas personalidades sociais e também do diabo.

Segundo Francisco Bethencourt (2004), uma das marcas do diabo medieval é a sua natureza zoomorfizada indisfarçável. Por mais que queria escondê-los, um dos seus aspectos acaba por ser revelado. No texto, o diabo vai sendo revelado aos poucos, primeiro pelas manifestações não-físicas: o cheiro do enxofre e a batida do vento (BETHENCOURT, 2004). Depois, pela sua caracterização zoomorfizada (chifre, esporão e cauda) cuja redução à forma animal manifesta simbolicamente a “queda do espírito” (HANCIAU, 2004, pp.73-74). Estar zoomorfizado significa, então, estar abaixo dos padrões divinos e também sociais. A cor preta do diabo não é apenas um símbolo de impureza, como defendiam os discursos medievais, mas, na imagética do cordel nordestino, é a identificação deste com o tipo social “negro” que carrega todos os defeitos morais e sociais e, que, por isso, deve ser marginalizado e tratado com descaso. A cor da pele, então, passa a ser um símbolo negativo de identidade, um recurso de construção de estereótipos que influencia na divisão de papéis.

Após a caracterização do diabo, o autor popular se preocupa em estabelecer uma associação simbólica entre o espaço do inferno e os seus integrantes, como acontece com o livro *A Divina Comédia*. Do mesmo modo que no cordel *A chegada da prostituta no céu*, há uma alusão simbólica a uma porta, com o significado de passagem de um estágio a um novo (ELIADE, 2001). Entretanto, neste folheto, essa passagem tem um significado simbólico bem mais contundente. Na placa de entrada do inferno está escrito “*Inferno/ para os que desobedeciam/ à lei santa do Eterno*”. A identificação com o letreiro escuro de entrada do inferno em *A Divina Comédia* é inevitável, já que nele está

⁶⁹ Uma mulher que tem pouca fé em Deus, não seguindo as suas normas, só pode ter uma fé simbólica no diabo, aqui definido de acordo com o discurso de Jesus, quando encontra Satã no deserto e o chama de o “príncipe do mundo”, o tentador, o chefe dos demônios, “aquele que recomenda renunciar à verdade, à fé justa, ao Cristo” (HANCIAU, 2004, pp.72-73).

escrito: “*Por mim se vai à cidade ardente/ Por mim se vai à sempiterna dor/ Por mim se vai a condenada gente/ Só justiça moveu o meu autor/ Sou obra dos poderes celestiais/ Da suma sapiência e primo amor/ Antes de mim não foi coisa jamais/ Criada senão eterna, e, eterna, duro./ Deixai toda esperança, vós que entraís*” (ALIGHIERI, 1976, p.97). Apesar de possuírem situações históricas e linguagens diferentes, em ambos há um esforço de se recriar um universo simbólico do inferno, como *locus* de castigo para aqueles que fogem às normas de comportamento de um grande líder: O Eterno, o Deus patriarca. O inferno é o contraponto do paraíso que deve existir a fim de que a ordem continue prevalecendo.

Em *A Divina Comédia*, o inferno é uma recriação simbólica da cidade de Florença e de outros principados italianos. Mitos bíblicos e pagãos convivem com personalidades políticas discordantes com os princípios de Dante, as quais se encontram, sempre, em situações de martírios físicos excessivos. A intenção é de fazer uso do discurso religioso de punição moral e espiritual católico a favor de uma punição social. Do mesmo modo ocorre com a literatura de cordel. A intenção é de se apoderar de um argumento bíblico para reformulá-lo em função de um discurso de divisão social. E o argumento cristão mais próximo do usado no texto é o da parábola do joio, como se observa abaixo:

“**36.** Então Jesus, deixando as multidões, entrou em casa. E chegaram-se a ele os seus discípulos, dizendo: Explica-nos a parábola do joio do campo. **37.** E ele, respondendo, disse: O que semeia a boa semente é o Filho do homem; **38.** o campo é o mundo; a boa semente são os filhos do reino; o joio são os filhos do maligno; **39.** o inimigo que o semeou é o Diabo; a ceifa é o fim do mundo, e os celeiros são os anjos. **40.** Pois assim como o joio é colhido e queimado no fogo, assim será no fim do mundo. **41.** Mandará o Filho do homem os seus anjos, e eles ajuntarão do seu reino todos os que servem de tropeço, e os que praticam a iniquidade **42.** e lançá-los-ão na fornalha de fogo; ali haverá choro e ranger de dentes. **43.** Então os justos resplandecerão como o sol, no reino de seu Pai. Quem tem ouvidos, ouça” (MATEUS, 13: 36-43).

No discurso de Cristo, há o estabelecimento de uma divisão de grupos bem definidos: os que seguem a palavra de Deus (a semente) e os que desobedecem (o joio). Ambos convivem no campo (o mundo). Uns serão queimados, e, outros, ao contrário, florescerão. O discurso é incisivo, quando denomina alguns tipos sociais de “tropeços”, porque ferem as normas de conduta ditadas pelo semeador Cristo. O discurso medieval se apoderou do discurso de Jesus a fim de que elementos marginalizados fossem castigados e colocados ao lado do Diabo. E muitas fogueiras foram levantadas em nome da célebre frase “*ali haverá choro e ranger de dentes*”. O inferno se fez presente em

terra, com os valores da terra. E vários inquisidores se colocaram na posição de semeadores. É esta posição que o cordelista pretende assumir.

O autor constrói um inferno, conforme as normas de conduta, acreditadas como erradas pelo nordestino de meados do século XX. As personalidades sociais castigadas, então, são recriadas conforme os tipos sociais que ferem as normas esperadas para que haja um equilíbrio dentro de uma sociedade patriarcalista. Não há uma divisão em ciclos, como acontece em *A Divina Comédia*. Assassinos estão misturados a pessoas “amigadas”, assim como ladrão a cachaceiro velhaco e “viúva quente”. Esta aparente democratização do castigo não é positiva. O autor pretende, com isso, expressar o argumento de que a liberdade sexual de uma viúva e o prazer erótico de um casal fora dos paradigmas católicos de casamento são tão prejudiciais à sociedade quanto um furto ou o assassinato de uma pessoa. Normas morais religiosas acabam por marginalizar e castigar as pessoas “livres”, mesmo que não prejudiquem o bem-estar alheio. Todos são “joio” que deve ferver num caldeirão de fogo, “tropeços” a uma ordem social.

Dentro deste novo universo de marginalização social, a mulher recebe uma atenção particularizada. Retomam-se os estereótipos femininos da adúltera e da prostituta, as quais recebem estrofes próprias e castigos específicos. A intensidade do maltrato a estes tipos sociais expressa a aversão e o medo deles. É necessário que sua dor seja enfatizada para que outros não as copiem e a ordem seja mais facilmente controlada. A descrição da prostituta aparece como um tipo de crônica social existente em meados do século XX. O significado de mulher desviada não remete apenas àquela que vende o corpo, mas também àquela que adere a uma moda contemporânea da época, imprópria aos costumes idealizados de discrição de uma mulher do núcleo familiar sertanejo inspirado no burguês (ainda que, neste caso, sertanejo urbano, como dito no primeiro capítulo). Mostrar as “coxas”, usar “sutiã” e “biquíni” são atributos considerados modernos e opostos à concepção tradicional do cordel. Daí, o inferno ser considerado um prédio moderno.

No entanto, não se pode limitar o conceito de tradição a algo antigo. O olhar do cordel é sempre presentificado. Os preconceitos medievais são ajustados ao contexto de época. O prazer sádico dos inquisidores em machucar e humilhar as feiticeiras é recriado com a mesma satisfação do cordelista em martirizar com azeite as adúlteras e fazer as mulheres se comerem umas às outras, numa atitude irracional, e, ao mesmo tempo, canibal das bacantes. Contudo, na tragédia grega de Eurípides as bacantes devoravam o próprio Dionísio (entidade masculina), mas, neste caso, as mulheres têm

de se devorar, demônios sociais cujo poder deve ser apagado por um novo canibalismo. Entre estes males, ressalta-se a presença de Lusinete no inferno. Sua presença não é gratuita e possui um significado simbólico para a adequação do cordel *A mulher que dansou no inferno* ao ciclo de moralidade religiosa.

A presença de Lusinete no inferno representa o futuro de desgraças e de dores vivenciado pela própria Cesarina. Ao olhar para a mãe, a filha se vê – e a visão é aterrorizadora. O fato de ver a mãe amarrada a uma corrente de fogo significa uma ameaça. Se a viúva teve autonomia durante a vida, rompendo com as barreiras patriarcais, no inferno, deve ficar presa. A corrente não é só do diabo, mas do próprio imaginário patriarcal. O que fica em aberto é: até que ponto o choro da mãe é de arrependimento ou de revolta? Este direito não lhe é cedido, pois a voz ‘feminina é calada pelo autor que usa o corpo materno para calar o da própria filha. O desfecho do folheto comprova esta intenção.

Quando o moça se acordou
Estava muito suada
Sua mãe estava ali
Pertinho bem sentada
Ela contou todo o sonho
Tristonha e muito cansada.

Este livro é um exemplo
Que servirá de lição
Para as mocinhas que vivem
Metidas na corrupção
Sem se lembrar de Deus
O autor da Criação
(LEITE, p.8).

Cesarina acorda de uma ilusão simbólica que lhe acarreta efeitos no corpo (suor) e no pensamento. A intenção do autor é construir um universo fantástico cujo assombramento produza uma modificação no universo pessoal da personagem. O diabo e o inferno aterrorizam para despertar um novo olhar da vítima sobre o seu contexto social, simbolicamente representado pela mãe, encontrada ao seu lado, ao despertar. O que antes era exemplo de admiração passa a ser motivo de modificação de conduta. A última estrofe do texto reforça essa intenção. Nela, o cordel expõe a sua pretensão central: ser escrito para “mocinhas” que pretendem fugir das mãos castradoras do maior pai ameaçador: Deus. O texto, então, insere-se no ciclo da moralidade religiosa, porque a teologia passa a ser um conjunto de leis a favor da perpetuação de uma conduta

patriarcal. Só Deus pode ser obedecido, pois é o autor da criação, logo o dono de toda e qualquer vontade feminina.

2. 5. 2. A oposição entre a idealização da mãe e demonização da filha no cordel.

Em certos cordéis, o Marianismo (culto religioso pela figura mítico-cristã de Maria, esposa de José e mãe de Jesus, considerada o ideal mais alto de emulação feminina) é recriado na imagem da mãe submissa e apática. Maria se torna um arquétipo para a construção das personagens maternas idealizadas, por ser o modelo de simplicidade, passividade e de acomodação feminina a uma ordem patriarcal. Neste sentido, a mãe ideal está a serviço de um padrão cultural que procura “integrar todas as mulheres às necessidades específicas de modernas instituições de poder, como o Estado e a Igreja” (DEL PRIORE, 1995, p.24). Assim, a personagem mãe torna-se o modelo de transmissão de normas e de valores ancestrais. Se no cordel *A mulher que dansou com o diabo*, a relação mãe e filha se opõe aos valores patriarcais da sociedade nordestina urbana e conservadora, nos folhetos deste tópico, a filha ainda é a protagonista, mas se opõe aos conselhos e exemplos da mãe, tornando-se uma voz caricata, ao romper com normas morais e religiosas, representadas pela figura materna.

a) A moça que namorou Satanás na sexta-feira da paixão



A temática do cordel é a crítica a uma transgressão moral feminina, durante a semana santa. A escolha desse período condiz com a intenção de doutrinação religiosa, que apesar de reprimir um comportamento mundano por conta do luto em relação ao sacrifício de Cristo na sexta-feira santa, também favorece superstições brasileiras, geradas a partir da vivência popular dos ritos católicos. Apresenta-se no centro da capa uma personagem protagonista com indícios de sensualidade, sugeridos pelos gestos provocantes e pelo uso de um biquíni, em conformidade com uma moda da década de sessenta. A palavra “PAIXÃO”, escrita em letras capitulares na capa, aparecerá como antítese negativa à dor de Cristo na semana santa bíblica. O desejo humano, estimulado pelo corpo feminino, sugere uma contravenção à Paixão mística e metafísica de Cristo. A associação desejo, corrupção e modernidade está presente no perfil da personagem, ao longo das estrofes iniciais do texto:

Filho não respeita os pais
O mundo está diferente
Quando a filha aconselha
A filha responde urgente
- velha, deixa de ser besta
Que você ficou demente.

As moças só querem moda
Gíria, dito e corrupção
Só pensam no Iê, Iê, Iê
No fogo da maldição,
Destruindo a virgindade
Dentro da devassidão.

Aqui descrevo um exemplo
Para a juventude errada
De uma moça escandalosa
Sem juízo, malcriada
Que sem saber namorou
Com Satanás enganada.

Porque Letícia gostava
Só de moda e de vaidade
Nos gozos da mocidade,
Nunca aceitou conselhos
De sua mãe de bondade.

Gostava de mini-saia
E de uma blusa caipora
Porém daquela curtinha
Que deixa o bucho de fora
Mostrando até o umbigo
Como é a moda de agora.

Quando a mãe aconselhava
Ela respondia assim:

- Velha cafona, atrasada
Deixa de tanto pantim,
Qualquer dia eu saio nua
Pra ver quem acham ruim!

Sou jovem, sou pra frente
A minha vida não muda,
Se a senhora é antiquada
Do mundo já se esqueceu de tudo,
Adore lá Jesus
Que eu adoro um cabeludo
(MONTEIRO, pp.1-2).

O perfil da personagem se constrói pela negação do comportamento e da forma de pensar da mãe. Esta oposição de atitudes expressa a intenção do cordelista em expor um conflito entre dois discursos: o da obediência aos paradigmas religiosos católicos, como ferramenta pedagógica patriarcal; e o da desobediência, estimulada pela influência da mídia. O confronto entre estas duas cosmovisões é usado em concordância com uma mentalidade patriarcal que recria os hábitos modernos como a causa da desestabilização moral de uma sociedade, sustentada por uma educação familiar de bases católicas.

A filha passa a ser um problema social, já que seus costumes ridicularizam e ofendem as normas católicas, sendo influenciados pela mídia. Este novo comportamento está de acordo com o argumento de Mary del Priore (2000), quando afirma que a valorização da vestimenta como representação de identidade feminina foi substituída, na década de sessenta, pelo cultivo do corpo feminino, como marca de identidade da mulher moderna, encantada com a mídia. O cordel recria esta influência da mídia sobre comportamento feminino com um olhar negativo. A imagem desnuda e a fala da personagem comprovam a busca de um *sex-appeal* e de um *it* (PRIORE, 2000), abordados como armas de sedução que devem ser demonizadas. Assim, a exposição do corpo feminino perde o seu sentido de objeto de desejo feticista⁷⁰ e de sinônimo de mentalidade moderna (da década de 1960) (PRIORE, 2000) para se transformar em instrumento do diabo.

A demonização também se estende à música divulgada pela mídia da época. É o que ocorre com o *iê, iê, iê* (a *beatlemania* presentificada pela Jovem Guarda do cantor Roberto Carlos), expressão considerada pelo cordelista como representação do diabo que seduz para a luxúria, destruindo a virgindade e estimulando a “devassidão”. A

⁷⁰ Segundo Mary del Priore (2000, p.75), a sensualidade que emanava da representação almejada pelas mulheres as transformava em objeto de consumo. Assim, a “indumentária usada pelas atrizes, e copiada no mundo inteiro, não faz mais do que traduzir metaforicamente a personalidade feminina”.

personagem Letícia é a representação das meninas que aderem a esta “moda”, tornando-se o exemplo errado da identificação com o “novo”, como derrubada do “velho”. E o autor faz isso, abordando a desobediência da filha moderna à mãe antiquada, quando coloca na fala da personagem expressões como: “*a senhora é cafona*” e “*Sou jovem, sou pra frente*”.

O folhetista estabelece, ainda, uma ironia em relação à adesão da juventude aos modos “novos” da década de sessenta, pondo deboche na linguagem de Letícia para usá-los, a fim de provocar aversão no público. O discurso religioso católico passa a ser uma ferramenta poderosa para o fortalecimento deste propósito, pois a mãe resignada e cristã reafirma as “raízes” culturais e o retorno à ortodoxia.

Nos versos “*Se a senhora é antiquada / Do mundo já se esqueceu de tudo / Adore lá Jesus / Que eu adoro um cabeludo*” há uma oposição entre dois perfis: o da mãe idealizada por conta da submissão a Deus e o da filha, demonizada por cometer heresia, desprezando a religião e celebrando nomes da mídia. Este conflito é ainda mais bem explicado se são analisados os sentidos diferenciados do verbo adorar na fala de Letícia. A referência da personagem ao adorar materno está associada à raiz do vocábulo adoração, resultante da junção da preposição *ad* + *oro*. O verbo latino *oro* significa pronunciar uma súplica, pleitear. Assim, *ad-oro* significa dirigir uma súplica a, pedir, prostrar-se, ajoelhar-se diante de alguém. A personagem mãe repete esta mesma postura de obediência ao Deus do primeiro patriarca judaico. Se Abraão está disposto a abdicar de seu filho para servir a Deus, a personagem abre mão de sua autoridade materna. Agüenta os desaforos da filha calada, para manter a sua posição de mansidão da mãe cristã, que abdica de si por amor ao filho, vivendo uma *via-crucis* doméstica, cujo calvário e a dor fortalecem o modelo de mãe idealizada por um projeto católico e patriarcal (DEL PRIORE, 1995).

A mãe “adora” conforme o sentido de *latría*, grau mais alto de adoração que dá uma soberania a Deus como único grande patriarca, detentor da submissão humana⁷¹. Já a filha desconstrói esta crença, quando “transfere” um conceito católico para um discurso lúdico da emancipação feminina, usando o verbo adorar para prestigiar um “cabeludo”, rapaz que aderiu ao *iê, iê, iê*. Nas próximas estrofes, o cordel vai

⁷¹ Segundo João Paulo II (2001, p.161) o termo “adoração” “indica a forma de culto que o homem presta a Deus, reconhecendo-O Criador e Senhor do universo. Iluminado pela revelação divina, o cristão adora o Pai”. Assim, há uma submissão a um único Deus, como também é exposto no primeiro mandamento do Antigo Testamento bíblico, na frase: “*não terás outros deuses diante de mim*.” (EXÔDO, 20:3). E reafirmado no novo testamento: “*Ao Senhor teu Deus adorarás, e só a ele servirás.*” (MATEUS, 4:10).

desenvolver uma peleja entre dois discursos: o da ortodoxia católica exposto na fala da mãe; e o da tradução de novos valores pela mídia, apresentado pelo comportamento da filha:

Um dia a mãe viu
Os seus olhos sombreados
Vestindo uma mini-saia
Todas as unhas pintadas
Pra onde ela ia
A velha foi perguntando.

Não interessa a você
Letícia lhe respondeu
Eu vou para onde quiser
Que interesse é esse seu?
A minha vida avançada
Quem manda sou eu.

A velha lhe disse chorando
- deixe de malcriação
Repare bem que hoje é
Sexta-feira da Paixão
Não é dia de namoro
Fama nem devassidão.

Hoje é dia de jejum
De ajudar os desgraçados
Fazer muita penitência
Dar pão aos necessitados
Orar e pedir a Deus
Que perdoe nossos pecados.

Letícia lhe respondeu
Você só fala besteira
Tanto faz namorar hoje
Como em qualquer sexta-feira
Jejum, Deus e oração
são a mesma bagaceira.

Hoje no tempo moderno
é besta quem considera
moral e religião
por quem esse povo espera
conselho de mãe cafona
isso pra mim, já era.

Eu quero é paquera
No verão ou no inverno
Namorar bem ligadinho
Um cabeludo moderno
Trocando beijos de fogo
E o que o resto vá pro inferno.

Não tenho conta que seja
sexta-feira da Paixão
já tratei com o meu broto
vai ser uma 'curtição'
namoro até com o cão.

Dona Cristina lhe disse
- filha deixe de loucura
Para onde é que você vai
Filha, tome os meus conselhos
Pela santa virgem Pura.

A mãe tentou impedi-la
De sair naquela hora
Porém ela reagiu
Deu-lhe um murro sem demora
Jogou-a dentro do quarto
Fechou a porta por fora.

A pobre grita presa
Letícia vem e me solta,
Pelo amor de Jesus Cristo
Tem pena desse meu penar,
Ela gritou lá da rua
-Você pode se danar
(MONTEIRO, pp. 3-5).

A ação da narrativa acontece na sexta feira da paixão. A escolha desta data não é aleatória. Segundo José Queiroz (1984), a sexta feira da paixão é a grande festa do catolicismo popular em que o fiel se identifica com o sofrimento de Cristo, aceitando com resignação as provações enviadas por Deus, e estando em conformidade com os seus mandamentos. Este princípio é expresso no discurso e no comportamento da mãe. Cristina, quando agredida verbal e fisicamente, não reage, mas mantém-se submissa às leis divinas, através do discurso de dedicação ao próximo e da aceitação de sua pequenez como indivíduo, que se diminui para ser perdoado pelos pecados, durante a semana santa. Esta atitude é interpretada pela filha como “cafona”, quando empurra e esmurra a mãe. Há, então, um combate entre dois mundos no imaginário popular: o da tradição e o da modernização. Entretanto, o último é caricato, pois são levantados dois aspectos para caracterizá-lo: a luxúria e a transgressão.

Atrás do discurso de Letícia de adoração do “sexo”, há uma crítica à mídia e à sua capacidade de estabelecer roteiros de comportamento social desviantes, através de mitos, mensagens esvaziadas de significados históricos e preenchidas pelos desejos (BARTHES, 1981) que impregnam o público diante da televisão. Quando Letícia deseja namorar “ligadinho” com um cabeludo, coloca na imagem do ídolo o seu desejo latente. O cabeludo é o reflexo da sua vontade que deve ser demonizada, pois o cristianismo ortodoxo defende, justamente, a castração do desejo. Daí, a presença do deboche na fala da personagem, quando diz: “*E o que o resto vá pro inferno*”. Esta frase é um trocadilho

em relação ao refrão de Roberto Carlos “*E que tudo mais vá para o Inferno*”, considerado “o rei” entre os “cabeludos” do *iê, iê, iê* brasileiro.

A intenção do cordelista é aproximar esta juventude do diabo, em seu aspecto marginal e herético, pretensão confirmada pela expressão: “*namoro até com o cão*”. A intenção da personagem é namorar qualquer um pela satisfação de sua vontade, motivo que a faz sair da fronteira entre a casa e a rua, não só agredindo a mãe, mas também a trancando. Esta atitude simbólica revela uma mentalidade patriarcal no texto. Cristina, a ungida por Deus, deverá continuar “presa” ao lar, assim como sinhazinhas e iaiás aos sobrados e mocambos, perpetuando a submissão a Deus e ao marido, presente nas capelas das casas grandes coloniais (FREYRE, 1995). A saída de Leticia em direção à rua é a busca pelos valores profanos que negam não só a mãe, como também a submissão inerente ao perfil materno.

Todavia, a data de infração moral é a sexta-feira santa, quando o sagrado passa a impregnar as ruas, sendo reinventado por um imaginário popular com a intenção de amedrontar e ameaçar aqueles que fujam aos paradigmas católicos de comportamento. Os costumes católicos de jejuar e de manter um comportamento sóbrio convivem com práticas populares de origem pagã. É o caso da crença nos “dias aziagos”. Segundo Walter Spalding (1955, p.70), os “dias aziagos” faziam parte dos costumes de povos antigos como os gregos e os romanos. Com o advento do cristianismo, tais superstições foram condenadas e abolidas. Contudo, o povo continuou seguindo-as com “outras diretrizes, baseadas, quase sempre, no próprio calendário e em práticas cristãs”. A sexta-feira e o número treze são exemplos de superstições baseadas na vida terrena do próprio Cristo⁷² que, no imaginário popular brasileiro, passam a estar a serviço de uma mentalidade patriarcal.

No Brasil do início do século XX, a sexta feira santa era considerada um dia morto. Casas, botequins, farmácias não funcionavam. Segundo Walter Spalding, (1955, p.70) só por necessidade muito grande alguém saía à rua ainda no século XX. O silêncio era absoluto. Não se via um só cavaleiro, carro ou carroça nas cidades menores. Uma das marcas deste vazio é explicada por conta do medo das almas penadas vagando pelas

⁷² Segundo Walter Spalding (1955), o dia aziago se originou a partir do argumento de que Jesus morre na cruz em dia de sexta-feira e de que o número treze tem por gênese a última ceia, quando entre as treze pessoas, uma era um traidor: Judas.

ruas⁷³. O cordel relê esta crendice para a elaboração de um folheto maravilhoso cujo objetivo é um ensinamento moral, como ainda será observado na análise dos cordéis do tópico *A metamorfose a serviço da construção de uma mentalidade patriarcal na relação mãe e filhos no cordel*.

No caso do cordel *A mulher que namorou satanás na sexta-feira da paixão*, a representação das almas penadas é identificada com uma figura marginalizada, tal qual acontecia com homens e mulheres, miseráveis que viviam nas ruas brasileiras do início do século XX (SPALDING, 1955, p.70). Essas figuras eram demonizadas por não estarem incluídas nas normas morais e sociais do lar patriarcal. No caso do texto, o folhetista se apropria da imagem do ídolo da personagem para torná-lo um demônio social, submetido à vontade do diabo, como é observado nas estrofes abaixo:

Avistou um cabeludo
Numa esquina aparecer
Dedilhando uma guitarra
Cantando para valer
Que vendo Letícia disse:
-Tu és linda de morrer.

Ela viu no peito dele
Um bonito medalhão
Numa corrente bem grossa
Que chamou a sua atenção
Chegou perto e respondeu
- menino tu és pão.

Então no mesmo momento
Letícia lhe pediu que
Ele cantasse uma música
Na base do Iê-Iê-Iê
O cabeludo cantou:
- ESTOU LOUCO POR VOCÊ.

Ao terminar a canção
O rapaz lhe perguntou
Se ela queria dançar
Ela não se recusou,
Ele disse - então me segue,
Letícia o acompanhou.

Andaram uma meia hora
Sem um nem outro falar
Entravam em beco e saíam
Sem ela lhe perguntar
O destino que seguiam
Já quase a desconfiar.

⁷³ Crença de origem medieval, época em que se acreditava que as pessoas ordinárias tornavam-se fantasmas por não conseguirem afastar-se do mundo e dos valores dos vivos, quando morriam (SCHMITT, 1999).

Porém na frente avistou
Um salão iluminado
Onde o rapaz cabeludo
Entrou com ela abraçado
E disse - seja bem vinda
Ao seu lugar desejado.

Letícia olhou as paredes
Com medo quase cai
Viu um letreiro dizendo:
- DO FILHO MAU EU SOU PAI
FILHA DESOBEDIENTE
AQUI CHEGANDO NÃO SAI.

No mesmo instante sentiu
O salão estremecer
Com a chegada de um negro
Que fez seu corpo estremecer
Ele agarrou-a dizendo
- agora vamos mexer.

[...]

As grandes unhas do negro
Pareciam com punhais
Tinha as asas de morcego
Dois chifres descomunais,
A moça estava agarrada
Pelo próprio Satanás.

Tremendo com muito medo
Pegou a SALVE-RAINHA
O negro apertou-a e disse:
- cale essa boca, filhinha,
Não há palavra que faça
Você hoje ser minha.

Letícia rezou o CREDO
Depois uma AVE-MARIA
O negro disse zangado:
Pare com essa heresia
O nome dessa mulher
está me dando agonia.

Desapareça daqui
Não a quero mais olhar
Vá pelo lado direito
Para o caminho acertar,
Quem fala naquela DONA
Aqui não pode ficar.

Letícia saiu pendendo
Daquela casa assombrada
Rezando com muita fê,
Acertou logo a estrada,
Depois olhou pra trás
Não viu salão nem mais nada
(MONTEIRO, pp. 5-7).

Na rua, ocorre a identificação entre duas figuras “modernas” pela vestimenta, linguagem e gosto musical. No caso do texto, o cabeludo deverá atrair a personagem para as profundezas dos infernos, seduzindo-a pela imagem e pelo som, enquanto representações criadas pela mídia que Letícia deseja viver.⁷⁴ Daí, a identificação de tantos atributos. No entanto, o autor popular funde a imagem do ídolo à da alma penada, perda de Deus, e próxima do Diabo (o cabeludo, por exemplo, sai vagando pelas ruas desertas junto a Letícia, atravessando becos isolados). Estar junto do cabeludo significa aceitar ser mais uma “alma penada”, mais um demônio social, assim como eram classificados os mendigos e os leprosos, por estarem “fora” das casas sadias e das normas religiosas.

O cabeludo e Letícia identificam-se por comporem um novo inferno simbólico, representado por um salão de dança onde a luxúria prevalece. Neste lugar, há um leiteiro cuja frase “Do filho mau sou pai/ filha desobediente aqui chegando não sai” estabelece uma ironia em relação a filhos que não aceitam regras, e que, no inferno, terão o diabo como um pai à sua altura, capaz de prender a uma “casa” eternamente. Neste sentido, o inferno é “casa” de quem fugiu de um lar patriarcal, sendo, por isso, a casa do “mal” e do castigo, com o mesmo sentido simbólico presente em *A Divina Comédia*. Há, ainda, a presença de um diabo negro e zoomorfizado, sendo que a união destes traços numa figura maligna reforça a pretensão generalizada em vários cordéis de aproximar o homem negro a um animal, capaz de ser movido pelos instintos sexuais excessivos. Todavia, ao invés de Letícia afirmar a fé em Satanás iludida pelo seu encantamento, vai apavorar-se, buscando a salvação na fé e no poder de Nossa Senhora, como mãe intercessora, quando reza a Salve rainha e a Ave-Maria.

Segundo João Paulo II (2001, p. 166), na oração Ave Maria, há o trecho “Santa Maria, Mãe de Deus, rogai por nós pecadores. Agora e na hora de nossa morte” em que os fiéis “confiam-se” à Maria, como Mãe do Senhor imaculada “no momento presente e na hora da morte”. Letícia repete o mesmo propósito, quando ora, pedindo a intercessão de Nossa Senhora a fim de ser salva de uma “morte” simbólica, representada pela saída da “cidade de Deus” (AGOSTINHO, 2001), identificada com a casa da mãe e com os seus valores religiosos, para a entrada na “cidade dos homens” (AGOSTINHO, 2001),

⁷⁴ Segundo Nestor Canclini (1998, p.261) o popular segundo a visão da mídia “não consiste no que o povo é ou tem, mas no que é acessível para ele, ou no que gosta, no que merece a sua adesão ou usa com frequência. Com isso, é produzida uma distorção simetricamente oposta à folclórica: o popular é dado de fora ao povo”.

representada pela casa “mal assombrada” do Diabo, onde são encontrados os fantasmas “perdidos” na rua numa sexta-feira da paixão.

No texto, o inferno se opõe ao mundo de Deus, mas está simbolicamente “abaixo” dele, podendo ser enfraquecido pela oração. Por isso, a “casa mal-assombrada” desaparece, quando Letícia consegue “acertar” o caminho de casa, rezando. Com isso, o mundo dos sentidos deixa de ser importante, “desaparecendo”, pois, na perspectiva católica, quem “ora e vigia”, tem os olhos mirados em Deus. O caminho de “volta” para casa é um tipo de subida dos infernos, que envolve um aprendizado sem a seqüência de sofrimento, observado no cordel *A mulher que dansou com o diabo*, mas com o pesar próprio das Madalenas arrependidas analisadas nesta tese:

Chegou em casa chorando
Contou o que aconteceu
Soltou a pobre mamãe
Um grande abraço lhe deu
Pediú perdão a Jesus
Do erro que cometeu.

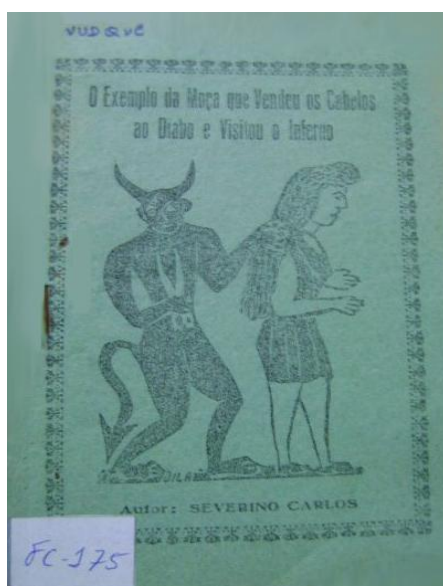
Não quis mais saber de nada
A partir daquele dia,
Não maltratou mais a mãe
Hoje vive em harmonia,
Não quer saber da vaidade
Filiou-se a IRMANDADE
DO CORAÇÃO DE MARIA
(MONTEIRO, p.8).

Ao chorar e abraçar à mãe, a personagem abraça também Nossa Senhora e os costumes católico-patriarcais. Além de pedir perdão a Cristo, como aquele de quem Maria deriva e para quem está orientada (JOÃO PAULO II, 2001)⁷⁵, também adota o sentimento mariano que une os cristãos à virgem no plano espiritual, seja pelo afeto dos filhos para com a mãe, seja pelo firme propósito de imitar as virtudes de Nossa Senhora (JOÃO PAULO II, 2001). Tanto que a personagem assume a condição “severa” de “não querer saber mais de nada”, afastando-se da rua e adequando-se aos valores patriarcais que criticam a vaidade como traço de formação de “Madalenas” desviadas de Deus. Este discurso católico de submissão a Deus, mediante a intercessão de Maria, está de acordo com uma crença nordestina que alimenta o catolicismo popular, já que a

⁷⁵ Segundo João Paulo II (2001, 116) “na virgem a mulher é ‘reabilitada’ e a maternidade assume a tarefa de difundir entre os homens a vida nova em Cristo”. Para ele, a “história da piedade cristã ensina que Maria é a via que leva a Cristo, e que a devoção filial para com Ela nada tira à intimidade com Jesus, antes, aumenta e a condiz a altíssimos níveis da perfeição” (JOÃO PAULO II, 2001, p. 118).

personagem filia-se a uma irmandade. Segundo Azzi Riolando (1983), as irmandades fazem parte do catolicismo tradicional, pois são associações em que leigos se reúnem para promover o culto a um santo. E dentro delas, as mulheres assumem comportamento de recato, estando restritas ao ambiente familiar. Neste sentido, a irmandade do Coração de Maria é uma manifestação religiosa a serviço do discurso católico e patriarcal, porque a filha arrependida cultivará Maria como modelo de comportamento que vai lhe prender ao lar como lugar do bem em oposição à rua como *locus* do diabo e dos desejos mundanos. No desfecho, mãe e filha identificam-se como faces do mesmo rosto: a mulher com a pureza recatada de Maria.

b) Exemplo da mulher que vendeu os cabelos ao diabo e visitou o Inferno



A xilogravura sublinha o momento em que o diabo está cortando os cabelos longos de uma menina de vestido curto. Este ato é simbólico e ambíguo. Pode representar o pacto, no qual o participante deve ceder uma parte do seu corpo (BETHENCOURT, 2004) e pode representar a passagem de uma posição de aceitação social para a marginalização, através de uma crítica ao hábito “moderno” feminino de usar cabelos curtos, oposto ao costume colonial brasileiro de usar cabelos longos, denominado de “complexo de cabeleira”, por conta da influência moura ou oriental existente no Brasil colonial (FREYRE, 1981, p.469). O verbo “vender” ressalta um tipo de prostituição simbólica da personagem, já que vende uma parte do seu corpo em função da satisfação de um desejo “mundano”, que vai levá-la ao inferno.

Repete-se o sentido de descida aos infernos como uma ameaça, usada por uma doutrinação moral. No entanto, a visita ao inferno deste cordel é ainda mais peculiar do que a dos outros, pois envolve uma relação da protagonista com o mito de Perséfone. A personagem Elizabeth tem o perfil dúbio de *Perséfone*, assimilando duas características aparentemente opostas presentes no mito: a de filha frágil de Proserpina⁷⁶ raptada à força por Hades e a de esposa de Hades⁷⁷, vingativa, interesseira. Neste folheto, estes dois traços serão adaptados ao comportamento da personagem para servirem a costumes de submissão e de obediência incondicional como virtudes supremas para os povos ibéricos⁷⁸ (HOLANDA, 1981) e ainda estarem de acordo com a crença popular cristã brasileira da moça frágil que, ao falecer cedo e virgem, torna-se anjo, com uma morte inexplicável (FREYRE, 1985).

Sobre a disciplina da obediência, Gilberto Freyre (1985, p.459) comenta que, no Brasil colonial, havia filhos que tinham o maior respeito pelos pais, citando o exemplo da refeição, em que estes beijavam as mãos dos pais e nunca se sentavam “em sua presença, ao menos que autorizados por um gesto ou olhar”. No entanto, Freyre (1995, p.69) frisa que o respeito não era pautado no amor, mas no medo. Demonstra exercício de poder, citando como o patriarca tornava-se absoluto na administração da justiça da família, ao usar “os gestos mais duros do patriarcalismo clássico: matar e mandar matar, não só os negros como os meninos e as moças brancas, seus filhos”.

O cordel adota esta herança colonial, transferindo o poder de castigo paterno para as mãos de Deus que deverá castigar a personagem com a morte por ferir o código moral judaico de honrar pai e mãe⁷⁹. Como acontecia nas sociedades judaicas em que

⁷⁶ Na obra *Teogonia*, Hesíodo (2006, p.156) alude à gestação de Perséfone a partir da relação entre Zeus e Deméter e ao seu rapto efetivado por Hades com o consentimento do pai. Para expressar a pureza da jovem o autor a define como Perséfone de alvos braços. Para também aludir ao aspecto de pureza no mito, Walter Burkert (1997) a denomina de Core cujo significado é o de a “moça”.

⁷⁷ Na obra *Odisséia*, Perséfone é descrita com os traços de horrenda e temível, sendo a mulher de Hades que identifica as mulheres com que Ulisses conversava (HOMERO, 1974). Também em *A Teogonia*, Hesíodo (2006) refere-se à Perséfone como a temível esposa do deus subterrâneo. Segundo Roberto Sicuteri (1998, P.73), o nome Perséfone provoca, “ele próprio, calafrios: de ‘pherophonos’, *portadora da destruição*. Em Roma, torna-se Prosérpina, a temível”. E é com a nomenclatura de Prosérpina que o mito é aludido no cordel. Como se observará adiante.

⁷⁸ Segundo Sérgio Buarque de Holanda (1981, p.11), a obediência aparece algumas vezes, para os povos ibéricos, como virtude suprema entre todas. E admite que até hoje o único princípio político verdadeiramente forte, marcado pela vontade de mandar e a disposição de cumprir ordens. Afirma ainda que, no Brasil, foram os “jesuítas que representaram melhor do que ninguém, esse princípio da disciplina pela obediência”.

⁷⁹ Em Deuteronômio 5, a relação pai e filho se apresenta nas seguintes palavras: “Honra teu pai e tua mãe, conforme te ordenou Iahweh teu Deus, para que teus dias se prolonguem e tudo corra bem na terra que Deus te dá” (DEUTERÔNIMO 5: 16)

filhos eram apedrejados, para extirpar o “mal” do meio social e para o povo de Israel ficar com medo⁸⁰. O título confirma esta intenção, quando é dada a ênfase à palavra “exemplo”, a fim de que se ressalte como a atitude da personagem condiz com a de uma menina que é “mulher”, no sentido pejorativo de sexo fraco para os desejos mundanos⁸¹ e para o abandono da fé⁸²(KRAMER, 2006; SPRENGER, 2006). O cordelista castigará Elizabeth pela existência destes dois traços, dando-lhe um perfil semelhante ao da Eva medieval, para depois renová-lo, com a posterior identificação com o arquétipo da Madalena arrependida. Há uma personagem que é ambígua em sua estrutura. A sua descrição inicial comprova este traço:

De Valdino e Maria
Só no céu esta filhinha
Que por capricho da sorte
Era muito bonitinha
Bem feita, linda, corada
Imitando uma santinha.

Vênus depositou nela
Gesto de um belo costume
Riso elegante atraente
Inebriante perfume
Que fazia encher seu corpo
De amor, paixão e ciúme.

Corpo delgado bem feito
Dessa santa criatura
Cabelos loiros compridos
Cobrindo até a cintura
De forma que seus cabelos
Lhe dava mais formosura
(SEVERINO, pp. 1-2).

O perfil da personagem oscila entre a descrição da mulher sensual de influência pagã mítica de Vênus, capaz de dominar pela beleza, e a de Isis, sedutora pela sua fragrância. E, ao mesmo tempo, adequa-se à definição patriarcal colonial de sexo frágil

⁸⁰ Sobre a definição do comportamento de filhos indóceis em Deuteronômio é afirmado o seguinte: “Se alguém tiver um filho rebelde e indócil, que não obedece ao pai e à mãe e não os ouve, quando o corrigem, o pai e a mãe o pegarão e o levarão ao ancião da cidade, à porta do lugar. E todos os homens da cidade o apedrejarão até que morra. Deste modo extirpará o mal do teu meio, e todo Israel ouvirá e ficará com medo” (DEUTERÔNIMO 21: 18, 21).

⁸¹ Segundo Heinrich Kramer e Jacobus Sprenger (2006), a palavra se usa para significar o apetite da carne.

⁸² Segundo Heinrich Kramer e Jacobus Sprenger (2006), a palavra fêmea provém de *fê* e *minus*, já que é muito débil para manter e conservar a fé.

brasileiro, percebido no aspecto franzino de menina virgem “bonequinha de carne”⁸³, facilmente dominada e “cuidada”. O folheto apropria-se desta imagem do sexo frágil-filha e a preenche com a ambigüidade de Perséfone para reconstruir um novo olhar sobre o comportamento de jovens franzinas em meados do século XX. Há um desejo de emancipação na atitude da personagem Elizabeth, quando decide vender os seus cabelos, distanciando-se da prisão das grandes cabeleiras, consideradas por Gilberto Freyre (1985) “mantas mouras” usadas para esconder muitas mulheres, ao saírem de casa, durante o período colonial e o Império. Este desejo é deformado por um discurso patriarcal, que constrói uma caricatura da filha desobediente aos pais que fere os paradigmas corretos de comportamento. Para tanto, a imagem de Perséfone a colher flores na natureza distante da mãe (BURKET, 1997) é interpretada como a da moça que, “despreocupada” dos valores do lar, colhe valores mundanos e egoístas, sendo, por isso, raptada por Hades e levada ao inferno⁸⁴. A personagem, como Perséfone, também é raptada. No folheto, Hades é substituído pelo diabo do cristianismo, que, ao invés de possuir a imagem viril do homem que rouba a virgem e a leva para os infernos à força, assume a imagem do sedutor que entorpece a mulher pelo cheiro, como é observado nas estrofes:

Até os 14 anos
Era muito obediente
Porém depois se tornou
Em uma moça imprudente
Preguiçosa e vaidosa
Bruta e desobediente.

Abraçou a corrupção
Que por ou permanece
Com a modinha escandalosa
Que a mocidade conhece.

Amarrava os seus cabelos
Com lindo laço de fita
Mas depois se aborreceu
Dizendo estou esquisita
Vou cortar estes cabelos

⁸³ Segundo Gilberto Freyre (1985, p.93), a mulher deveria ser comparada a uma boneca de carne para ser “amolegada pelo homem, antes pelo pai, na condição de filha magra, frágil e bela, com a aparência quase doente, depois pelo marido, já na condição gorda e matrona de ventre gerador de filhos”.

⁸⁴ O espaço do acontecimento é simbólico. Antes, Perséfone encontra-se no espaço aberto da natureza, entre tantas outras jovens. Hades aparece para romper com esta harmonia, usando da força, do mesmo modo como Apolo, quando tenta possuir Dafne, perseguindo-a e possuindo-a. Neste sentido, o rapto de Perséfone pode significar a tentativa de calar a liberdade feminina em um espaço aberto, lido neste trabalho como “a rua”, e a intenção de aprisioná-la em um novo *locus*, organizado conforme o poder masculino: o inferno.

[...]

A mãe dela reclamou
Filha do meu coração
Não vá vender os seus cabelos
Você não tem precisão
Ela respondeu irada
Vou vendê-los até ao cão.

Se é certo que exista
Satanás ou Lúcifer
Vendo a eles meus cabelos
Dê o caso no que der
E mesmo hoje estou
Da forma que o diabo quer.

A mãe saiu benzendo
Ela ficou blasfemando
Contra os poderes do divino
Naquela hora um estranho
Vinha se aproximando.

Esse estranho era mais preto
De que uma noite escura
Disse para Elizabeth
Venho aqui lhe proteger
E dar a minha cobertura.

Ela quis dizer que não
Mas sentiu-se dominada
Por estranho entorpecente
Ficou pálida, embriagada
Só fez dizer: “muito bom,
Gostei de sua chegada”
(SEVERINO, pp. 2-4).

A decadência moral da personagem começa a acontecer a partir dos catorze anos, período de transição do perfil físico menina-moça anjo para o de mulher Eva, propícia a ceder às fraquezas do corpo. Há uma gradação de comportamentos que ocasionam a demonização da personagem. A vaidade é, por si só, um pecado capital que coloca a vontade humana acima da de Deus, tal qual fez Lúcifer. E é por conta dela que a personagem infringe normas católicas, através de duas heresias complementares: a negação a Deus e a identificação com o Diabo. Daí o último passo da demonização: o pacto com o Diabo que vai ser ambíguo no texto, podendo ser associado a uma relação afetiva com o diabo ou a um desejo de vivenciar os prazeres do mundo.

Entre as relações afetivas com os valores mundanos, o autor popular enfatiza a adesão da personagem à modinha, que, segundo Gilberto Freyre (1981, p.392), em meados do século XIX, torna-se “expressão estética e recreativa de uma cultura já brasileira, tratada com desprimor pela elite, por ser cantada ao violão nas festas de

família e nas serenatas e alvoradas de rua”. Esta ligação da personagem com a modinha expressa como esta manifestação popular tipicamente brasileira foi tratada, desde o período colonial, como uma manifestação das ruas e, por isso, capaz de marginalizar moças de família.

A relação afetiva da personagem com o mundo será o ponto de ligação com o diabo, já que este vai se identificar com o negro, considerado por muitos brasileiros, como o criador da modinha (FREYRE, 1981). Será, portanto, um diabo “preto” quem seduzirá a personagem, através do estímulo da fraqueza feminina pelos sentidos⁸⁵. No texto, a fragilidade de Elizabeth é a embriaguez pelo olfato. O mesmo recurso do cheiro, artifício de sedução da personagem e de outras mulheres no cordel, é utilizado pelo diabo como entorpecente que domina a vontade da “menina”, quando responde: “ *muito bom / Gostei de sua chegada*”. Esta afirmação é o início de uma situação de mutação, cujo clímax será o corte dos cabelos da personagem, acabando com a sua ligação com a família pequeno-burguesa pelo laço da “fita” e adentrando-a no mundo das ruas.

Ocorre o pacto simbólico com o diabo, que para tentar a personagem faz uso do artifício do pacto medieval de aliar promessa de riqueza (o dinheiro para o cabelo vendido) a uma sedução erótica (a situação de entorpecimento com a sua fragrância). Também há uma ruptura com as fronteiras entre o mundo e o inferno, pois após o corte (pacto) a personagem torna-se apta a ser esposa do Diabo, tal qual Perséfone (esposa de Hades na cultura Grega) e Lilith (esposa de Lúcifer na judaica), ambas as representações identificadas com as feiticeiras medievais demonizadas e, sobretudo, castigadas pela Inquisição, por conta da sua proximidade afetiva com o diabo⁸⁶. Elizabeth sai, então, metaforicamente dos domínios do “lar” e segue para os da “rua”, representada pelo inferno. Daí, a presença de uma atmosfera maravilhosa:

Pois com vinte e quatro horas
Já ia ser sepultada
Dentro de um caixão funerário
Se achava mortalhada
Se acordou pulou de dentro
Aos gritos muito assombrada.

[...]

⁸⁵ Segundo Heinrich Kramer e Jacobus Sprenger (2006), o demônio se insinua através de vários aspectos sensuais: cores, sons, odres, sabores, convenções coléricas.

⁸⁶ Francisco Bethencourt (2000) diz que o argumento dos inquisidores contra as feiticeiras referia-se mais ao pacto com o diabo do que com a prática da magia. O pacto poderia estar associado a um despertar da sexualidade nos sabás, através de relações físicas com o diabo e da idolatria para realização de desejos mundanos.

Só se ouvia o comentário
Que a moça ressuscitou
Na rua da Assunção
O povo se aglomerou
Para ouvir a ex-defunta
Que dessa forma falou.

Triste do filho ou da filha
Que desobedece aos pais
Morrendo não tem perdão
Pára suspiros e ais
Alma será entregue
Ao próprio Satanás.

Vendi os longos cabelos
Já visitei o inferno
Do filme assisti as 'telas'
Da vida da raça humana
No mundo dos desmantelos.

Lá eu passei mais de um ano
Em grande padecimento
Voltei hoje pra contar
O triste acontecimento
Que aqui na terra
Lá é um de sofrimento.

Lá não se vê alegria
Só se vê sofrimentos
Amancebo cascudo
Ateu sanguinolento
E o filho que mata os pais
É triste o padecimento.

Só se ouve
Gritos, prantos, gemidos
Alvoroço, intriga e briga
E pavorosos bramidos
Dos espíritos condenados
Os horrorosos alaridos.

Lá eu vi os meus cabelos
Em forma de uma crina
Presos em uma saneja
Que servia de cortina
Na porta negra maldita
Da casa de Prosérpina.

Vi uma vitrola velha
Reta, suja, enferrujada
Cantando um samba canção
Depois uma gargalhada
Dizendo aqui só entra
Alma sendo condenada.

Pra aqui só vem as que usam
Bermuda e sai godê
Mini-saia e mini-blusa
E camisa caribe

Mulher que vende os cabelos
E gosta de yê-yê-yê
(SEVERINO, p.p 5-7).

Há uma fronteira entre dois mundos: o real (interior nordestino) e o maravilhoso (o inferno). E como Perséfone, Elizabeth é a única que está na condição de *entre-lugar*, podendo falar ao mundo sobre o inferno. Se em *A mulher que dansou com o diabo*, o encontro com o diabo ocorre dentro de um contexto fantástico, deixando a personagem na situação ambígua entre a ilusão e o fato, neste cordel “a situação maravilhosa identifica-se com um milagre, no qual ocorre um fato de caráter extraordinário, fora do comum, contra a natura” (CHIAMPÍ, 1980) na vida da personagem. Segundo uma perspectiva bíblica, o milagre é considerado um ato de intervenção divina no curso normal dos acontecimentos e tem como finalidade a condução dos seres humanos a Deus de modo extraordinário e a autenticação de sua mensagem⁸⁷. É esta idéia que o cordel pretende recriar. A personagem renasce dos mortos, durante um ritual de enterro, sendo assistida por um grande público, acontecimento próprio dos enterros do interior nordestino. Ao despertar, torna-se o foco de um discurso moralizante, assumindo a condição de *Madalena arrependida*, ou seja, de filha que errou, foi castigada e volta para pedir perdão e defender um discurso cristão-patriarcal.

O texto absorve do realismo maravilhoso medieval a indistinção entre maravilhas diabólicas e os milagres divinos. Põe em questão as relações do homem com Deus, com a natureza e com o diabo e mistura objetos de admiração e de veneração com os de perdição (LE GOFF, 2001). Neste sentido, a sedução do diabo está a serviço de Deus e a magia se mistura com o milagre. A intenção do autor popular é de identificar a imagem do filho desobediente com determinados elementos marginalizados pela sociedade patriarcal, quando encontrados dentro do inferno como personagens protagonistas da dor. Daí, a reconstrução de um inferno simbólico, cujo sentido está em conformidade com o apresentado em *A Mulher que dansou com o diabo*.

⁸⁷ A palavra milagre pode ter várias associações. Pode estar associada à origem latina de *miraculo* como maravilhoso, mas pode relacionar-se a outras palavras com uma finalidade mais bíblica. *Mopheth*, *Péle*, *oth* são palavras hebraicas usadas no Antigo testamento com o sentido de *milagre*, maravilha e sinal. Já no Novo testamento há a palavra *Dunamis* (poder) para significar milagre e *Semeion* (sinal) com o mesmo propósito (LUCAS, 23: 8). Os milagres de Jesus são definidos, ainda, como *erga* “*obras*” (JÓ; 5:20; 7:3; 10:25; 15:24), e *terata* “*prodígios*” (JÓ; 4.48; ATOS; 2.22). O que se busca de comum entre todos estes termos é a capacidade do milagre ser uma situação maravilhosa a serviço de uma mensagem divina, tal qual acontece no cordel.

Como o que ocorre neste cordel, as personagens castigadas também são massacradas por uma sociedade cristã-patriarcal por conta do que se supõe falha moral. É o caso da presença de amancebados, ateus e filhos desobedientes, num mesmo grupo e compondo o mesmo quadro doloroso, observado em *A Divina Comédia*. O dado novo é a construção de um novo espaço simbólico: a casa de Prosérpina, lugar dedicado às filhas levadas para o inferno, por conta de usarem apetrechos que, na década de sessenta do século XX, foram considerados escandalosos e modernos, porque expunham o corpo feminino. É o caso da referência à bermuda, à saia godê, à mini-saia, à mini-blusa e à camisa caribe como partes da casa. Estas roupas femininas são consideradas ornamentos que feriam a imagem discreta e recatada de uma mulher valorizada por um discurso patriarcal, cujas pernas e cabelos eram escondidos por longas saias e mantas, ao longo do período colonial brasileiro.

Neste cordel, ainda se repete uma visão negativa da música como elemento demoníaco que une corpos insaciáveis, tal qual foi observado no salão de dança infernal de *A mulher que namorou satanás na sexta-feira da paixão* e, muito antes, no quadro medieval o *Jardim das Delícias Terrenas* de Bosch, em que os instrumentos são colocados no inferno para dar ênfase à ligação dos castigados aos prazeres dos sentidos. Neste cordel, o único instrumento apresentado é uma vitrola velha no início da casa, tocando um samba canção. Este objeto, além de remeter ao apelo aos sentidos, ainda reforça a intenção do autor de classificar a música popular como uma manifestação marginal das ruas, desde a época colonial, por ser considerada “por muito tempo divertimento de escravo ou de preto de que branco ou gente senhoril não participava” (FREYRE, 1985, p.379). O inferno passa a ser um *locus* de repressão a minorias que não cabem na forma de conduta patriarcal. O sofrimento torna-se ferramenta de um discurso patriarcal que faz com que os personagens da rua devam sofrer para que não haja um desejo que os da “casa” abram suas portas, janelas e varandas para as tentações e prazeres desta mesma rua.

O cabelo de Elizabeth, exposto na janela da casa de Prosérpina, é simbólico, pois perde o seu sentido positivo de energia vital, no qual cabelos e unhas continuam crescendo após a morte do indivíduo (BETHENCOURT, 2004), para assumir um sentido negativo de instrumento de feitiços maléficos, próprios a mulheres demonizadas no Brasil colonial (SOUZA, 1986). Assim, representa a ligação com o diabo e com os valores mundanos, tornando-se uma ameaça colocada à frente da casa de Prosérpina para qualquer garota que saia dos limites morais do lar patriarcal. E como no mito de

Perséfone, este é um caminho sem volta. Tanto que a personagem renasce, mas volta a morrer, quando termina o seu discurso, estando presa ao seu próprio erro, assim como os cabelos às janelas, como se observa nas estrofes abaixo:

Nessa hora Elizabeth
Com a voz muito arrastada
Deu um suspiro profundo
Dizendo estou terminada
Meu fim se aproxima
Não posso contar mais nada.

Se esforçando ainda pediu
Aos pais a santa benção
Cada um de Bom coração
Ela disse agora tenho
De Deus o Santo perdão
Dos olhos lindos azuis.

Uma lágrima ainda verteu
Abraçou a sua mamãe
E beijou o rosto seu
Disse perdão mãezinha
Fechou os olhos e morreu
(SEVERINO, p. 7).

A morte de Elizabeth assemelha-se à da personagem de *A mulher que levou uma surra do Diabo*. Há, em ambas, a benção religiosa e a lágrima. Estas duas ocorrências remetem ao arrependimento de quem saiu do seio da família patriarcal e ao desejo de retomá-la, através da crença religiosa católica de benzer, receber algo dado por Deus a nós (DEUTERÔNIMO, 16:17). Neste caso, a mão materna é a mão intermediária que leva a Deus. Como ocorre no ato de abençoar aos filhos, em *A mulher que levou uma surra do Diabo*, e ser abençoada, neste cordel. A maternidade é arquétipo de redenção feminina ao sistema patriarcal religioso, tal qual o marianismo é a outra face do machismo. A mãe passa a ser o esteio moral do lar patriarcal⁸⁸, tendo Nossa Senhora como maior modelo. É através dos seus comportamentos e conselhos que a filha permanece dentro dos paradigmas patriarcais católicos. Daí, a filha abraçar, beijar e

⁸⁸ “Nossa Senhora tornou-se modelo por excelência do ultramontanismo, sobretudo porque a mãe cristã foi valorizada no processo de reconquista da sociedade. Essa valorização materna se processou devido a teoria dos ‘círculos concêntricos’, que entendia que a Igreja chegaria pela mãe ao filho e ao marido, assim reconquistando a família e, por conseguinte, a sociedade. Neste contexto, a representação da mãe cristã era entendida como a de educadora moral” (MANOEL, 1996, p.49). A mãe era responsável pela educação religiosa dos seus filhos explicando os dogmas, ensinando as orações e a moral cristã. Por isso, ela deveria ser preparada para exercer esta função tão importante para a Igreja Católica por meio das associações, dos livros, dos manuais e dos colégios femininos.

pedir o perdão direto a mãe. Este ato é aceitação de que foi o contra-exemplo e, por isso, merece morrer. Os arquétipos de *filha arrependida* e *prostituta arrependida* aproximam-se em *A mulher que levou uma surra do Diabo* e *Exemplo de a mulher que vendeu os cabelos ao diabo*, não só pelo arrependimento seguido de morte, mas pela subjugação da imagem feminina ao exemplo materno, como única forma de aceitação espiritual e social, presente na metáfora do santo perdão de Deus. Só com a submissão à imagem materna patriarcal que pode haver a redenção, como acontece nas próximas estrofes:

Naquela hora se ouvia
Uma voz dizendo assim
Filha o seu sofrimento já teve fim
Porque foste protegida
Pelo senhor do Bom-fim.

E imediatamente
Daquela hora por diante
Apareceram umas flores
De perfume inebriante
Que o corpo já parecia
Ser de uma santa elegante.

De flores bem perfumadas
Dela o caixão ficou cheio
Que o povo ficou
Com emoção e receio
Daquele buquê tão lindo
Sem saber de onde veio.

No outro dia às 10 horas
A moça foi sepultada
Com 6 meses reabriram
A sepultura citada
Encontraram ela perfeita
Estava santificada
(SEVERINO, p.8).

No desfecho, há um segundo milagre: a redenção da personagem pela santificação, após a morte. Neste momento, as flores passam a ser não só o fator de construção de uma atmosfera maravilhosa, como também de passagem do perfil de *Madalena arrependida*, ambigualmente santa e pecadora, para o da menina anjo, morta jovem e virgem. Segundo Gilberto Freyre (1995, p.133), nos “tempos da catequese, época de elevada mortalidade infantil, foi comum a identificação da criança com um anjo. A morte da criança passou a ser recebida quase com alegria; pelo menos sem horror”. Esta idealização do menino morto transferiu-se, nos sobrados, para a figura da

moça que morria virgem, tendo “direito a capela de flor de laranja, véu de noiva, *bouquet* de cravos, caixão azul-claro ou branco.” (FREYRE, 1985, p.120). Segundo Freyre, foi uma idealização mórbida que levou à idealização da menina anjo, já que era uma forma de compensação psíquica sob forma teológica da perda do valor social representado pela moça morta.

No cordel, esta compensação é recriada com o exagero do atributo das flores na santificação da personagem. É costume popular que menino ou menina morta sejam tratados como “um anjo inocente que Nosso Senhor chamou para si” (FREYRE, 1995, p.133). No caso do folheto, a presença da mão divina sobre a santificação feminina é representada por um batismo de flores, com perfume inebriante, antecipado por uma voz que endossa a sua salvação: “Filha o seu sofrimento já teve fim/ Porque foste protegida / Pelo senhor do Bom-fim”. Trata-se de um momento de epifania, momento em que o divino se manifesta de modo direto (BRANDÃO, 2000, p.59), ponto clímax da atmosfera maravilhosa. No texto, o divino é nomeado de *Senhor do Bom fim* que segundo a devoção católica é a figuração de Cristo no momento da morte. Mais uma vez o catolicismo popular está a serviço de um discurso patriarcal. Sabe-se que o Bonfim tornou-se uma figura importante da religiosidade popular, fazendo parte do sincretismo religioso da Bahia, quando, no dia 11 de janeiro, baianas vestidas a caráter fazem a lavagem das escadas da Igreja do senhor do Bonfim, homenageando Cristo e Oxalá. Neste texto, o aspecto africano é apagado. Enfatiza-se a soberania de Cristo como dotado do poder de não só perdoar, mas santificar as filhas arrependidas que aceitam voltar para os seus braços por intermédio dos braços da mãe⁸⁹.

As flores, usadas “para enfeitar os caixões de anjinhos e das moças que morriam de tuberculose” (FREYRE, 1985, p.202) tornam-se artifício de idealização do sexo frágil, belo e mórbido. Todavia, Elizabeth torna-se o anjo puro, não só porque é sepultada virgem, mas, sobretudo, porque assume a posição de testemunha da palavra de Deus, que a identifica com outro aspecto de Madalena arrependida que é o de co-rendentora, enquanto a língua piedosa que se torna a porteira do céu⁹⁰ (DUBY, PERROT, 1991) presente no Evangelho de Marcos (16: 9, 10, 11):

⁸⁹Há, no cordel, a força do marianismo em conformidade com um discurso católico de uma memória nacional que dá relevância à Maria para a redenção da humanidade, seja para resolver problemas do cotidiano, seja para receber a sua intercessão frente ao Senhor para a obtenção da salvação eterna (JOÃO PAULO II, 2001).

⁹⁰ Na visão de alguns teólogos, se Eva trouxe a morte pelas mãos, Maria Madalena traria a salvação pela boca (DUBY, PERROT, 1991).

9.Ora, tendo ressuscitado na madrugada do primeiro dia da semana, ele apareceu a Maria Madalena, de quem havia expulso sete demônios.10.Ela foi anunciá-lo àqueles que tinham estado em companhia dele e que estavam aflitos e choravam.11.Eles, ouvindo que ele estava vivo e que fora visto por ela, não creram.

Se no Evangelho de Marcos, Maria Madalena é a portadora da ressurreição de Cristo, encarregada de contar a boa nova aos discípulos, mas desacreditada, por ser uma voz feminina dentro de uma sociedade patriarcal, neste cordel a situação é inversa. Elizabeth também é testemunha de uma situação maravilhosa, porém, com um discurso negativo. São os olhos femininos para o inferno. Se uma presencia a subida aos céus e é desacreditada, a outra vivencia o inferno e é ouvida. O espaço celeste é o centro, o almejado (BRANDÃO, 2000), projeção do que deve ser vivenciado por figuras masculinas. O inferno é a margem, *locus* dos excluídos e, dentro dele, estão as mulheres. Nada melhor do que um participante falar do que viveu. A voz de Elizabeth é a do cordelista que faz da personagem fantoche de sua visão patriarcal de sociedade e através dela exprime seu moralismo. E eis o estereótipo, porque é uma falsa representação da mulher. Reduz-se Elizabeth à santa que fica com o corpo imaculado, meses depois de morta. Com isso, o arquétipo da *Madalena arrependida* passa a estar a serviço da uniformização e normalização de crenças múltiplas de sujeitos divididos, presentes na imagem do povo no enterro, interpretado em conformidade com o conceito de povo, defendido por Marilena Chauí (1997), quando o define como um campo de vozes em contradição que assimilam formas diferenciadas de representar e interpretar as relações do homem com a natureza e com os outros homens. O intuito do folhetista é de romper com a contradição e com a heterogeneidade de comportamentos para impor um discurso homogêneo religioso e patriarcal. A personagem acaba por reprimir a sua condição de parte de povo em sua essência plural, para se enquadrar no conceito de filha redimida, matando sua voz como mulher, e nascendo como santa que se torna instrumento de um discurso de dominação, que não só cala mulheres, mas todos aqueles que fogem às normas do regime de lar patriarcal em direção à rua.

Desta forma, o cordel *Exemplo da mulher que vendeu os cabelos ao diabo e visitou o Inferno* dialoga com *A moça que namorou Satanás na sexta-feira da paixão*, à medida que descreve costumes e crenças populares a serviço de um discurso patriarcal de construção de filhas arrependidas que fogem ao modelo mariano de suas mães. A peculiaridade deste cordel é que recria o estereótipo da mulher de casa que cai nos infernos a partir de um mito grego citado no texto: Proserpina, revelando o diálogo do

paganismo com o cristianismo no imaginário popular. O mito de Perséfone serve a composição de mais uma imagem de Madalena arrependida a serviço de um discurso patriarcal: aquela que além de se arrepender, vai ter o dom apostólico de revelar às leitoras do cordel os tormentos vivenciados por aquelas que transitam da posição de “mulher de casa” para a de “mulher de rua”. Para tanto, o cordelista se apropria da crença popular de transformar moças que morrem virgem em santas para que a fala da protagonista seja reforçada no folheto.

Nos subcapítulos *A Descida aos infernos pelas filhas arrependidas e As Madalenas do cordel*, a maioria das personagens passam por um processo de decadência por fugirem às normas católicas de comportamento. A demonização é uma forma de castigo e marginalização das mulheres que fugiram a um discurso patriarcal. Madalenas e Evas são castigadas por uma voz masculina predominante no gênero cordel, que se apóia na religião para fazer com que seu discurso ideológico se torne expressão de discurso patriarcal de ser nordestino. Não há espaço para ambigüidades. O catolicismo no cordel é patriarcalista e estende-se, quando sustenta os cordéis de metamorfose, como é observado no subcapítulo abaixo.

2.6 A metamorfose: artifício de reconstrução de preconceitos patriarcais no cordel

Uma das primeiras imagens referentes às metamorfoses está na obra *Metamorfoses* (OVÍDIO, 2003). Nela, há fronteiras permeáveis entre as metamorfoses dedicadas aos deuses e aquelas dedicadas às ninfas, aos heróis e aos humanos. Na maioria das vezes, a metamorfose dos deuses relaciona-se a um exercício de poder, identificado com a dissimulação e com a sedução, frequentemente ligado à efetivação de um desejo sexual. É o caso da metamorfose de Zeus em Ártemis para ganhar a confiança de uma das ninfas que serviam à deusa e possuí-la sexualmente, ou quando se transforma em um touro para conquistar Europa, levando-a sobre os seus ombros mar adentro em direção à sua intimidade. Em todos estes casos, o aspecto pagão dos deuses aproxima-se do lado humano do diabo no cordel.

Na análise dos cordéis *A mosa que dansou com Satanás no Inferno, e Exemplo da mulher que vendeu os cabelos ao diabo e visitou o Inferno* deste capítulo, a sedução está implícita na relação entre mulheres e Satanás. No primeiro, a mulher é seduzida ao longo da dança; no segundo, a sedução realiza-se através do cheiro. Nestes textos, o

diabo encanta as mulheres pelas sensações, enganando-as, dominando-as e carregando-as para o Inferno. E, por isso, identifica-se com os deuses pagãos, que também usam a metamorfose para a dissimulação e a realização de seus desejos. A diferença é que satanás tem o significado pejorativo de “pai da mentira”, por conta da sua capacidade de assumir formas diferenciadas a fim de desvirtuar os homens, levando-os para um inferno simbólico.

Apesar da importância da mutação do diabo no cordel, o foco deste subcapítulo é a metamorfose humana que, para Públio Ovídio Naso, tem os sentidos de homenagem, vingança e justiça. A metamorfose como homenagem não existe no cordel. Se na obra *Metamorfoses* há situações em que o ser humano é transformado em outro ser para ser celebrado⁹¹, no cordel a metamorfose só ocorre para dar ênfase ao grotesco da condição humana. A intenção é que a metamorfose seja um instrumento de castigo, como demonstração do poder de Deus. Contudo, sem a finalidade de vingança, observada na obra *Metamorfoses* quando Ártemis vinga-se de Acteon por tê-la visto e a desejado, mas com o mesmo terror causado no personagem, quando se vê transformado em um veado e é devorado pelos próprios cães que eram seus companheiros de caça. A metamorfose no cordel tem esta mesma função de aterrorizar, trazendo à tona o medo humano de perder a condição humana, baseada na filosofia medieval.

Ovídio (2003, p.11) explica a origem do homem como imagem e semelhança de Deus a partir de sua capacidade de ser “um ser mais refinado, mais capaz de pensar, um sábio, um legislador”. Daí, a justificativa de todos os outros seres serem subjugados a ele. Com um discurso bem semelhante, Santo Agostinho (1984, p. 33) define o primeiro homem como espiritual, quando afirma que: “o homem *se renova para o conhecimento segundo a imagem de Deus, seu Criador*, e tornando-se espiritual, julga tudo que deve ser julgado, e por ninguém é julgado”. É justamente a inteligência do homem que o identifica com Deus, julgando tudo e, por isso, tendo o poder sobre “os peixes do mar e as aves do céu, sobre todos os animais domésticos e selvagens, sobre toda a terra e os répteis que nela se arrastam” (GÊNESIS, 1: 33). É fundamentada neste argumento que a metamorfose torne-se um instrumento de castigo católico sobre o homem. É o veículo que o distancia de Deus, igualando-se aos animais, destituídos de razão (AGOSTINHO, 1984). Todavia, ainda tem bases pagãs, já que as personagens pagam

⁹¹ É o caso de Narciso transformado em uma flor para que sua beleza seja eternizada ou do casal de velhinhos de Balcis e Filemon que são metamorfoseados em uma única árvore (o Carvalho e a Tília) como metáfora para a eternização do amor entre ambos.

pelos seus erros, permanecendo no estado de exílio entre a vida e a morte. Em Ovídio (2003), a metamorfose exila as personagens de sua condição humana, perdendo a sua forma inicial, sem, contudo, morrerem. É o caso da personagem Mirra que, após ter praticado incesto com seu pai, clama que a desviem dos domínios da vida e da morte, conseguindo o seu objetivo, quando é metamorfoseada na árvore da Mirra.

Nos cordéis, muitas personagens não pedem pelo castigo. O que acontece é o desafio ao poder de Deus, com as frases motes: “*que me transforme em uma porca*” ou “*que me transforme em uma jumenta*”. A resposta é a ira divina, castigando as personagens com a metamorfose, tal qual fez Dionísio, em *A Metamorfose*, ao transformar os habitantes de um navio em seres marítimos, ou Atena, quando transforma Aracne em uma aranha, por tê-la desafiado em sua capacidade de tecer, traço peculiar à Deusa como representante dos afazeres domésticos.

Apesar das semelhanças entre a obra *Metamorfoses* e a literatura de cordel, são notados propósitos particulares para a construção textual. *Metamorfoses* é uma obra de ficção que “não pretende ser uma investigação do que foi, sem que por isso, o mundo de fora deixe de tocá-la” (LIMA, 2006, p.225). Segundo Luiz da Costa Lima (2006, p.225), neste livro, “o mito assume a trilha da interpretação universal, porém menos sujeito a indícios teológicos ou antropológicos”. As cenas de cada episódio, em vez de remeterem a um passado imemorial, costumeiro na fábula, criam seus tempos e espaços (LIMA, 2006). Neles, as transformações não são apenas temáticas, mas contribuem para a composição textual, já que cada episódio sobre uma metamorfose gera outro, numa interdependência significativa.

No cordel, a metamorfose é, sobretudo, temática. Cada transformação apresentada nos textos tem o propósito de oferecer um conjunto de valores católicos e patriarcais, ligados à sociedade nordestina. Embora as narrativas possuam contextos e tempos próprios, eles fazem parte de “causos” que expressam como o nordestino interpreta a sua sociedade. O folheto possui uma estreita ligação com a vivência de seus leitores. É uma expressão sócio-literária, um discurso que permite “levar em conta os vários jogos de fatores que o condicionam e o motivam” (CÂNDIDO, 1976 p.6). Nele, cada fato social é tratado como um fator externo substancial ao texto “não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura” (CÂNDIDO, 1976 p.6), de modo a participar do processo de sua constituição estética, enquanto um elemento interno de relevância significativa. Considera-se, então, que o cordel seja um texto literário abordado como uma

“reescritura ou reestruturação de um *subtexto* histórico ou ideológico anterior”⁹² (JAMESON, 1992, p.74).

Neste subcapítulo, a metamorfose no cordel será um artifício ideológico que representará o castigo aos que não cumprirem as normas de conduta defendidas por um discurso patriarcalista e católico. Acreditamos que a importância do castigo no folheto esteja associado ao medo humano, surgido na Idade Média, de assumir momentaneamente ou irremediavelmente uma natureza animal diabólica, próxima da realidade sensível, e distante de sua similitude com Deus (LE GOFF; SCHMITTLE, 2006). A intenção é que os instintos e os desejos do corpo sejam zoomorfixados como algo negativo que rebaixa o homem à condição inferior dos animais. A metamorfose torna-se, então, um castigo para o que Frederick Nietzsche (2007, p.25) denomina de vaidade cristã de se colocar como “coroa da criação”, que está “acima” do animal por buscar a glória em negar o que lhe é natural em busca da similitude com um Deus perfeito. É chamada “trapaça consigo mesmo”, “na qual o instinto pessoal se prejudicou em favor da ‘coisa impessoal’”. Nos cordéis, muitas personagens são animalizadas para se tolher o que Nietzsche (2007, p.26) nomeia de “alegria dos sentidos”: o desejo em seus sentidos variados. Para tanto, são tratadas como demônios sociais. Jaques Le Goff e Jean-Claude Schmitt (2006, p.105) citam o lobisomem como exemplo mais expressivo de metamorfose criada na Idade Média. Os cordéis assimilam esta crença à realidade nordestina, do mesmo modo que o lobisomem foi modificado ou enriquecido pela influência da escrava africana, seja na condição de ama do menino, seja na de negra velha da família⁹³ (FREYRE, 1995).

O medo infantil das metamorfoses foi transferido para os cordéis, com novos aspectos de “monstros” ou de “animais encantados”. No cordel, estes dois tipos de personagens aparecem como “as almas que vêm ‘cumprir penitências onde pecaram’.” (CASCUDO, 1988, p.347) e tornam-se mensageiras de advertência divina, que perdem o comportamento calmo, para assumirem a atitude de “espíritos malfazejos”, os quais se encontram errantes, desesperados, porque não subiram aos céus, nem descansaram no

⁹² Segundo Frederic Jameson (1992, p. 74), no ato de produção, o texto continua a manter uma relação ativa com o *real*. Todavia, é uma relação indireta, pois a língua traz o *real pra dentro de si*, textualizando-o, de modo que esse se torne seu próprio *subtexto* intrínseco e imanente. Toda obra, então, passa a ter um subtexto que “não se faz presente enquanto tal, não é a realidade do senso comum, e nem mesmo nas narrativas convencionais dos manuais de história, mas tem sempre de ser (re) construído a partir do fato”.

⁹³ Segundo Gilberto Freyre (1995), pela boca afro, os costumes religiosos foram transmutados. Crianças não batizadas correriam o risco de se transformar em lobisomens, assim como aquelas que não recebessem nomes de santos eram ameaçadas do mesmo.

purgatório. A explicação de Câmara Cascudo (1988, p.333) para estes fenômenos é que estes espíritos impuros “ficam vagando pelos recantos onde viveram, numa temerosa irradiação de tremuras e calafrios circunjacentes”. Nos folhetos, ocorre mais do que calafrios, mas o terror aliado ao humor, como artifício de condenação de tipos sociais e sustentação de ensinamento moral. Há, então, um misticismo do sobrenatural, a serviço da intenção do ciclo dos *folhetos de fenômeno* (SOUZA, 1976) em que Deus mostra a sua força, castigando o metamorfoseado e fazendo dele um instrumento para a cólera divina.

Desta forma, defende-se que há um jogo de humor e medo em muitos cordéis maravilhosos a serviço de uma mentalidade patriarcal e da afirmação de um dogma religioso. Neles, metamorfoses e encantamentos das personagens subordinam-se a um ensinamento moral, que faz com que o maravilhoso esteja a serviço de um discurso doutrinário. Tal qual ocorria na Idade Média em que se “unia o milagroso, o maravilhoso⁹⁴ e o sobrenatural, adequando-se às mentalidades sedentas de *mirabilias* e horror” (DEL PRIORE, 1995, p.186). A intenção era de estabelecer uma ponte entre a doutrina e a massa de fiéis. De modo que os *mirabilias*, quando estivessem a serviço de uma lição religiosa ou moral, seduzissem “por seu caráter assombroso e por sua capacidade de desvelar as realidades insuspeitas da geografia, da zoologia ou da história” (SCHMITT, 1999, p.99).

Esta intenção repete-se nos cordéis, quando o terror colabora para a criação de uma atmosfera maravilhosa que produz fronteiras permeáveis, tanto entre o real e o ilusório, como entre tipos sociais deslocados e os adequados à moral católica brasileira. A pretensão deste subcapítulo é analisar como os cordéis se apropriam de um discurso medieval para recriar a oposição entre os mundos do bem (céu) e do mal (inferno) a serviço da oposição entre tipos sociais. Os espaços simbólicos dos textos tornam-se palcos medievais de disputa de forças “as quais impõem ao homem uma vida constantemente ameaçada, pois sua natureza inclina para o mal e para o castigo” (BENTHENCOURT, 2004, p.41). Analisam-se as situações de contradições de discursos religiosos e de tipos sociais, buscando-se, na ruptura das fronteiras entre o natural e o sobrenatural, um traço relevante de formação do *ethos* nordestino.

⁹⁴ Jean-Claude Schmitt estabelece uma boa distinção entre o milagroso e o maravilhoso para se compreender a importância do maravilhoso neste capítulo. Segundo Schmitt (1999, p.98) o milagre convida a confiar-se na fê, a admitir a onipotência de Deus que transtorna a ordem que ele estabeleceu. “Ao contrário, o maravilhoso suscita a *curiositas* do espírito humano, a busca de causas naturais ocultas, mas que um dia serão desveladas e compreendidas”.

Segundo Laura de Souza Melo (1986, p.91), desde a gestação de nossa brasilidade, predominou, na realidade colonial brasileira, “um universo mágico, no qual o homem distinguia mal o natural do sobrenatural, o visível do invisível, a parte do toda, a imagem da coisa figurada”. Muita da nossa identidade e cosmovisão vão se formar através de uma religiosidade popular mística, produzida a partir da mistura de crenças indígenas, africanas e católicas medievais, corroborando para a construção da crença brasileira no sobrenatural. Este traço comportamental é explicado por Gilberto Freyre (1995) como uma tendência do brasileiro a se sentir rodeado por influências de forças estranhas. O autor explica que estas sensações são herança de uma crença dos índios e dos negros que se sentiam estranhamente próximos da floresta viva, cheia de animais e de monstros. Segundo Freyre (1995, p.328), esta crença mística misturou-se ao misticismo português, de modo que “novos medos trazidos da África, ou assimilados dos índios pelos colonos brancos e pelos negros, juntaram-se aos portugueses, da côca, do papão, do lobisomem; ao dos olharapos, da cocaloba, da carranca, da Maria-Manta, do trangomango brasileiro dos tempos coloniais”.

O resultado é a riqueza de cordéis em que os animais encantados tornam-se uma miscelânea de uma visão cristã e pagã, ambas modificadas pela vivência do nordestino, alterada, ainda, pelos causos que ouve dos mais velhos. Observa-se, então, a espontaneidade de uma religiosidade popular, formada de memórias em diálogo, assim como é a brasileira, e, mais precisamente, a nordestina. Há, nos textos, então, a metamorfose de origem pagã que é apropriada por uma perspectiva católica medieval para se tornar uma manifestação do maravilhoso, processo particularmente perturbador para a Igreja e para os cristãos, quando concerne aos humanos.

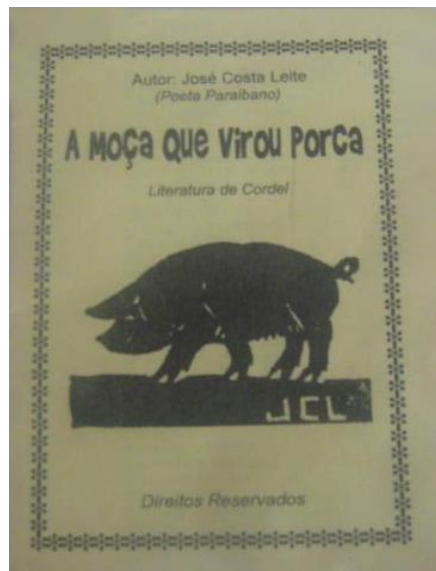
Outro aspecto presente em alguns folhetos analisados é a sobrevalorização materna, seja no sentido negativo, seja no positivo. Se a mãe está dentro dos padrões católicos, a tendência é a construção do filho numa situação de oposição a ela, sendo por isso, castigado com a metamorfose. Contudo, caso exista uma mãe com um comportamento fora dos paradigmas católicos, o natural é que seu próprio ventre seja metamorfoseado. A ligação entre os textos é o uso da metamorfose como recurso de castigo para tipos sociais fora do paradigma moral religioso católico. A metamorfose e a sua causa são o que leva um ser humano a ter sua condição de similitude divina perdida, quando é zoomorfizado. A criação de um universo maravilhoso de seres animalizados é interpretada como uma simbologia do próprio medo humano de perder um pouco de sua ligação com Deus, e, de algum modo, sua soberania no mundo, sendo, depois, ou

temido como um demônio, ou ridicularizado como um mero animal. O mais importante é que, em nenhum momento, o personagem encantado se opõe a Deus, mas torna-se seu instrumento. O que ocorre é uma “queda”, tal qual a de Lilith na hierarquia social e divina, sem que o personagem perca a sua subordinação a Deus, já que os textos também se enquadram no *ciclo da moralidade religiosa*.

2.6.1 Os encantamentos das filhas desobedientes como exemplos dos castigos divinos

Segundo Câmara Cascudo (1988), a recorrência do “animal encantado” no imaginário popular é gerada pelas crenças e tradições populares de que o espírito do homem pode habitar um corpo inferior, para cumprir penitências pelos pecados. Nos cordéis, esta crença serve a um discurso religioso de repreensão a um desvio moral, apoiado pelo riso. Os animais encantados dos folhetos identificam-se com um discurso medieval, que defende que certas pessoas ficam ao lado de Satã quando entram no “mundo da luxúria, povoado de seres parecidos com animais, tamanho o seu desgoverno” (DEL PRIORE, 1995, p.142). No Brasil Colonial, a desordem e a danação eram dedicadas ao demônio, assim como a luxúria era relacionada ao pecado feminino, dando às mulheres “simbolismos zoomórficos que sublinhavam sua animalidade” (DEL PRIORE, 1995, p.179). Os folhetistas assimilam esta mentalidade e transformam as mulheres em animais encantados que vão ter a função de anjos maus que, paradoxalmente, castigam e são castigados. Vejamos alguns exemplos.

a) A moça que virou porca



No título e na capa do cordel *A moça que virou porca*, dá-se ênfase à metamorfose feminina em porca, protagonista do texto que tem uma função moralizante, baseado em um intertexto bíblico. Nos evangelhos de Mateus, de Marcos e de Lucas, os porcos são veículos de espíritos impuros, agindo do mesmo modo descontrolado da personagem principal do folheto. Todavia, nestes evangelhos não é apresentado o motivo do encantamento, explicado nas primeiras estrofes do texto:

Somente Deus é quem sabe
Como este mundo é louco
Tem gente que até duvida
E vive num canto, choco
Como a chegada da gripe
Uma mocinha em Sergipe
Virou porca agora pouco.

Dizem que ela vivia
Só beijando em namorado
Todo dia e toda hora
Num pega-pega danado
Cada qual que tinha desejo
Era ela dando beijo
E ele com ela agarrado.

Sua mãe lhe reclamava
A chumbregação dos dois
Dizendo - Este beija, beija
Cheira a peru com arroz
Isto, é a casamento
Ou vem o triste momento
Com nove meses depois.

A moça era Deolina
E a mãe era Mariana
Sempre reclamava com a filha

Os sete dias da semana
Pois o namoro era quente
E seria daqui pra frente
Uma moça leviana.

Um dia a mãe lhe chamou
Para a romaria
Onde tinha umas missões
Ela disse que não ia
Afirmou na ocasião
Que relativo a missão
Nenhuma vantagem via.

Lhe disse a mãe - Deolina
Seja mais firme, educada
Pois quem não crê nas missões
Por Deus será castigada
A moça lhe disse então
- Esse negócio de missão
Para mim não vale a pena.

- Só acredito nos frades
Que fazem tanta missão
No dia em qu'eu virar porca
E correr atrás dum barrão
Pra lhe dar abraço e cheiro
E viver dentro do lameiro
Com o focinho no chão.

A mãe lhe reclamou muito
E começou a chorar
Dizendo: - Não fale assim
Deus pode lhe castigar
Mas lhe disse Deolina
- Se for a minha sorte ou sina
Não há quem possa empatar.

Disse a velha: - Minha filha
Não seja tão errada
A moça disse: - Pois eu
Já estou acostumada
Com carinho, abraço e beijo
Onde mato o meu desejo
Não tenho medo de nada.

- No dia que eu virar porca
Pra sair mundo a fora
Mordendo quem encontrar
Qualquer dia ou qualquer hora
Eu creio em santa missão
Mas a minha chumbregação
Vai começar logo agora.

Dona Mariana disse:
- Minha filha, pense bem
Mas Deolina lhe disse
- Não acredito em ninguém
Só creio no meu amor
Ela tem cheiro de flor
No gostoso vai-e-vem.

- Eu não acredito em santo
Missa, igreja, procissão
Não acredito em batismo
Nem também em confissão
Eu só posso acreditar
Se numa porca eu virar
(LEITE, pp.1-3).

A protagonista classifica-se no grupo dos desviados sociais por conta de sua liberdade sexual, cuja principal marca é o antagonismo aos princípios religiosos da mãe: seja aqueles associados a uma religião católica oficial (missa, igreja, batismo, confissão), seja os ligados a um catolicismo popular (romaria e procissão). A intenção da personagem filha é dar ênfase à repressão e à castração do desejo, existentes no discurso ideológico católico. Daí a ironia do verso só “*creio no meu amor/ Ele tem cheiro de flor/ No gostoso vai-e-vem*”. As metáforas populares “*gosto de flor*” e “*gostoso vai-ven*” valorizam mais o prazer das sensações em detrimento de um sentimento familiar ou religioso.

Este discurso humorístico da personagem é usado para a sua demonização, cujo auge ocorre quando afronta a Deus, desafiando-o com a afirmação “*Eu só posso acreditar/ Se numa porca eu virar*”. Estes versos se tornam o refrão do texto, usado não só para dar ritmo, mas também para sublinhar o deboche ao poder de Deus. Este artifício também é usado nas sátiras medievais e, posteriormente, pelos cordéis cômico-satíricos e erótico-obsenos vendidos no início do século XX. O castigo do Divino ao desafio confirma a subjugação do humor a um discurso moralizante católico, observado na descrição da metamorfose da personagem e de sua repercussão:

Então uma certa noite
A velha estava deitada
Viu a filha dar um salto
Já em porca transformada
E a velha avistou a ela
Quando pulou a janela
E correu em disparada.

[...]

De Sergipe pra Bahia
E de Minas a Macéio
A porca tem feito gente
Correr de ficar cotó
Num bêbado, de madrugada
A porca deu uma dentada
Bem perto do fiofô.

[...]

Certa noite em um forró
Onde tinha muita gente
A porca chegou danada
Castrou logo o João Vicente
Que vendia lá na praça
Café, cigarro e cachaça
E a porca meteu-lhe o dente.

Uma dona gostosa
Com a garupa empinada
Estava também no forró
Nos braços de um camarada
A porca lhe agarrou
E debaixo da saia entrou
Que não foi de caçoadas.

A porca lambeu a dona
Bem pertinho do umbigo
A dona disse - Esta porca
Me deixa a vida em perigo
Para aumentar o espanto
A porca lhe mordeu num canto
Que eu mais não digo.

[...]

A porca correu atrás
De um tal de “João Caboco”
O cabra defecou tanto
Que ficou banzeiro e oco
Num canto se escondeu
Mas a porca lhe mordeu
Mesmo no cacho do côco.

Numa noite de São João
O povo estava rezando
Subindo fogo e balão
Uns bebendo, outros dançando
O forró estava animado
Um com outro agarrado
E a porca foi chegando.

A porca meteu o dente
Na bunda de Gabriela
Correu atrás de Elvira
Madalena e Anabela
Teve gente que arribou
Depois a porca mijou
Na boca de Florisbela.

A descrição da metamorfose remete à transição da situação racional de homem, ligado a Deus, para a irracionalidade, comandada pelo demônio. Daí, o descontrole de se jogar pela janela, tal qual fizeram os porcos, largando-se precipício abaixo nos evangelhos bíblicos – ambos pela vontade de Deus. A diferença é que, ao longo da

possessão, os porcos dos evangelistas morrem, já a personagem assume um comportamento ambíguo, atacando suas vítimas a “dentadas” que simbolizam o castigo imposto pelo discurso moralizante católico, e, ao mesmo tempo, adquirem a função de sátira erótica graças à descrição carnalizante do ataque às partes erógenas das personagens.

A sátira a tipos sociais masculinos se expressa nas metáforas “*Mas a porca lhe mordeu / Mesmo no cacho do côco*”. A mordida na bolsa escrotal é uma alusão à castração e, por conseguinte, a uma diminuição do poder do homem, quando perde a ereção, marca de virilidade. No ataque às mulheres, as personagens femininas tornam-se personagens frutas (SANT’ANA, 1984), ou seja, corpos a serem saboreados pelo porco, em sua conotação simbólica pejorativa de, ao mesmo tempo, animal e espírito imundo, atraído pelos desejos sexuais, considerados mais sórdidos pela igreja católica: a atração pelo sexo anal e oral. Para tanto, são construídas situações humorísticas, nas quais a dentada vai transitar da sedução para a violência. Há uma apropriação de situações eróticas em que o prazer feminino vai ser mote para a inferiorização, ao estabelecer fronteiras entre mulheres flores (SANT’ANA, 1984) cujas vergonhas (AGOSTINHO, 2000) “escondidas” tornam-nas “mulheres de casa” respeitadas socialmente e a as mulheres frutas, cuja exposição do corpo define-as como “mulheres de rua”, aptas a serem “comidas” a “dentadas” e, depois, ridicularizadas pelo riso. É o caso da personagem “dona gostosa” que, por expor suas nádegas avantajadas no “forró”, dança simbólica do sexo pela fricção de corpos, está apta a ser lambida por um suíno.

Neste sentido, o porco torna-se a expressão de desejos eróticos do homem. Sua mordida caricata pode simbolizar o clímax do desejo e, ao mesmo tempo, uma tentativa de sua castração, através da vontade de violar e deixar inapto o sexo feminino, já que no imaginário brasileiro, a “mulher-comida” *da rua* é interpretada como aquela capaz de provocar a perturbação moral, como atesta Roberto da Matta (1984, p.60); segundo o mesmo autor, dessas mulheres o homem costuma fugir, pois carregam a pecha de “mulheres da vida” ligadas a “mulheres da morte”, assim como “as comidas fáceis e potencialmente indigestas, mas deliciosas na sua ingestão escondida e apaixonada”.

Este propósito repete-se no ataque da porca, como crítica simbólica às festas populares. No imaginário popular brasileiro, as festas religiosas caracterizam-se pela convivência da dor e do prazer e pelo encontro do sagrado e do profano, tal qual ocorria com certas festas populares medievais. Segundo Carlos Alberto Steil (2001, p.27), a devoção popular brasileira “se expressa através do sacrifício e da penitência, mas

também da abundância e da fartura de mesas repletas de iguarias e de uma certa liberalidade nos gestos e nos costumes”. O autor popular expressa este traço, aludindo à convivência da reza com a bebida e a dança, dentro de uma festa de São João. Todavia, o seu olhar é de crítica, porque dentro do universo junino é o aspecto da luxúria que é ressaltado. Dentro do forró, são as mulheres que se deixam dançar “ligadinho”, alusão simbólica de contato sexual, e por isso serão castigadas.

O autor narra cinco ataques a personagens nomeadas: Gabriela, Elvira, Madalena, Anabela e Florisbela. No entanto, os nomes são apenas citações que dão ritmo ao texto e, ao mesmo tempo, uniformizam estes tipos sociais no grupo de personagens frutas, aptas a serem degustadas com a mesma rapidez e voracidade com que um porco devora um alimento. E, mais uma vez, a comida são os órgãos erógenos femininos: a vagina e as nádegas⁹⁵. O sexo anal e o oral tornam-se expressões do diabo subjugadas à cólera divina, ao passo que servem a valores católicos que preservam valores patriarcais. Depois de ser instrumento da vontade divina, apresenta-se o conceito de redenção:

A mãe dela fez promessa
Com nosso Senhor do Bonfim
Que a porca desencantou-se
Num canteiro do jardim
Estava magra e cansada
Comeu o lado ruim.

A moça vive hoje em dia
Com a sua mãe estimada
Arrependida de tudo
Porém já foi castigada
Deus é a divina providência
Vamos dar vida a Jesus
Que o homem sem Deus é nada.
(LEITE, p.8)

No texto, volta-se a ressaltar outro traço do catolicismo tradicional popular: a promessa⁹⁶. Neste folheto, usa-se a mãe como portadora do pedido e apta à graça, por conta da cristalização do marianismo no imaginário popular. É a mãe quem intercede entre a filha e o sagrado, abordado segundo o processo de afetivização próprio ao catolicismo popular.

⁹⁵ Neste sentido, o fato é que as comidas se associam à sexualidade, de modo que o ato sexual pode ser traduzido como um ato de “comer, abarcar, englobar, ingerir ou circunscrever totalmente aquilo que é ou foi comido” (MATTA, 1984, p.60). Assim, “coloca a diferença e a heterogeneidade, para logo hierarquizá-las no englobamento de um comedor e um comido” (MATTA, 1984, p.60).

⁹⁶ Segundo Carlos Alberto Stail (2006, p.22) “os fiéis fazem seus pedidos aos santos, prometendo-lhes algum sacrifício como contrapartida ao favor recebido”.

O cordel *A moça que virou porca* repete o conflito entre modelos de comportamentos femininos presentes ao subcapítulo *A descida da filha arrependida nos infernos*. A mãe ainda iconiza a imagem da santa mãezinha defendida por um discurso católico ultramontano de representação; já a filha é o avesso desse comportamento. A diferença é que o autor popular explora outro aspecto da religiosidade popular: a metamorfose. A transformação da protagonista em porca serve a um discurso católico conservador de influência medieval de castigo de tipos sociais não adequados e, ao mesmo tempo, exprime o erotismo próprio aos cordéis de sátira. Neste sentido, o erotismo está subjugado a uma religiosidade popular heterogênea que exprime um discurso patriarcal sem abandonar o processo de afetivização do sagrado que dá particularidade ao catolicismo popular recriado no cordel. Uma prova é a presença da promessa no desfecho da narrativa. É através da promessa que a mãe se aproxima do sagrado, identificando-se com o papel de Maria de intercessora dos pecadores.

b) A moça que virou jumenta porque falou de Top Less com Frei Damião.



O título expressa a intenção moralizante da metamorfose no texto. A “moça” é castigada novamente, desta vez porque desrespeita uma figura considerada santa pelo imaginário popular, e os paradigmas morais e religiosos católicos. Esta intenção é confirmada na xilogravura, quando desenha a situação clímax da narrativa: momento em que a personagem já metamorfoseada pede perdão de joelhos ao frei Damião por conta de seu comportamento “errado”. A imagem híbrida da protagonista (cabeça de jumenta, seios e pernas de mulher à mostra) é uma deformação feminina, por si só,

social. Expressa uma intenção patriarcal e religiosa de tornar tipos sociais “desviados” moralmente em demônios que não só são castigados, mas também castigam os praticantes de condutas ilícitas. O comportamento “errado” da personagem é a exibição dos seios, como deboche não só ao respeito exigido diante de um santo, mas também às normas de conduta ditadas pela igreja católica. A capa tem, portanto, a intenção de submeter esta imagem ao mesmo discurso que ela infringe, expondo o desfecho da narrativa no qual a personagem assume a postura de uma madalena arrependida. Vamos ao folheto:

Esta hora de 80
e de horrores e carístia
sofrimento e assalto
moda, escândalo e orgia
pra se cumprir as palavras
que Padre Cícero dizia.

Tudo isto hoje aparece
Seca, fome, peste e guerra
O escândalo tomou conta
Da idade até na serra
E por isso se vê muito
Exemplo aqui na terra.

Agora em Aracaju
Deu-se um exemplo horroroso
Com uma moça farrista
De um coração rancoroso
Que não gosta de padre
E nem de Deus poderoso.

Nunca foi se confessar
E nunca fez uma presse [*sic*]
Usava todas as modas
Que neste mundo aparece
A primeira que usou
A moda da Top Less.

Quando apareceu a moda
Alegrou o seu coração
Neste tempo estava havendo
Lá uma santa missão
E todo mundo ia a igreja
Pra ouvir a Frei Damião.

Ela cheia de maldade
Ficou mangando na hora
Dizendo eu vou ouvir
Aquele velho caipora
Usando o meu Top Less
Com os dois seios de fora.

Os pais lhe aconselharam
Filha não faça assim não

Nós temos que respeitar
A padrinho Frei Damião
Pra se livrar dos castigos
Do autor da criação.

Mais eu faço anarquia
Daquela barba crespenta
Só digo que é poderoso
Nesta era de 80
Se ele fazer eu correr
Virada numa jumenta.

E a noite se trajou
E foi ouvir o sermão
Enquanto os outros resavam [*sic*]
Fazia ela mangação
E o povo dizia
Ou natureza do cão.

Frei Damião muito longe
Do lugar que ela estava
Mas no momento parou
As palavras que pregava
E chamou ela a seus pés
Sem ódio e sem ter raiva.

Ela atendeu ao seu chamado
Sorrindo feito um moleque
E quase nua de tudo
Saiu correndo sem breque
E foi parar nos pés dele
Requebrando e discoteque.

Quando ele viu a marmota
Que aos seus pés chegou
Disse vá vestir a roupa
Pra chegar onde estou
Porque isto é uma moda
Que a besta-fera mandou.

[...]

Só acredito em você
Se agora eu me transformar
Numa jumenta e sair
Mordendo quem encontrar
O povo ali se calou
Ouvindo ela falar.

Frei Damião respondeu
Eu não castigo ninguém
Diz assim os mandamentos
Quem faz o bem tem o bem
Quem faz o mal tem o mal
Logo o seu castigo vem
(BORGES, pp. 1-4).

Como na maioria dos cordéis do ciclo das moralidades, o poeta começa por definir uma sociedade corrompida moral e socialmente e, por isso, apta a ter situações

surpreendentes, que rompem com as fronteiras entre o real e o sobrenatural, traço ainda típico do ciclo maravilhoso. Padre Cícero é apresentado como um messias nordestino, personagem muito popular no cordel, seja como protagonista, seja como citação nas orações populares, e há uma delimitação temporal: a década de oitenta, como período corrompido moralmente pelo surgimento da “moda” de mostrar os seios, o “Top Less”, como grafado no texto.

Há a temática da proximidade dos últimos tempos em uma sociedade nordestina corrupta, que assiste ao seguinte processo: a subida à terra do mal, o seu combate pelas forças do bem e o restabelecimento de um paraíso terrestre em Juazeiro, a cidade santa (QUEIROZ, 1965). Nos cordéis analisados, o discurso do padre está de acordo com uma visão patriarcalista sobre a imperfeição social nordestina, confirmando o argumento de Isaura Pereira de Queiroz (1965, p.242) de que os seus sermões impunham comportamentos, em concordância com “a moral rústica e os preconceitos correntes da vida sertaneja”. É o caso de críticas a amancebados castigados no cordel deste tópico, por afrontarem o conceito de família patriarcal, base da sociedade sertaneja, recriada nos cordéis.

Deste modo, o cordel e o discurso do religioso se sustentam na concretização de um messias como chefe social. Se a comunidade messiânica de Juazeiro era concebida como grande família, constituída “pelo líder - o Pai, o Padrinho - e membros, irmãos sob a sua tutela” (QUEIROZ, 1965, p. 286), o cordel vai presentificar esta intenção, projetando a imagem e o discurso de padre Cícero na figura de Frei Damião, novo messias do texto que se torna o defensor da moral e dos “bons costumes”, combatendo o mal, representado no comportamento “imoral” e debochado da personagem.

A intenção do texto é castigar um comportamento fora dos padrões “tradicionais” que estão também de acordo com o discurso de um catolicismo ultramontano. A personagem protagonista é demonizada por ser a precursora de uma moda mandada pela besta-fera e por ter um comportamento semelhante ao do diabo, tornando-se, por isso, uma das representações simbólicas do mal que chega à terra para se opor ao bem, representado por Frei Damião. O primeiro traço comum ao diabo é a adoção de um discurso herético, presente em outras personagens demonizadas, já analisadas neste estudo. A personagem despreza a confissão e a prece como costumes próprios da religião católica oficial, negligenciando a autoridade do padre como intercessor de Deus, por conta da descrença no divino. O deboche estende-se a frei Damião, como figura santa cuja relação de afetividade com o povo aproxima-o da visão

messiânica dada a Padre Cícero. Como se percebe no conselho dado pelos pais à personagem: “Nós temos que respeitar/ A padrinho Frei Damião/ Pra se livrar dos castigos/ Do autor da criação”. A associação do termo “padrinho” à Damião remete ao conceito de messias, não só como protetor, mas também como intercessor de Deus nos castigos ligados aos erros morais de cada tipo social.

A resposta da personagem ao discurso dos pais é o deboche à condição humilde do padre e ao hábito dos fiéis se ajoelharem diante de messias populares; quando zomba da barba do frei e ajoelha-se diante dele com os seios à mostra. Assim, reverte a subserviência em ridicularização da autoridade religiosa. Os seios tornam-se aspectos de demonização feminina, pois, quando expostos, desafiam a sobriedade e o equilíbrio da ordem patriarcal, sendo capazes de enfraquecer o homem pelo desejo. E é para calar este propósito que a personagem é metamorfoseada, reduzindo o que aflige o corpo masculino a uma situação hierarquicamente abaixo da condição humana. E para que o foco do castigo identifique uma intenção patriarcalista com uma religiosa, o autor coloca na voz da personagem o mote do texto: “Só acredito em você/ se eu me transformar/Numa jumenta e sair/ Mordendo quem encontrar”. Nestes versos, a personagem desafia e testa o poder divino, de modo que o seu próprio comportamento e vontade estimularão o castigo, como se observa nas estrofes abaixo:

Ela foi se retirando
e logo que saiu fora
deu um esturro e um rincho
e naquela mesma hora
virou-se numa jumenta
deu 3 pôpas e foi embora.

[...]

Continuou o sermão
Naquela dita hora
Falo agora na jumenta
Que saiu sem demora
Feito um animal crespento
Com os dois peitos de fora.

[...]

Com 3 semanas correu
Todos os recantos do mundo
Castigando amancebados
Disordeiro e vagabundo
Homem que dar na mulher
Este vai ficar corcundo.

Filha que maltrata os pais

E quem rouba na balança
E jumenta lhe pegando
Ele perde a esperança
E ela adora pegar
Moça farrista que dança.

Mocinha nova e fogosa
Quente igual a pimenta
Casado namorador
E a mulher ciumenta
E ai provar do Top Less
E vai mamar na jumenta
(BORGES, pp. 4-6).

O encantamento tem o mesmo sentido daquele de *A mulher que virou porca*. A personagem desce ao nível animal e Francisco Bethencourt (2004, p.154) lembra que o burro é o emblema da obscuridade, das forças satânicas e da ignorância. Daí, “a óbvia utilização dos miolos de asnos nos ritos de encantamento”. No folheto, o aspecto de burro é somado à exposição de seios. A simbologia satânica do encantamento é adaptada à demonização feminina pela capacidade de despertar a luxúria, como rebaixamento instintivo que leva ao descontrole. A mulher jumenta é um bicho descontrolado, correndo todo o Nordeste com o mesmo sentido de “animal encantado” (CASCUDO, 1985) apresentado no cordel anterior. É uma alma que vai cumprir uma penitência por conta de um erro moral, castigando outros tipos sociais que repetem o seu erro. O lema do *ridendo castigat more* sustenta os ataques e a linguagem de deboche do cordel, selecionando personagens que afrontem um discurso patriarcal e messiânico. Homens e mulheres são castigados com este propósito.

Os personagens masculinos castigados são o desordeiro, o vagabundo, o homem que bate na mulher e o casado namorador, pois todos ferem o lar patriarcal, baseado na imagem idealizada do nobre chefe da família. As personagens femininas são a filha que maltrata os pais, a moça farrista que dança, a mocinha nova e fogosa “quente igual a pimenta” e a mulher ciumenta, que, além de colaborar para a desestabilização do equilíbrio familiar, adequam-se ao conceito de Madalenas. Assim, todos são considerados partes ativas de uma sociedade corrupta, como integrantes do período do fim dos tempos; a grande ironia é que a própria jumenta demônio é o instrumento da cólera divina, tais quais os demônios medievais:

E assim aconteceu
Com muitos dias na frente
Na hora da procissão
Veio a jumenta indecente

No meio da multidão
Que fez correr muita gente.

No meio da multidão
Deu um urro agigantado
Dizendo Frei Damião
Tenha dó do meu estado
Me confesse e me perdoe
Que é grande o meu pecado.

Frei Damião aí disse
Pode se aproximar
Ela fô se ajoelhando
E começou a chorar
Disse ele te arrepende
Que eu vou te perdoar.

Ela chegou a seus pés
Com os peitos todos de fora
E lhe cobriu com o manto
Da Virgem Nossa Senhora
E disse rezem comigo
Que eu vou salva-la agora.

Começou todos rezando
Naquela ocasião
Com 10 minutos depois
Terminaram a oração
Frei Damião descobriu
Estava feita cristã.

E aí levantou-se
Chorando arrependida
Com aquele mesmo manto
Ela ficou envolvida
E jurou de nunca mais
Fazer tal coisa na vida.

Hoje só veste normal
Vai a igreja faz prece
Se recomenda a Deus
Nada de mal lhe acontece
E não quer ouvir falar
Nesse tal de Top Less.
(BORGES, pp. 7-8)

O espaço do desfecho da narrativa é uma procissão, revelando uma forte influência popular na construção da atmosfera religiosa. O posicionamento de fiéis de todas as origens sociais, rezando no mesmo grupo heterogêneo da multidão, expressa a intenção de demonstrar que todos os cristãos são iguais e irmãos. No entanto, por trás da aparente igualdade, há uma hierarquia que cria a relação margem (fiéis) e centro (frei Damião). Segundo Carlos Alberto Steil (2001, p. 39) o poder “parece não encontrar sua fonte nas organizações sociais, mas se constitui como um centro anterior à própria sociedade, que se legitima pela sua proximidade com o sagrado”. Neste cordel, o poder

está centrado na figura de Frei Damião, enquanto intercessor entre Deus e o homem. É ele a quem a personagem procura e curva-se, contradizendo o ajoelhar-se debochado do início do texto para assumir uma condição de madalena arrependida, que chora admitindo a relevância dogmática da confissão, como recurso de purgação dos pecados. Neste sentido, o catolicismo oficial está em concordância com o popular. Ambos contribuem para que se concretize a imagem de Frei Damião como um messias que vai impor o discurso moralizante à conduta feminina, baseado no marianismo.

Após a confissão, o seio da personagem é coberto com o manto de Nossa Senhora. É o aprisionamento do corpo a uma atitude de reserva e de idealização de pureza, com o silêncio da sexualidade e do prazer, como faziam as mulheres imitando as expressões sofredoras de Maria, ao longo das procissões coloniais (FREYRE, 1995). O manto torna-se o objeto do milagre que brota de uma participação coletiva. Todos rezam ao longo de dez minutos e desejam que a personagem abandone não só a sua condição metamorfoseada, mas, principalmente, a de demônio social que desestabiliza a ordem patriarcal, através da exposição do corpo. Em suma, o véu não vai envolver o corpo, mas o comportamento da personagem. Daí, a jura da personagem que se consolida na última estrofe do cordel, quando passa a se vestir “normalmente”, fazer prece e se submeter a Deus como a um grande patriarca. A vestimenta passa, então, a ser um traço de identidade.

2.6.2 A metamorfose do ventre: o filho demônio

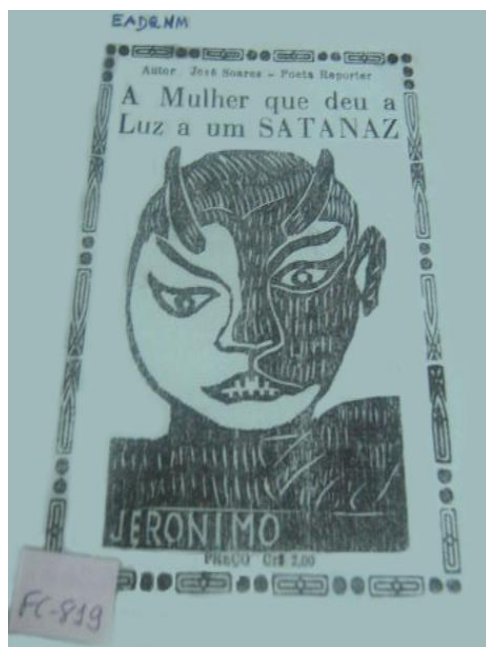
Existem cordéis em que o universo maravilhoso mistura-se à temática do cotidiano, fundindo temas de jornais a causos populares. Nos folhetos deste tópico, será analisada a temática do filho que vira notícia de jornal por passar por um tipo de metamorfose definida por um argumento medieval e renascentista como um “tipo exílio”: trata-se de uma criança monstro que não está encerrada nos limites da espécie humana, mas no prolongamento entre ela e os bichos (ROMANO, 2003). A justificativa dos teólogos para esta situação “contra-natura” era que os bebês se metamorfoseavam em demônio no corpo feminino, por conta de algum tipo de corrupção. Neste tópico, conservamos o sentido negativo para o filho monstro, já presente na mentalidade antiga, mas enriquecido com o conceito de filho diabólico, gerado na Idade Média, quando o monstro era “ao mesmo tempo o efeito de uma infração a uma regra sexual e o sinal de

perversão do quadro das criaturas” (ANGUELHERME, 1980, p.174 *apud* ROMANO, 2003, P.34).

Nesta tese, damos ênfase à participação da mãe na metamorfose do filho monstro, confirmando o princípio existente no Brasil colonial no qual o corpo feminino era considerado “um espaço de disputa entre o bem e o mal” (DEL PRIORE, 2007, p.113), disposto a certas mazelas “interpretadas como indício da ira celestial contra pecados cometidos”, ou então diagnosticadas como “sinal demoníaco ou feitiço”. Em suma, o corpo feminino como “um altar para práticas mágicas e incompreensíveis”, abordado pelos cordéis como um *locus* emprestado para que o diabo realize as suas astúcias. Os textos analisados demonstram como o ventre de uma mulher com o comportamento inverso ao de Maria pode se tornar o ventre do diabo.

2.6.2 A metamorfose no ventre como forma de exclusão social e religiosa.

a) A mulher que deu a luz a Satanaz



O título remete ao parto de uma figura demoníaca, por conta de um erro moral feminino. Esta intenção é comprovada pela presença de um bebê na fronteira entre o animal e o humano. Existe, então, uma metamorfose simbólica, através da representação de uma personagem, cujo rosto dividido em branco e preto expressa sua posição entrelugar, dividido entre dois mundos: aquele de onde vem, o inferno e o mundo humano

que pretende atingir, com o seu nascimento. No entanto, é uma metamorfose diferenciada. Se algumas personagens desta tese são metamorfoseadas para serem castigadas por conta de seus erros, neste caso a personagem será metamorfoseada no ventre, por conta dos erros de sua mãe e da sociedade a que pertence. É, portanto, um demônio gerado pela corrupção da humanidade. E, por isso, torna-se motivo de notícia de jornal. Como se comprova nos trechos abaixo:

Conforme li em manchete
nas colunas de jornais
uma senhora doméstica
vivendo na santa paz
ficou grávida e de repente
deu a luz a SATANAZ.

[...]

Já recontei a estória
Do jeito que foi passada
Conforme noticiário
Imprensa, escrita e falada
Aumentei alguma coisa
Pra ficar mais engraçado.

[...]

Dizem que a mãe do monstro
Era de boa providência
Mas não gostava de DEUS
Ignorava DEUS
Sua santa Onisciência.

Depois que engravidou
Quase perdeu o tino
Procurava mas não sabia
Quem era o pai do menino
A partir desta premissa
Começou o seu desatino.

Em vez de ir para o médico
Procurou um xangozeiro
Não acreditava em Deus
Chamou um pai de terreiro
Dizendo que dava ponto
a quem é catimbozeiro.

O xangozeiro lhe disse
Eu sou um deus pequenino
Uma magia negra sou
Um espírito bizantino
Preparava um banho sagrado
Matava logo o menino.

A mulher foi na conversa
Mais disse não vou querer
Ver meu filho nascer morto

Deixe esse diabo nascer.
Vivo no mundo sozinha
Sem marido e sem conforto
Mais faço tudo no mundo
Ainda sendo SATANAZ
Não quero que nasça morto.

Aqui no inferno vivo
Ninguém olha meu sofrer
Todos olham a minha vida
Não vêem meu padecer
Um dia terei descanso
Quando esse diabo nascer
(SOARES, pp. 1-3).

No início da narrativa, o autor popular demonstra que o cordel dialoga com o jornal, mas extrapola-o, transformando o fato em “causo”, com o propósito de gerar o riso. Todavia, é novamente um gracejo em função do já comentado lema do *ridendo castigat more*. O primeiro alvo é uma mulher engravidada pelo demônio, por negar a existência de um Deus católico, identificando-se com o candomblé, religião africana demonizada no cordel. Esta identificação apresenta-se no texto, quando a personagem pede conselho a um Pai de santo. Neste momento, há uma leitura equivocada do cordelista sobre a importância do Pai de santo no terreiro. Segundo Roger Bastide (2001), o pai de santo é o sacerdote supremo do candomblé. É o chefe que tem autoridade sobre os fiéis, exercendo várias funções no terreiro. O autor popular se apropria apenas da sua função de curandeiro, “sobretudo quando a doença tem origem mística ou sobrenatural” (BASTIDE, 2001, p.63) para estabelecer uma ironia em relação à sua autoridade, transformando-o em uma “pequena divindade” a serviço da magia negra, abordada conforme uma perspectiva negativa, já que a proposta do xangozeiro, pai de santo a serviço de Xangô, é de efetivar um aborto na personagem, através de um “banho” mágico.

É neste sentido que o candomblé vai ser uma religião popular diretamente criticada pelos princípios católicos do texto. O aborto será considerado pela personagem um tipo de assassinato que agredirá a sua natureza materna, estando de acordo com o discurso ideológico da Igreja e do Estado que, durante o sistema colonial, “afinavam a perseguição ao ato que significava a antítese da maternidade⁹⁷” (DEL PRIORE, 1995, p.296). Assim, até a mãe incrédula valoriza o filho. Trata-se, então, de uma mãe cujo sofrimento é diferenciado do das mães-Marias que sofrem pela solidão acarretada com

⁹⁷ “Durante o sistema colonial, a eleição do corpo feminino como pagador de pecados e o culto marialógico solidificaram uma mentalidade de proteção e exaltação da gravidez e da fecundidade da mulher, na qual o aborto aparecia como uma mácula” (DEL PRIORE, 1995, p.298).

as mazelas dos filhos. Neste caso, há uma solidão social. A personagem é a mãe que sofre por se encontrar na posição marginal de mãe solteira, não-aceita por uma mentalidade patriarcal. Deméter sertaneja dá a luz sem a presença do pai e se propõe a criar sozinha seu rebento. A personagem sabe que vivencia um inferno social e, por isso, aceita que seu filho seja mais um demônio, tão marginalizado e mal recebido pela sociedade quanto ela:

Quando o menino nasceu
Foi aquela explosão
Nasceu com os pés na frente
E um bilhete na mão
Os olhos da cor de fogo
E um rabo varrendo o chão.

Tinha os traços do demônio
Parecia o CAPATAZ
O umbigo iria nas costas
Fedia a pólvora com gás
Não tinha dúvida nenhuma
Era o puro Satanás.

[...]

Quando nasceu foi dizendo
Minha gente eu vim mandado
Do meu avô capataz
Mandou trazer um recado
E quando eu fosse levasse
Os espíritos endiabrados
(SOARES, p.4).

No período colonial, a criança defeituosa poderia ser o símbolo da conduta imoral dos pais, pois “um comportamento ilícito seria capaz de engendrar um fruto contra a natureza” (DEL PRIORE, 1995, p.286). Acrescente-se o fato de que o neném monstro aparece como mensageiro dos males da humanidade, alcançando o sentido de monstro-signo, “anunciador do caos social, da perversão moral e do fim dos tempos” (DEL PRIORE, 1995, p.286).

Com este perfil de monstro signo, o personagem vai se identificar com dois traços de Exu no Candomblé: o de trickster “como ser malicioso que se compraz em brincadeiras e em lograr [...] outros deuses como os homens” (BASTIDE, 2001, p. 161) e o de mensageiro, como embaixador dos mortais que serve de intermediário entre eles e os orixás. De fato, o personagem apresenta-se como um bebê que vai usar um tom de zombaria para criticar os costumes mundanos, principalmente os das mulheres. Para tanto, vai trazer um recado de seu avô Satanás, associado ao capataz que manda em uma

fazenda. Este recado é, por si só, simbólico. Expressa a intenção do autor em colocar o neném monstro numa posição de *entre-lugar*, entre o Inferno e mundo dos homens, para que este sirva como instrumento de ameaça para aquelas pessoas que se encontram deslocadas moralmente, sendo, por isso, classificadas como “espíritos endiabrados”. Tanto que o discurso do menino-diabo gira em torno da descrição do Inferno a partir de sofrimentos dantescos já observados em outros cordéis:

Disse que lá tem emprego
Pra quem usa mini-saia
Vestido lascado atrás
Blusa tomara que caia
E com meio metro de pano
Faz casaco e a saia.

Falou que levasse moça
Que anda fora de hora
Usando uma frente única
Um cinto ter na tora
Cobrindo somente os seios.

E essas moças só no nome
Que gosta de gafeira
Sogra que namora genro
Mãe de moça alcoviteira
Viúva que casa fogo
E mulher casada gaieira.

Disse que tem uma vaga
Para espírito maligno
Sujeito falsa bandeira
Asilado de cassino
A mulher que toma remédio
Para não nascer menino.

Mandou levar as mariposas
Que passeiam quase nua
Se oferecendo aos homens
Que encontram pela rua
Sem respeito as esposas
Sem vergonha e nua.

[...]

Ele disse lá é bom
Trabalha dentro de casa
O transporte é uma jóia
O carro lá não atrasa
O trabalho é maneiro
Engolir espeto e brasa.

Além disso se descansa
Lá você dorme a vontade
Dorme com colchões de fogo
Com toda tranquilidade
O compadre e a comadre.

No inferno já tem luz
Dorme com a luz acesa
Fizeram um Inferno novo
Agora é uma beleza
E tem luz nas casas do cão
Que mora nas redondezas.
(SOARES, pp. 5-6).

Há a repetição do discurso irônico em relação a hábitos femininos considerados modernos e imorais. São recorrentes as críticas às vestimentas que expõem o corpo como traço de construção de um *ethos* feminino moderno. É o caso da presença, em um mesmo grupo de castigados no inferno, de tipos criticados em outros cordéis, a exemplo da mãe alcoviteira, a viúva casamenteira, a mulher casada adúltera e a “mariposa” que se encontra pelas ruas.

Neste folheto, há ainda a recorrente associação do inferno a um prédio moderno onde acontecem sofrimentos variados, no intuito de se estabelecer uma ironia ao que é considerado “moderno” e fora dos padrões sertanejos. Há referências a carros e luz, como representações do desenvolvimento tecnológico da terra, que neste folheto caracterizam o inferno. Há uma compreensão inversa dessa mesma tecnologia, associada a padecimentos e sofrimentos físicos diversos. Nota-se, então, o recurso da repetibilidade. Os cordéis dialogam entre si, ecoando temas e tipos em função de uma visão moralizante, mas podem trazer novas abordagens ao aparentemente idêntico.

A peculiaridade deste cordel é a presença neste inferno da mulher que faz aborto, temática inexistente nos cordéis anteriores. Ela é castigada neste *locus* devido a uma temática moral implícita que reforça a importância do amor materno entrevisto na preferência ao neném monstro a seu assassinio. Desta forma, a metamorfose do filho é o castigo para a maternidade que se afasta de Deus e, ao mesmo tempo, um instrumento do mesmo Deus para aterrorizar os homens. É por isso que Satanás se ajoelha e reza para Deus, seguindo a sua norma – a perpetuação de valores patriarcais atrás da ironia. Todavia, nem sempre a geração de demônios reforça o desejo de maternidade. O ventre demonizado pode ser fruto da própria exclusão da maternidade, como se observa na análise dos próximos cordéis.

2.6.2.2 A metamorfose como uma ironia em relação ao estereótipo da mulher linguaruda

Os cordéis deste tópico aludem à metamorfose no ventre como resultado do comportamento de uma mulher cuja fala corrompe a si e ao mundo. Os folhetos analisados se apropriam de um caso de uma criança, nascida em São Paulo com aspecto deformado para transformá-la em um demônio, gerado como um castigo a uma mulher cuja marca é “xingar”, falando mal da vida alheia.

a) A mãe que xingou o filho no ventre e ele nasceu com chifre e com rabo em São Paulo

Neste cordel, o excesso da fala como aspecto de demonização feminina evidencia-se na introdução do texto, onde são enumeradas diversas situações de xingamento vivenciadas pela protagonista, antes do filho nascer:

A mãe que xinga o seu filho
É um pecado mortal
Porque atraí para ele
O mais temeroso mal,
Existem muitas mulheres
Que xingam os filhinhos seus
Nome de tremer a terra,
Faz pior do que os ateus
Sem temer ser atingidas,
Por um castigo de Deus.

Agora mesmo em São Paulo
Sexta-feira da Paixão
Do ano setenta e cinco
Assim diz a multidão
Uma mulher teve um filho
Com xifre, rabo e esporão.

Dizem as más línguas que 1 homem
Tinha uma mulher xingadeira
Xingava já por esporte
Ou mesmo por brincadeira
Nunca se viu outra igual.

Pois ela xingava o fogo,
A panela e a bacia,
Xingava os pratos e a mesa.
Com a carne que comia
Pois ela xingava até
Mesmo a água que bebia.

[...]

Quando o marido falava
Que assim não ia bem
Pois o nome do maldito,
Não abençoa ninguém
Ela inda mais se zangava
E xingava ele também.

[...]

Até que um certo dia
Sexta-feira da paixão
O homem disse: mulher
Preste-me bem atenção
Vamos hoje para a Igreja
Assistir a explicação.

[...]

Ela mostrou a barriga
E disse nesta razão:
Eu só posso passear
Quando tiver este cão
Que veio me atrapalhar
e fazer condenação.

O homem disse - Mulher
Que coisa mais horrorosa!
Não diga com nosso filho
Esta palavra penosa,
Peça perdão a Jesus
E a nossa mãe poderosa!

Disse ela: eu já disse
E agora vou repetir
Só pode ser o diabo
Que tenho comigo aqui
Que bole a noite todinha
Quase não deixa eu dormir.

Quando foi meia noite
Esta mulher piorou
Sua barriga cresceu
E lá dentro começou
Um ronca-ronca danado
Que o homem quase assombrou.

Depressa pegou o carro
Levou-a para o hospital
Chegando lá o doutor
Fez o exame legal
E disse: misericórdia
Parece coisa infernal.

A coisa não está boa
Pra nascer este fulano
O jeito é chamar por Deus
O nosso pai Soberano
E apelar no momento
Pra o parto cesariano.

E assim mesmo ele fez
Deu começo a operação
De rabo, asa, esporão
Com dois chifres na cabeça
Pretos da cor de carvão.

[...]

Disse o médico: está danado
Isto assim não pode ser
Foi gritando ao enfermeiro
Por esta forma a dizer:
Traga uma jaula de ferro
Para este negro prender.

O enfermeiro que ouviu
Depressa correu lá dentro
E trouxe a jaula de ferro
Disse o moleque: eu não entro
Disse o doutor: você entra
E vai ficar bem no centro.

Em nome de Jesus Cristo
Você vai entrar agora
O moleque disse: eu entro,
Mas depois eu caio fora
Só vou ficar sete dias
Depois disso eu vou-me embora.

O moleque deu um pulo
Depressa na jaula entrou
O negro deu uma dentada
Num ferro que envergou.

Continua esse moleque
Dentro de um quarto trancado
Naquela jaula de ferro
Pula mais do que veado
Ronca mais do que barrão
Por um cachorro acuado.

O mote do texto é a negação da maternidade pela fala, comparando-a a uma heresia, tão grave quanto a negação de Deus. A mulher é novamente demonizada em sua maternidade. Para tanto, o autor popular enumera várias situações de xingamento feminino para criar o estereotipo da mulher linguaruda cuja fala vem desequilibrar a estrutura do lar, através de ofensas apresentadas de modo gradativo no texto: aos objetos da casa, ao marido e, depois, ao filho. Em todas as situações, o nome do diabo é citado como um costume de herança colonial, quando era comum se falar do diabo no meio de uma briga ou de um jogo de cartas (SOUZA, 1996). Este hábito popular é transformado

em uma heresia, quando a mulher usa as expressões “diabo” e “cão” para reclamar do filho num dia de sexta-feira de paixão.

Como já foi observado na análise do cordel *A moça que namorou Satanás na sexta-feira da paixão*, é costume católico guardar-se o luto nesta data religiosa. Assim, citar o nome do diabo neste dia é uma ofensa a Jesus Cristo. Por isso, a fala do marido pedindo perdão a Jesus e a Maria pelos modos da conjugue. A resposta da personagem é o deboche, confirmando o xingamento e a sua posição de Eva, esposa que destrutura a ordem pela fala. O resultado é a metamorfose do seu ventre no período da meia-noite, considerada hora aberta⁹⁸ para melhor manifestação do diabo no imaginário popular (MAIOR, 1975). A barriga cresce e aumenta a movimentação. De modo que o parto é considerado pelo médico como infernal. O interessante é que a postura do doutor assemelha-se a de um padre que busca “expulsar” a criatura da barriga materna, aliando o método cesariano aos clamores a Deus. A autoridade da medicina está justaposta à visão católica; e é sob o jugo desta última que o castigo se efetiva, com o nascimento do bebê negro zoomorfizado. O horror ante a criatura é percebido pela reação materna ao olhar o filho na xilogravura:



O susto da mãe expressa o preconceito racial generalizado nos cordéis analisados desta tese. O diabinho é um negro descontrolado que deve ser enjaulado pelo médico e pelas enfermeiras.

⁹⁸ Segundo Mario Souto Maior (1975, p. 19-20), o diabo “gosta de aparecer em encruzilhadas durante as chamadas horas abertas, isto é, ao meio dia, à meia noite e durante os dois crepúsculos”.

b) Bebê diabo aparece em São Paulo.

Se no cordel *A mãe que xingou o filho no ventre e ele nasceu com chifre e com rabo em São Paulo*, o filho é castigado como um fruto podre de um ventre demoníaco, no folheto *O bebê diabo aparece em São Paulo*, este torna-se um instrumento de um discurso moralizante:

Em São Bernardo dos Campos
Em uma maternidade
Nasceu um bebê diabo
Horrorizou a cidade
Mas serve como exemplo
Pra toda a humanidade.

A mãe do filho Diabo
Seu filhinho esconjurara
Por causa do carnaval
Pra ela uma festa rara
Não ia pular porque
O bucho lhe atrapalhara.

Pois este ano ela estava
Cheinha como um cartucho
Falou eu não vou pular
Que não agüento o repucho
Todo o meu atrapalho
É este diabo no bucho.

Eu vou perder uma festa
Que para mim é uma brasa
Este diabinho no bucho
É tudo quanto me atrasa
Enquanto ele não nascer.

[...]

No dia doze de maio
Em uma segunda-feira
Afirma a todo custo
Dona Prudência Pereira
Que viu o bebê diabo
E resou [*sic*] a semana inteira.

Pois viu que o bebê é
Felpudo com chifre e rabo
E rosna como cachorro
É audacioso e brabo
Só pode ser o diabo.

Dona Prudência contou
Que o bebê fez destroço
Rasgou todos os travesseiros
Com os seus chifres de osso

E pediu para se sentar
Em seu colo, falando grosso.

Dizia ditado e gíria
Inclusive palavrões
Por dentro do hospital
Pecorreu vários salões
Destruindo travesseiros
Roupas de cama e colchões.

Acenos idecorosos
Fez para a rapaziada
Abre seus olhos de fogo
Mostra a língua amarelada
Estira o dedo para o povo
E dar uma gargalhada.

Há uma criança também metamorfoseada em demônio por conta da língua excessiva da mãe. Todavia, o período de festas é oposto ao do cordel anterior. Trata-se da época de carnaval, em que a intenção é de desfrutar os prazeres da carne. A mãe rejeita o filho para poder aproveitar as brincadeiras, também o denominando de diabo. Neste caso, a indignação é também transformada em heresia que determina que o ventre seja corrompido, gerando um filho diabo com a conotação de *trickster*. Há, então, um bebê descontrolado que vai transformar seu lado instintivo e animalizado em zombaria aos valores sertanejos. Tanto que pede para se sentar em colo feminino, faz gestos obscenos, fala palavrões e gírias, e põe a língua para fora. Ora, uma das características do diabo medieval era aparecer com a língua para fora em muitas manifestações artísticas. Era uma forma de dar um ar de deboche e grotesco ao diabo em oposição à seriedade dos santos (LINK, 1998). Este era identificado com “hereges e traidores que botavam a língua para fora, *zombando* de suas vítimas” (LINK, 1998, p. 76 – grifo do autor). Neste cordel, quando o diabo coloca a língua para fora, identifica-se com o espírito de deboche aos tipos sociais. Em seguida, o próprio bebê demônio se auto-classifica como administrador do novo mundo moderno, apto a selecionar tipos a serem levados para o Inferno. Como se observa na estrofe abaixo:

Vim para o planeta terra
Atentar quem foi cristão
E daqui há cinco anos
Virá uma legião
Destruir com o fogo o mundo
Não sobrá um pagão.

Sou administrador
Do novo mundo moderno
As falsas religiões
Já estão em meu caderno

Para fazerem seus cultos
Nas profundezas dos Infernos.

Só vim perseguir os ateus
E anti-religiosos
Maníacos e caloteiros
Arruaceiros perigosos
Changoseiros clandestinos
Vigaristas criminosos.

Ladrões e contrabandistas
E os falsificadores
Sofrerão em minha unha
Malandros sedutores
Marrateiros desalmados
Pilantras e malfeitores.

Sujeito de duas caras
Pederastas enrolão
Perversos interesseiros
Cafetina e cafetão
Pedantes vil assassinos
Descarado e intrujão.

Será demais os tormentos
Para os despreocupados
Motoristas infratores
Filhos que respondem aos pais
Mulheres falsas e tarados.

Moças de um bigode de fora
E as que andam seminuas
Mulher que engana o marido
E vai namorar na rua
Podem ficar na certa [sic]
Que a voltar vai ser crua

[...]

Pertenço ao reino das trevas
E a ninguém quero bem
Vim proteger aos meus
Muitos ao meu lado tem
Quando voltar ao meu reino
Dessas não deixo ninguém.

Além do traço de zombaria, o demônio assume a conduta de muitos filhos monstros medievais. Apossa-se de um caderninho e repete o discurso profético do livro bíblico *Apocalipse*. O caderninho que o pequeno demônio traz assemelha-se, por sinal, ao “Livro da vida” que os demônios do *Apocalipse* trazem e que contem a lista dos condenados. O bebê diabo ao mesmo tempo tenta e castiga, observando as falhas morais de cada personagem e repetindo as críticas já existentes em outros folhetos analisados⁹⁹,

⁹⁹ É neste sentido que se aproxima dos pequenos monstros-diabo medievais. Um dos exemplos citados por Roberto Romano é o de um feto mal formado que numa cidade alemã pregava ao povo com uma

a exemplo do julgamento das “falsas religiões” não identificadas com o cristianismo, classificadas como pagãs e, por isso, perseguidas pela religião católica. O propósito é que a voz do pequeno demônio venha estabelecer fronteiras entre o certo e o errado. Como ocorreu nas vozes de seres metamorfoseados e filhas arrependidas. Todos são mensageiros que vão firmar um discurso religioso e patriarcalista. A repetição enfatiza esta intenção. E, por isso, é prestigiada nesta tese. O sofrimento nos infernos dos folhetos acontece para que as minorias de certa forma continuem sob o jugo do poder, sua *outridade* e o peso do preconceito e da ofensa é mascarado pelo riso.

retórica profética: “vigiai, vigiai, geração humana, chorando graves pecados, porque Deus me enviou a este mundo para exortar a todos [...]” (NATELE, 1986, p. 204 *apud* ROMANO, 2003, p. 34).

CAPÍTULO 3

Os novos olhares sobre a mulher no cordel

Este capítulo tem o objetivo de analisar cordéis que tenham interpretações diferentes sobre a mulher. Para tanto, está dividido em dois subcapítulos: *O “novo” olhar masculino sobre a mulher* e *Os olhares da mulher sobre a mulher no cordel*. Apesar de possuir perspectivas diferentes, estes dois subcapítulos possuem o mesmo propósito de apresentar uma variedade de personagens femininas que frature a imagem permanente da mulher nos cordéis conservadores do século XX.

3.1 O “novo” olhar masculino sobre a mulher (olhar de transição)

Os cordéis deste subcapítulo identificam-se por possuírem enredos sobre comportamentos femininos em que há a fusão de traços do ciclo *histórico-circunstancial* ao do *cômico-satírico*. Trata-se de um novo olhar masculino sobre a mulher – fronteiro entre o anterior patriarcalismo opressor e violento e uma nova atitude não violenta, mas humorística – que consegue operar certas mudanças, mas precisa transformá-las em situações caricatas para que sejam registradas no cordel. Os tópicos *A nova Eva no cordel* e *A feminista nos cordéis do século XX* dedicam-se a reinventar estas novas circunstâncias sem que, de fato, sejam apresentados perfis femininos, mas estereótipos gerados a partir da desconstrução de estereótipos mais antigos.

3.1.1 A nova Eva no cordel

Este tópico dedica-se a exprimir um outro olhar masculino sobre a personagem mulher de casa. Para tanto, reinventa o estereótipo da Eva predominante nos cordéis conservadores e lhe dá uma nova função adequada à intenção humorística dos textos. As atitudes da nova Eva aparecem para ridicularizar o conceito masculino de “chefe do lar”, mas não abandonam a sua condição doméstica de dedicação exclusiva aos filhos e

a casa. Assim, as personagens apenas ridicularizam os maridos, mas não se voltam contra a sua condição estereotipada de mulher de casa, existente numa família burguesa.

a) A mulher que vendeu o marido por 1,99.



O cordel tem o objetivo de dar uma nova interpretação à personagem dona de casa que reage ao comportamento transgressor do marido, vendendo-o. As primeiras estrofes do texto registram novos costumes vivenciados por mulheres até apresentar o mote do folheto que é um olhar crítico sobre um comportamento masculino dentro da família, como observado abaixo:

Hoje em dia, meus amigos
os direitos são iguais
tudo que faz o marmanjo
a mulher também faz
se o homem se abestalar
a mulher o bota para trás!

Acabou-se aquele
tempo em que a mulher com presteza
se fazia para o homem
artigo de cama e mesa
a mulher se fez mais forte
mantendo a delicadeza.

Não é mais “mulher de Atenas”
nem “Amélia” de ninguém
eu mesmo sempre entendi
que a mulher direito tem

de sempre ser tratada
por “meu amor” e “meu bem”.

Hoje o trabalho de casa
meio a meio é dividido
para ajudar a mulher
homem não faz alarido
quando a mulher lava a louça
quem enxuga é o marido.

Também na sociedade
é outra situação
a mulher hoje já faz
tudo o que faz o machão
há mulher que até dirige
trem, trator e caminhão.

Esse fato todo mundo
Já deu para assimilar
a mulher hoje já pôde
seu espaço conquistar
quem não concorda com isso
é muito raro encontrar.

Entretanto, ainda existe
caso de exploração
o salário da mulher
é de chamar atenção
bem menor do que o do homem
fazendo a mesma função.

Também tem cabra safado
que não muda o pensamento
que não respeita a mulher
que não honra o casamento
que a vida de pleibói
não esquece um só momento.

era assim que Damião
(o ex-marido de Côca)
queria viver: na cama
sem tirar o copo da boca
enquanto a sua mulher
em casa feito uma louca
(DANTAS, 2007, pp. 1-3).

O objetivo inicial deste cordel é romper com uma cadeia de textos que limitam a imagem da mulher aos estereótipos femininos (passivos) da “Helena” e “Amélia”. Todavia, compõe o perfil feminino de acordo com um modelo de relações sociais em que ainda há fronteiras rígidas entre mulher de casa e mulher de rua. A diferença é a busca de novos papéis para estes tipos sociais.

A mulher de rua deixa de ser demonizada, assumindo funções masculinas no trabalho e a mulher de casa passa a exigir uma divisão de afazeres com o marido, desconstruindo a visão burguesa de que os trabalhos domésticos devem estar limitados à mulher. Contudo, não há uma mudança no estabelecimento de papéis dentro da sociedade nordestina influenciada por valores patriarcais. A mulher de rua almeja a função de sexo forte no espaço público e a mulher de casa deseja continuar limitada ao espaço privado do lar. O mote deste folheto é, justamente, estabelecer uma crítica à exploração doméstica, sem que a personagem protagonista abandone o estereótipo da mulher de casa. Apresenta-se uma sátira ao domínio do homem sobre o lar, deixando de ser exaltado como o chefe de família burguesa para se tornar o vagabundo bêbado, “mercadoria” sem uso apta a ser vendida pela esposa na feira. Nas estrofes seguintes, o cordelista apresenta o cotidiano de uma família esmagada pela presença do homem:

... cuidando de três meninos
lavando roupa e varrendo
feita uma negra-de-ferro
de fome o corpo tremendo
e o marido cachaceiro
pelos botequins bebendo.

Mas diz o velho ditado
que todo mal tem seu fim
e o fim do mal de Côca
um dia chegou ao enfim
foi quando Côca de estalo
pegou a pensar assim:

“Nessa vida que eu levo
eu não tou vendo futuro
eu me sinto navegando
em mar revoltado e escuro
vou remar no meu barquinho
atrás de porto seguro.

Na próxima raiva que eu tenha
desse meu marido ruim
qualquer mal que fizer
tomarei como estopim
e ao triste casamento
eu vou decidir dar fim”

(DANTAS, 2007, pp. 3-4).

As reticências indicam a existência de uma situação recorrente: a protagonista trabalha em casa, enquanto o marido entrega-se à bebida nos botequins. A pretensão do poeta popular é narrar uma circunstância que fure este ciclo, transformando uma situação aparentemente dramática em humor. Para tanto, coloca-se na condição de um

narrador onisciente que descreve o desejo de mudança feminina, quando compara a sua vida a um barco perdido em mar revolto. Esta metáfora expressa uma nova definição de lar, distinta da encontrada nos cordéis do segundo capítulo. O barco representa a casa submetida a um pulso masculino, comparado a um mar revolto. Neste sentido, a imagem do pai de família perde a função de esteio do lar para ser abordado como a causa da sua instabilidade. E, por isso, deve ser castigado, através da composição de uma narração humorística:

Estava Côca pensando
na vida quando chegou
Damião morto de bêbado
(nem boa-noite falou
passava de meia-noite)
e a cama se atirou!

Dona Côca foi dormir
muito triste e revoltada
contudo tinha em sua mente
a sua ação planejada
para dar novo rumo à vida
já estava preparada.

De manhã Côca acordou
com a braguilha para trás
deu cinco murros na mesa
e gritou: “ Ô Satanás,
eu vou te vender na feira
vou já fazer um cartaz!”

Pegou uma cartolina
que ela havia escondido
escreveu raivosamente
com raiva do bandido:
“Por um e noventa e nove
Estou vendendo o marido”.

Assim mostrou ter no sangue
sangue de Leila Diniz
Pagu, Maria Bonita,
De Anayde Beiriz
(a brasileira de fibra)
de Margarida e de Elis!

Pegou o marido bêbado
de jeito, pela abertura
da direção do mercado
ela saiu à procura
de vender o seu marido
ia com muita segura!
(DANTAS, 2007, pp. 4-5).

Diferente dos cordéis analisados no segundo capítulo, o motivo do fim do casamento está no erro masculino. É por conta disso que o cordelista vai criar uma situação que oferecerá poder à mulher para ridicularizar o homem. Esta nova circunstância é gerada a partir da construção de um dia “diferente”, cuja marca será a explosão de um relacionamento vicioso, alimentado pela postura submissa e pacífica da mulher, assumindo um comportamento masculinizado. Esta mudança de atitude demonstra como o cordelista ainda compõe o perfil da personagem, de acordo com uma visão patriarcal burguesa da relação entre gêneros. A mulher só passa a ter voz dentro do lar quando assume a posição de sexo forte e incorpora uma atitude masculinizada para expulsar o marido de casa. Assim, o autor popular não abandona um discurso patriarcal, mas reinventa-o.

O folhetista aborda este novo comportamento feminino com humor, dando ao seu perfil traços de crenças populares e hábitos contemporâneos ao século XX. O autoritarismo da personagem se expressa com uso do vocativo “Satanás”, direcionado ao marido, quando lhe comunica a sua decisão de vendê-lo. Ora, este é um costume popular existente desde o período colonial, quando constantemente situações e pessoas eram comparadas ao diabo em momentos de ira ou de prazer (SOUZA, 1986). No contexto do folheto, o prazer e a ira são usados para ridicularizar um marido que não cabe mais nos paradigmas anteriores. Assim, no cartaz, a frase “Por um e noventa e nove/ Estou vendendo o marido” expressa a ironia em relação à “nova” função do homem dentro de casa, já que a quantia simboliza a mercantilização de objetos de baixa qualidade. O mercado, portanto, é a própria sociedade que deve concordar com a venda, como quem acata que certas famílias podem ser desfeitas sem que a mulher seja castigada, pois o homem não soube conduzi-las. Por isso, as próximas estrofes dedicam-se a descrever os tipos sociais do mercado, bem como as suas reações:

Ficou na feira de Patos
no mais horrendo lugar
(na conhecida “UTI”)
e começou a gritar:
“Tou vendendo o meu marido
Quem de vocês quer comprar?”.

Umas bêbadas que estavam
Estiradas no chão
Despertaram com os gritos
e uma do cabelão
perguntou para dona Côca
“Qual o preço do gatão?”

Damião estava quieto
e de ressaca passado
com cordas nos pés e nos braços
numa cadeira amarrado
também tinha um esparadrapo
em sua boca colado.

Começou a chegar gente
se formou a multidão
em volta de dona Côca
e o marido Damião
quando deu fê, logo, logo
encostou um camburão.

Nisso um cabo da polícia
do camburão foi descendo
e perguntando abusado
“Que é que tá acotecendo?”
alguém disse: “Esta mulher
o marido está vendendo”.

Do meio do povo disse
um velho em tom de chacota:
“Esse caneiro já tem
uma cara de meiotá
não tem mulher que dê nele
de dois reais uma nota”

E, de fato, ô cabra feio
desalinhado e barbudo
fedendo a cana e cigarro
com um jeito carrancudo
banguelo, um pouco careca
para completar barrigudo.
(DANTAS, 2007, pp. 6-8).

Na feira de Patos, a UTI é definida como um lugar onde ficam as pessoas consideradas “doentes”, moral e socialmente. O cordel se apropria da imagem deste espaço no imaginário popular para transformá-lo no *locus* de uma situação de deboche, em que os seus tipos sociais transformam o pai de família em bufão medieval, alvo de riso do povo por conta de suas características físicas caricatas. Assim, a gargalhada passa a ter uma forte conotação de sátira à autoridade masculina soberana no lar. Implícito a este humor, próprio do ciclo cômico-satírico, existe um novo olhar para a família que emite interpretação diferente para a esposa, além da encontrada na maioria dos cordéis. Recria-se uma nova Eva, cuja abordagem é comprovada pela relação entre capa e texto no cordel. A xilogravura possui traços do ciclo cômico-satírico de recriação de uma nova situação onde a esposa é quem carrega o marido para fora de casa, sem precisar abandoná-la. Ora, esta circunstância representa a libertação da protagonista da

dependência moral do marido dentro de casa. Tanto que o folheto termina com a descrição do pensamento da personagem na última estrofe:

Retornou Côca feliz
pra casa entoando hinos
a partir daquele dia
teria novos destinos...
com os dois reais da venda
comprou pão para os meninos!

(DANTAS, 2007, p.8).

Nesta estrofe, as reticências representam o surgimento de um novo ciclo de vida para a personagem; novos hábitos vivenciados pela dona de casa que estarão em aberto e sob o domínio da vontade feminina. Embora haja este novo olhar sobre a vida da personagem, após as reticências, há a exposição do peso do traço materno na constituição do perfil da protagonista. Neste sentido, a personagem ainda se encaixa no estereótipo da mulher de casa. Não há uma mulher que busca a liberdade para si, como ocorre com os nomes femininos, citados no início do texto, mas que procura uma melhor qualidade de vida para a sua família. A personagem não se desliga, portanto, do estereótipo da mulher de casa, mas renova-o, na medida em que busca dominar sozinha o lar como provedora da família. O folhetista, então, não se liberta de paradigmas patriarcais. A mulher ainda é a esposa burguesa dedicada aos filhos que vive para os outros e não para si (ROCHA-COUTINHO, 1994). Há uma sentimentalização burguesa do espaço privado, ocorrida conforme a participação da figura materna. É a mãe quem é a responsável pela criação dos filhos e pela sustentação emocional do lar. Tanto que o marido, por não manter economicamente o lar, é expulso de casa e ridicularizado. Há no cordel, então, uma sátira que não pretende derrubar o modelo de família burguesa e patriarcal, mas reinventá-lo, através de um humor que, aos poucos, vai dando novas interpretações sobre a mulher, mesmo que seja ainda prendendo-a a estereótipos, como também é observado no folheto *Eu mando tanto, que mando a mulher mandar em mim*.

b) Eu mando tanto que mando a minha mulher mandar em mim



O título é por si só uma ironia em relação às justificativas de um marido dominado pelos caprichos da esposa, tendo uma dupla função no texto. Além de ser o refrão que dá ritmo às estrofes, é o mote pelo qual o autor compõe uma sátira ao machismo, porque o protagonista repete esta afirmação compulsivamente no texto para justificar para a sociedade os exemplos de autoritarismo da esposa dentro de casa. Esta intenção é confirmada pela xilogravura encontrada na capa, em que a esposa encontra-se atrás do marido com o braço levantado, em tom de ameaça. Esta imagem busca representar a intenção do protagonista de demonstrar para a sociedade que, apesar da mulher ter voz no casamento, esta situação é negada ao marido, até então considerado provedor do lar. Este confronto entre o discurso do marido com o que de fato ocorre dentro de casa é notado na introdução do texto:

Comentam que a mulherada
Está mandando na gente.
É só conversa fiada
Pois comigo é diferente.
Dê o caso no que quer,
Nunca obedeci mulher.
Por isso que afirmo assim:
Não tem não, talvez ou quando...
Eu mando tanto, que mando
A mulher mandar em mim.

Lá em casa a coisa esquenta
Se a mulher quer governar
Ela grita e me apoquentá,
Mas só manda se eu mandar,
Pode ela querer intriga
Fuzuê, quizila e briga

Mas vou, tintim por tintim,
A condição lhe explicando
Eu mando tanto, que mando
A mulher mandar em mim.

Papai sempre foi mandão
Nunca vi um como ele.
Ele até faz confusão
Para mamãe mandar nele
Sou assim, do mesmo jeito,
Sou o seu modelo perfeito
Filho de peixe é “peixim”
Por isso sigo:
Eu mando tanto, que mando
A mulher mandar em mim.

Sou machista, sou machão
Quando falo não tem jeito
Eu sou durão, sou mandão
Ouvir não jamais aceito
Se mando a mulher fazer
Ela tem que obedecer
Ou está feito o motim.
Eu vivo sempre mandando
Eu mando tanto, que mando
A mulher mandar em mim.
(SÉRGIO, pp. 1- 3).

O humor gerado no texto consiste entre a oposição das situações vivenciadas pelo protagonista, sua afirmação de valores e papéis autoritários que não pratica de fato. A contradição entre o discurso e o fato é, inicialmente, revelada pela exposição do protagonista da relação entre seus pais. Nesse exemplo, o folhetista estabelece uma sátira à tentativa de maridos de omitirem, entre gerações, a queda progressiva da representação masculina como expressão do sexo forte dentro de casa, apresentando para a sociedade o perfil do homem mandão e machão. É esta auto-afirmação machista que se torna piada no texto, confirmada nas estrofes abaixo, quando o filho repete o comportamento do pai, efetivando trabalhos domésticos sobre o jugo da esposa:

Eu varro o nosso terreiro,
Arrumo a sala, cozinha,
Varanda, quarto e banheiro.
Também dou banho em Bolinha
Que é a nossa vira-lata.
Para mim, a parte mais chata
É ter de cuidar do jardim
Ficar podando e regando
Eu mando tanto, que mando
A mulher mandar em mim.

Se quero comida boa
Ela diz: Faça você,
Aqui eu sou a patroa.

E vai assistir TV.
Faço uma vaca atolada
Que é costela temperada
E cozida com aipim.
E a gente acaba almoçando
Eu mando tanto, que mando
A mulher mandar em mim.

Se ela grita: Lave os pratos!
Grito mais alto: Já vou!
Porém não sofro maus-tratos
Minha mulher só gritou
Porque mandei que gritasse.
Aí dela se discordasse
De mim, somente um “tiquim”
Eu mando tanto, que mando
A mulher mandar em mim.

Além de arear panela,
Eu lavo as roupas na mão,
Enquanto ela vê novela
Dou garra no sabão
Lavo vestido, calcinha,
Sutiã, calça, blusinha
As nossas roupas enfim
Estou sempre liderando
Eu mando tanto, que mando
A mulher mandar em mim.
(SÉRGIO, pp. 3-5).

Há um conjunto de micronarrativas que se identificam por compor uma caricatura dos comportamentos tradicionais masculinos e femininos. Há, portanto, características típicas do ciclo histórico-circunstancial, que registra hábitos ocorridos no século XX, e, ao mesmo tempo, um deboche em relação a estes costumes, retomando um traço peculiar ao ciclo cômico-satírico. Esta mistura de ciclos dá uma nova conotação ao riso que recria valores da família burguesa com um olhar humorístico. No entanto, não há uma alteração desses papéis para a sociedade, pois o homem continua sendo o provedor do lar e a mulher permanece na posição de dona de casa. Assim, os papéis ainda estão estabelecidos conforme um discurso burguês, mas conforme o olhar de deboche sobre uma nova função da mulher no lar.

É neste sentido que o cordel torna-se um texto fragmentando uma cadeia de cordéis conservadores, sem se desligar de valores patriarcais, pois não apresenta um novo perfil de mulher, mas uma Eva às avessas. A esposa, ao invés de reprimida, reprime, também presa aos valores de um relacionamento pautado em hierarquias. Do mesmo modo que o marido é uma caricatura da passividade masculina, a mulher é uma caricatura de um “novo” autoritarismo feminino. Assim, o humor não se refere ao

passado patriarcal, mas aos novos relacionamentos gerados a partir deste mesmo sistema de relações. Não há a construção de um novo modelo de família, mas a caricatura de uma família onde há uma inversão de papéis dentro do lar. O autor também zomba de situações diferentes vivenciadas pelo marido e pela mulher na rua, como é observado nas estrofes abaixo:

Se quero sair um pouco
Só para esparecer
Ela diz: Você tá louco?
Saia para você ver!
Mas eu acabo saindo,
Ela me abraça sorrindo
E depois me diz assim:
Vai que vou lhe acompanhando!
Eu mando tanto, que mando
A mulher mandar em mim.

Se num domingo de sol
Chego e digo: Meu amor
Eu vou jogar futebol
Ela me diz: Não senhor,
Esse lance de pelada
É desculpa esfarrapada,
É papo muito chinfrim.
Eu acabo não jogando
Eu mando tanto, que mando
A mulher mandar em mim.

Quando desejo tomar
Uma cerveja gelada
Eu digo: vou lá no bar.
Ela me diz: Não vai nada.
Bato o pé, grito que vou.
Ela diz: você mandou...
Ela me grita: voltando!
Eu mando tanto, que mando
A mulher mandar em mim.

[...]

Se ela disser faça, faço.
Se disser cala, calo.
Se ela disser nesse espaço
Sou eu que mando e que falo
Fui eu que mandei falar
Fui eu que mandei mandar
Pra não levar o cupim
Ordeno, mando e desmando
Eu mando tanto, que mando
A mulher mandar em mim.

Nós podemos nos mudar
De cidade e de país,
Mas não deixo de mandar
Assim me sinto feliz.
Pode ser em Cansação

Beirute, Paris, Brejão,
Em Santiago ou Pequim,
Onde estivermos morando
Eu mando tanto, que mando
A mulher mandar em mim
(SÉRGIO, pp. 5-8).

O humor do texto consiste no olhar de deboche sobre a perda de individualidade masculina definida pelos seus hábitos particulares ocorridos na rua. Mas a função da mulher continua a de ser a de “esposa de” que só tem contato com a rua para trazer o marido de volta para o lar. Em todo o caso, a protagonista agora grita, impõe-se e não é castigada.

Neste folheto, o autoritarismo da esposa é uma constatação de que as mulheres começam a se impor como vozes dentro de casas nordestinas e o autor percebe isto. E recria esta nova situação com um humor ambíguo. Ao mesmo tempo em que denuncia a decadência de antigos valores patriarcais, não consegue abandoná-los completamente, transformando o homem que deixa a mulher falar na caricatura do “dominado”, motivo de riso porque abdica da sua condição de sexo forte para assumir a função de sexo frágil.

Desta forma, os cordéis *Eu mando tanto que mando a minha mulher mandar em mim* e *A mulher que vendeu o marido por 1,99* dialogam para a realização de um humor que registra as mudanças ocorridas na família, realizando um deboche em relação ao homem que, aos poucos, vai perdendo a sua função de *pater famílias* autoritário para ter que conviver com a voz feminina que começa a ser registrada no cordel, na condição caricata de uma *Eva às avessas*.

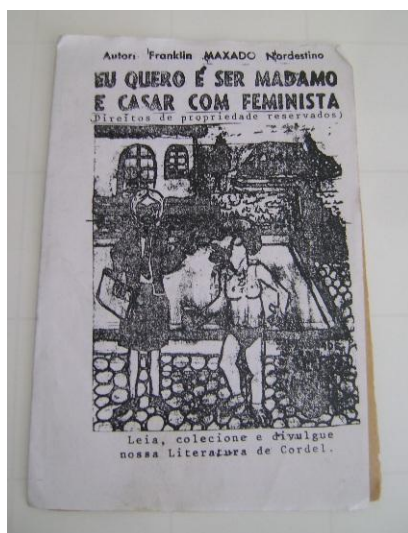
3.1.2 A feminista nos cordéis do século XX

Os textos de Franklin Maxado exprimem modelos de família a partir da utilização do nascente estereótipo da feminista, abordado a partir de um olhar humorístico sobre as novas relações da mulher com os espaços simbólicos da rua e da casa. A rua torna-se o espaço onde a mulher alcança certa independência financeira e vivencia novas experiências, ambigualmente satirizadas e registradas pelo poeta. Já a casa passa a ser o *locus* de construção de famílias, que recebem uma abordagem humorística porque possuem formas de relações diferentes das predominantes nas famílias conservadoras descritas no cordel. Em alguns textos, a feminista transita

facilmente entre estes espaços simbólicos, conseguindo independência financeira na rua para formar uma família em casa, já em outros prefere permanecer na rua, valorizando a sua independência, conseguida com a emancipação financeira.

Tais textos se identificam por expressar o desejo do autor de vanguardizar o cordel, recriando circunstâncias vivenciadas pela mulher ao longo do século XX com a linguagem humorística própria a este gênero. Neste sentido, há uma fusão dos ciclos histórico-circunstancial e do cômico-satírico para recriar um perfil feminino atualizado conforme a época em que o folhetista está. Todavia, este olhar ainda não é completamente dissociado de uma perspectiva conservadora. O autor continua a usar o humor como um artifício de composição de caricaturas femininas segundo o olhar masculino. Não há, portanto, a intenção de se negar o sistema patriarcal, mas de zombar das novas situações que não são vivenciadas normalmente pelo nordestino.

a) Eu quero ser madamo e casar com feminista



O cordel apresenta um olhar irônico sobre a emancipação feminina que se expressa através de um narrador-personagem que vai se dedicar a definir humoristicamente a “nova” posição masculina numa família onde a mulher assume a condição de provedora do lar burguês. O deboche se inicia com a seguinte comparação:

Se as mulheres estão
Mandando em todos nós
Quem sou eu para resistir!?
Eu vou é grudar no cós
E embarcar de cabeça
Para não perder a voz.

Pois não quero gritar contra
O que eu quero é ser madamo!
Ficar em casa mandando
E me tornar um bom amo
E se a patroa me bater,
Aí então, é que eu gamo!

Aliás, eu devo logo
Muito bem esclarecer,
Madamo não é mordomo!,
Embora possa parecer
Pois, mordomo é empregado
Dono de casa é outro ser.

Vou entrar na nova moda
E largar de ser machão
Deixar de ser nordestino
Bancando sempre o pagão
Sustentando e pagando
As contas, por ser patrão.

Vou botar agora o anúncio
Nas páginas do jornal:
- Procura-se uma mulher
Que seja senhorial
Independente, emancipada.
E que seja liberal!

- Pode ser uma viúva,
Solteira, divorciada,
Desquitada, ou mãe de filhos,
Virgem, mas bem empregada.
Ou que tenha garantia
De bens. Ou segurada!

Darei minha preferência
A quem é empregadora
Uma chefe executiva
De firma bem pagadora
Como multinacional
Barnabé ou assessora
(MAXADO, 1982, pp.1-2).

Ao longo do século XX, o vocábulo *madame* foi associado à senhora, patroa, dona-de-casa que era sustentada pelo marido, mas que não fazia muito esforço físico, tendo uma boa qualidade de vida. O autor se apropria deste sentido para criar uma caricatura da situação de ócio das esposas burguesas, sendo reinventadas segundo a vivência masculina. Daí o deboche da capa em que há um marido de calção que recebe a esposa, ao chegar da rua. Há no texto uma inversão de papéis recriada segundo um humor que dá uma conotação sarcástica à nova função da mulher como chefe de família, quando é denominada de “senhorial”. No cordel, esta palavra alude a uma esposa que conseguiu uma boa posição financeira sendo capaz de bancar os caprichos

de um marido sustentado. Há, então, uma ironia em relação ao casamento, idealizado no cordel, o qual é tratado como um contrato focado na troca de interesses de ambas as partes. Tanto que nas próximas estrofes, o narrador vai enumerar humoristicamente circunstâncias em que o homem vai colocar as “máscaras sociais” da “esposa burguesa” para aproveitar-se das regalias acarretadas com a emancipação financeira feminina:

Prometo ser muito bom
Dono de casa ou de lar
Cuidar bem dos seus filhos
Ou da paz familiar
Dirigir bem as domésticas
Ser um madamo exemplar!

Exigirei da cozinheira
Quitute bom e gostoso
Da copeira, tudo limpo
Arrumado e caprichoso.
A arrumadeira deverá
Trazer tudo lustroso.

A lavadeira seguirá
Minha ordens de lavar
Para ter tudo higiênico
E certinho no passar
As babás, com os enteados,
Devem toda atenção dar.

Pois, tendo bebês pequenos
Darei sopa e papinha
Lavarei para tomar sol
Farei festas e gracinha
Pois já gosto de criança
Quando brinca ou engatinha.

[...]

A todos dirigirei
Exigirei o melhor
A tudo, comandarei
Para oferecer o maior
Conforto e comodidade
Para a parceira-mor
(MAXADO, 1982, pp.2-3).

Transforma-se a esposa feminista na chefe de família detentora do meio de produção que repete o comportamento masculino de se dedicar apenas ao espaço público para gerar a renda da família, enquanto o marido é apresentado como desejoso de cumprir os diversos afazeres domésticos:

Sempre estarei disposto
Para o que der e vier

Sempre vou participar
Se a esposa quiser
Não vou lhe negar nada
Nem o que não puder.

Procurei motivá-la
Para a boa dormida
Com o jogo de amor
Lhe chamando de querida
Serei um gatinho dócil
Ou criança obedecida
(MAXADO, 1982, p.4).

O humor próprio ao ciclo cômico-satírico é usado para zombar da relação íntima entre conjugues numa família burguesa às avessas. A encenação do narrador como “gatinho dócil” e “criança obedecida” é um deboche à fragilidade assumida por muitas esposas burguesas em alcovas para sustentar emocionalmente os provedores do lar.¹⁰⁰ A ironia em relação à associação entre máscara e fragilidade se estende, quando o personagem se classifica como “madamo especial” nas estrofes abaixo:

Saberei falar línguas
Pra servir de tradutor
Saboreando as belezas
E, aos seus pés, me por
Contentando a amante
Com surpresas e ardor.

Pois não sou qualquer homem
E especial madamo
Que conhece os seus deveres
E cioso do que chamo
Um esposo moderno
Que se inicia no ramo.

Terei classe e elegância
Como deve ter um amado
Por uma esposa moderna
Da era do matriarcado
Pois já me reeduquei
Pra assumir o meu estado.

Não perguntarei da sua vida
E por suas companhias
Não serei marido chato
Pois só quero as mordomias
E acho que as mereço
Pelas classes e serventias.

Serei um novo homem
Um madamo especial

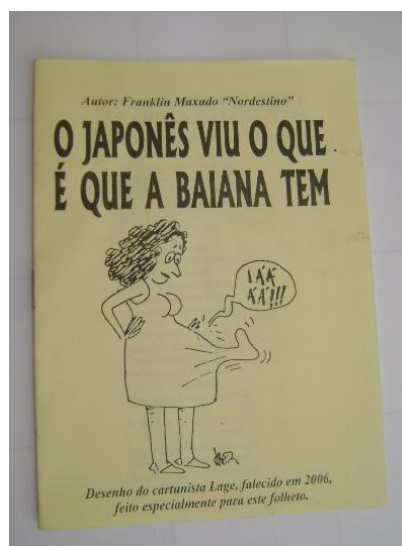
¹⁰⁰ Segundo Lúcia Rocha-Coutinho (1994), a esposa burguesa deveria ser, delicada, gentil, agradável para fornecer aos seus esposos o contraponto de uma mulher passiva que colaboraria para que seu conjugue não fosse só sexo ativo em casa, mas na sociedade, destacando-se na carreira.

Cuidarei da minha pele
E aparência facial
Unhas, cabelos e corpo
Duma maneira geral
(MAXADO, 1982, p.5).

Na construção caricata do marido moderno são inseridos traços próprios aos de uma esposa burguesa cuja função é desenvolver hábitos que façam o esposo crescer profissionalmente e socialmente. Assim, atitudes de elegância, resignação, adaptação a circunstâncias distintas próprias a uma esposa burguesa (ROCHA-COUTINHO, 1994) são abordadas com um humor de quem sabe que assume uma máscara social para usufruir do conforto de uma vida de riqueza. Predomina, então, a intenção do folhetista de transformar o estereótipo da boneca de carne, cuja beleza fez da mulher fantoche da vontade masculina, em uma caricatura, quando se torna uma máscara social assumida pelo homem interessado em explorar o trabalho feminino.

A mulher não é alvo do humor, mas a capacidade de um homem se divertir com situações novas impostas e vivenciadas pela mesma (na década de 1980, época em que o cordel foi escrito segundo marcações do texto poético), segundo a perspectiva caricata do cordel. O importante é que em meio a esta brincadeira, Maxado oferece, para o leitor, alternativas de família, antes não-prestigiadas no cordel. Este novo olhar bem humorado para um novo conceito de família em construção também aparece no folheto *O japonês viu o que a baiana tem*, do mesmo autor.

b) O Japonês viu o que a baiana tem



Este cordel torna-se importante na composição da tese ao estabelecer um diálogo sutil com o tópico *A metamorfose do ventre: o filho demônio*, no sentido de conferir uma nova abordagem à temática da mãe solteira. Se no segundo capítulo da tese as mães solteiras eram responsáveis pela gestação de bebês demônios que vivenciavam situações humorísticas em relação a tipos sociais que fugiam ao modelo de comportamento ditado pelo sistema patriarcal-católico, neste folheto nem a mãe solteira é castigada pela gravidez, nem o filho se torna um demônio a serviço do referido sistema. Há uma nova função do humor que expressa o olhar de estranhamento sobre os novos hábitos vivenciados pela mulher e, principalmente, sobre o filho nascido do cruzamento de culturas distintas, além dos ditados pelos valores patriarcais. A definição do novo enfoque da mãe solteira neste cordel é apresentada na sua introdução:

Este mundo está mudado
Ninguém pode compreender
As mulheres só mandando
Os homens a obedecer
Vejam o que vou contar
E o que foi assuacer.

Na tendência atual
Em forma de feminismo
Uma baiana ousada
Cheia de determinismo
Decidiu ter o seu filho
Sem querer paternalismo.

Nessa ousadia, seguiu
As lições duma patrícia
Nossa Maria Quitéria
Em coragem e malícia
Seduziu um japonês
Com seu olhar de lascívia.

O japonês coitadinho,
Caiu em seu argumento
Não sabendo que a morena
Tem seu encantamento
Arranjou mais um mestiço
Em um íntimo momento
(MAXADO, 2006, p.1).

Há, no texto, um olhar de espanto sobre as mudanças de comportamento vivenciadas pela mulher ao longo do século XX. Dentro desta abordagem, o autor popular faz uso da recriação do estereótipo da feminista para exprimir novas atitudes femininas que vão inverter as relações de gêneros predominantes no sistema patriarcal.

Assim, estabelece uma ironia em relação ao desejo feminista de construir uma família sozinha em um caso digno de riso, onde um japonês – personagem *alienígena* no contexto do sertão – é seduzido e *rebaixado* à condição de sexo fraco, enganado, usado e depois abandonado pela protagonista.

É nesta condição de mulher capaz de submeter o homem à sua força que a protagonista é comparada à personagem histórica Maria Quitéria, já exaltada pelo autor no cordel *Quitéria, heroína baiana que virou homem*, por assumir um papel militar na guerra da independência, superando muitos homens em sua capacidade de manejar armas, porém sendo incapaz de abalar as bases de uma família patriarcal, já que se casa e passa a se dedicar aos afazeres domésticos após a guerra. A personagem deste folheto distingue-se de Quitéria, pois fere este sistema, excluindo a participação masculina no processo de criação do filho. Daí a abordagem humorística em relação à concepção da criança, já que o pai é seduzido para ser apenas o procriador de um mestiço. Esta intenção é aprofundada nas estrofes seguintes em que o autor popular brinca com a relação fugaz entre a baiana e o japonês:

Ela como é iaiô
Feita de santo em magia.
Fez a cultura do Japão
Se deitar para a Bahia
E, nisso, a Soteropolis
Ensina com maestria.

Pois o Candomblé baiano
Tem axé universal
É mais do que o segredo
Do culto oriental,
E se ficou na Bahia,
É mistério ocidental.

Ela seduz e enfeitiça
Qualquer um homem durão
Escolheu o japonês
Por ter boa educação
Ela é inteligente
Não quer dar golpe não.

A baiana de quem eu falo,
É a Mônica Catombo,
Que é a mestra de Português,
No Estado, é assombro
E na alma do nipônico,
Ela já provocou rombo.

Ela lhe deu ultimato
Para ir vê-la e conversar,
E se ele não fosse,
Ia lhe telefonar,

Dizendo que estava grávida
E que ia viajar.

Ele aceitasse ou não
O gostoso já estava feito
E já bole na barriga.
Bole não, já mete o peito,
Cabeça, tronco e membros
A torto e direito.

O feto parece até
Lutador de karatê
Ou então capoeirista,
Conforme se pode ver
Na foto do ultra-som
Que dele mandou fazer.

Assim amigos de Mônica
Principalmente, da Ribeira
Já colocaram o nome
De Matsuo Macaxeira
E vai ser um samurai,
Tendo vida cangaceira.

Pois a mãe é destemida
E pegou o pai machão.
Fez como Maria Bonita
Que segurou Lampião
E o japonês foi ter
O seu filho no Sertão.

Porque ela deu adeus
E foi pro meio rural.
Se escondeu numa fazenda
E logo ordenou geral
Pra não ser incomodada
E ter parto natural
(MAXADO, 2006, pp.2- 3).

O cordelista alude à sedução da baiana em relação ao japonês, brincado com a forma como a cultura brasileira seduz a oriental. E dentro da cultura brasileira, escolhe o candomblé como manifestação baiana, valorizada por ser um poderoso recurso de sedução feminina. Neste sentido, o aspecto demoníaco dado ao candomblé no cordel *A mulher que deu luz a satanás* recebe um enfoque mais leve, já que é tratado como um traço da cultura baiana que enfeitiça, não só por conta de suas práticas mágicas, mas porque dá aos seus participantes costumes e hábitos atraentes para o estrangeiro. É este novo enfoque para o intercâmbio entre gêneros e culturas distintas que faz com que o humor se sobreponha a uma abordagem moralizante, sem abandonar um olhar conservador, baseado em hierarquias, já que o cordelista descreve a associação entre a baiana e o japonês a partir de uma relação binária, em que um grupo se sobrepõe ao

outro. A baiana seduz o japonês porque a sua cultura se impõe sobre a do oriental no jogo de sedução do sexo. Por trás do humor, há a expressão de um jogo de poderes, transformado em uma brincadeira pelo autor, quando desconstrói as relações cristalizadas entre a brasileira e o estrangeiro no imaginário popular.

Se nos cordéis do segundo capítulo foi observado que a gravidez das mães solteiras é descrita como um presságio do nascimento de um monstro, neste folheto há uma desconstrução do conceito do filho de uma mãe solteira, à medida que a definição de monstro é trocada pela de mestiço. Neste sentido, o teor dramático próprio a um enfoque moralizante é deslocado pelo humor em relação ao perfil de um filho na fronteira entre culturas. São justapostas características orientais e ocidentais em um mesmo comportamento que desconstrói a visão negativa do híbrido, comparado a um bebê menino-animal. Assim, a capa do cordel cria uma caricatura das gestações a partir da mistura de culturas, pintando a imagem de uma barriga onde há chutes fortes comparados, ao longo da narrativa, a golpes híbridos, ao mesmo tempo, de karatê e de capoeira. Há, portanto, um humor que pretende registrar novas relações entre brasileiros e estrangeiros surgidas no Nordeste, fazendo o leitor ler o novo admitindo que ele está acontecendo e que gera situações engraçadas porque são diferentes das contadas constantemente no cordel. Predomina no texto, então, o olhar do passado que busca presentificar as circunstâncias através do humor. Por isso, o filho mestiço passa a ser um *trickster* cujas peripécias recebem um novo enfoque no cordel, mais positivo:

Enfim nasceu o rebento
Em um parto engachado
Saiu falando alto
Porém de olho fechado.
Deu logo um cangapé
Na água em que foi lavado.

Quem cortou, foi ele mesmo
O cordão umbelical
Com um golpe de karatê
Para a mãe não passar mal
Esta lhe deu logo o peito
Pelo instinto maternal.

Saltou do alto do busto
Caindo em pé inclinado
Como quem luta Sumô
Sendo um peso pesado
Desafiando a babá
Com o seu ar espantado.

Apesar do seu tamanho
E a crescente gordura,

Matsuo quase não tinha
A binga, que era sua,
Mas a voz era potente
Grossa e de muita altura.

Não se explica o por quê
De tal desenvolvimento
Se foi os frutos da terra
Ou do leite de fermento,
Pois a sua mãe tomou coalhada
E fuba como alimento.

[...]

Treinava seu karatê
No meio de todo gado.
Baixando chifre de boi
E fazendo touro areado,
Uma vez, um marruá
Foi morto ali esmurrado

[...]

Ali chamava a atenção
Pelo tamanho e pelo porte.
Uma vez, capoeirista
Desejou lhe dar um corte
E fazer a sua fama
Em cima do rapaz forte.

Gingou e deu sua benção
Nos peitos deste gigante
Mas quebrou logo o pé.
Não foi mais desafiante
E lhe pediu mil desculpas
Para ele não ir avanti.

Logo ele foi descoberto
Por uma tal turista japa
Quando viu ele mandar
Contra ônibus um tapa
Ao lhe bater lá na Lapa.

No Japão, ele fez fila
Para lutar Sumo
Vem gente até da Coréia
Mas na frente desabou.
Ficou sendo campeão
E então se aposentou

(MAXADO, 2006, pp. 4-7).

No tópico *A metamorfose do ventre: o filho demônio*, o filho concebido de uma mãe solteira tem o comportamento de um *trickster* porque suas peripécias representam o comportamento do filho do diabo cuja irreverência aparece para chocar o público leitor conservador. Neste sentido, o riso é gerado baseado no lema medieval do *ridendo*

castigat more em que o público deve aprender rindo a não repetir erros morais criticados pela sociedade. No cordel *O japonês viu o que é a que a baiana tem*, o riso afasta-se de um propósito moralizante. A intenção é que o leitor se deleite com as peripécias do filho nascido em uma época cujos novos costumes gerados da mistura de culturas não são negados, mas tratados como engraçados por serem expressões diferentes de brasilidade. É, nesta perspectiva, que o filho da mãe solteira se torna um novo *trickster*. É um personagem cujas peripécias provocam situações engraçadas devido ao exagero de abordagem própria à linguagem do cordel.

Este exagero fundamenta um humor que recria circunstâncias e temáticas novas, mas presentificadas com um olhar ainda preso ao passado. O cordelista repete o humor referente aos partos de mães solteiras, quando o filho já nasce tendo uma postura debochada em relação ao contexto onde está inserido. Todavia, dá uma nova abordagem ao comportamento irreverente deste filho: suas peripécias se tornam engraçadas porque possuem as atitudes de um samurai adaptadas a um espaço nordestino, quando já nasce emitindo os gritos de luta e dando golpes na água onde foi parido e no cordão que o ligava a sua mãe. As peripécias se tornam mais atraentes, quando o espaço de treinamento do mestiço passa a ser o sertão. Nessas situações, o cordel adapta o estrangeiro à sua realidade. Ao invés dos adversários do mestiço ser lutadores orientais, passam a ser bois no sertão e um capoeirista em Salvador. Assim, o personagem caminha do rural para o urbano, vivenciando circunstâncias em que culturas convivem e se imbricam. A própria descrição do mestiço brinca com a fusão de traços orientais e ocidentais, já que o poeta popular faz piada com o órgão sexual japonês, aludindo ao pequeno tamanho frente à potência de sua voz, associada a uma alimentação brasileira. Há, portanto, um mestiço que se encontra numa situação de fronteiras que lhe proporciona tornar-se o personagem *trickster* que vivencia situações engraçadas por conta desta sua condição híbrida.

O cordel *O japonês viu o que a baiana tem* dá ainda uma nova abordagem em relação ao pretexto, ao desenvolvimento e ao resultado de uma gravidez de mãe solteira. Do mesmo modo que acontece com os cordéis do tópico *A metamorfose do ventre: o filho demônio*, o protagonista do texto é o filho resultante de uma família diferente da de bases patriarcais. E, como ocorre nos cordéis do segundo capítulo, o autor avalia a mãe pelas atitudes do filho. Contudo, não a condena, mas lhe dá uma nova abordagem, quando deixa de tratar o seu filho como o monstro social para abordá-lo como um indivíduo diferente, gerado a partir de novos costumes.

Portanto, este folheto racha uma cadeia de textos onde a maternidade solitária é julgada e condenada e passa a enfocar a mãe solteira como a geradora de um novo conceito de brasileiro cujas peripécias são recriadas através de um humor o qual revela que a abordagem do autor popular está na fronteira entre o passado e o presente, sinalizando ainda para um futuro. Ao mesmo tempo em que registra novos hábitos, ainda os transforma em caricatura por certo estranhamento sobre o diferente. O último cordel de Franklin Maxado analisado neste tópico, refere-se a um novo olhar sobre a feminista sem a ligação com o conceito de família.

c) As aventuras duma doutora carioca e feminista ou a mulher do século XXI.



Neste folheto, a mulher, de fato, se torna o objeto de análise do poeta, já que nos dois cordéis anteriores ele narra o comportamento feminino a partir dos efeitos causados bem figuras masculinas, dando novos papéis ao esposo e ao filho de uma feminista. O primeiro diferencial deste texto é a presença de uma dedicatória no subtítulo, recurso estético incomum nos cordéis que seguem um formato tradicional. O autor dedica o texto à doutora Márcia Moura, que provavelmente é a fonte de inspiração para a composição da personagem, apresentada nas primeiras estrofes:

O mundo está mudado
E vai mudar muito mais.
Nada é ignorado.
Qualquer coisa não é demais.

O que é avançado hoje,
Amanhã fica para trás.

Quem diz isso não sou eu,
Se assuntarmos o presente.
Por isso, vou descrever
As aventuras para frente
Da doutora carioca
Feminista consciente.

Ela é pequenina,
Magrinha e abusada.
Não respeita cabra macho
Quanto mais mulher tapada.
Metete o dedo pela cara
E até sai na porrada.

Fica na ponta dos pés,
Afrontando o semelhante,
Se confia em não sei quê
Pra testar até gigante.
E, sempre que aparece,
Ostenta um ar triunfante.

Mas vamos deixar de papo
E falar da tal Graça,
A doutora feminista
Que toma até cachaça.
Competente no trabalho
Mas sai nua até na praça
(MAXADO, 1985, p.1).

Os novos costumes femininos são assimilados pelos olhos do autor e transformados em motivos de riso de um público apto a ler um estereótipo de uma imagem de mulher diferente das encontradas no Nordeste. Para tanto, o poeta compõe um título cuja pretensão é de enumerar peripécias que definem o perfil de uma feminista, que tem a atitude ativa do sexo forte, sem abdicar de viver intensamente a sua sexualidade. Com este intuito, a narração é iniciada, descrevendo o desenvolvimento sexual e profissional da protagonista a fim de que sejam reveladas situações e considerações acerca de sua vivência. A tentativa de registro liga-se à proposta de apresentação de novas circunstâncias vivenciadas pela mulher, como ocorre no ciclo circunstancial-histórico. Todavia, esta intenção é traída pela forma como o comportamento sexual da protagonista é abordado com o deboche próprio ao ciclo cômico. Assim, o cordel tenta se vanguardizar, sem se desligar de um olhar arcaizante, pois o humor colabora para que seja dado um enfoque caricato em relação à mulher e ao seu papel na sociedade. A primeira abordagem humorística refere-se à relação no texto entre os pais e a filha, observada nas estrofes abaixo:

Ela nasceu lá no Rio,
Que é muito internacional,
Recebendo os forasteiros
Na sua grande capital.
E, assim, a sua família
Era muito liberal.

Seus pais não tinham segredo
Para a sua orientação.
Aos 09, já tinha menstruação
E já sabia de tudo
Para evitar concepção.

Já praticava o sexo
Como esporte sanitário,
Seus pais lhe não perturbavam,
Davam exemplo libertário,
Só exigiam o estudo,
O mais era secundário.

“Qualquer prazer me diverte”
Foi esta a sua formação,
Dá duro na Medicina,
Mas gosta da curtição,
E nesta, saía da frente
Sem a moralização.

Não quer o casamento sério
Quanto mais o casamento.
O negócio é aproveitar
O prazer no seu momento
“Amanhã é outro dia”
Este é o seu pensamento
(MAXADO, 1985, p. 2).

Se na maioria dos cordéis do século XX, os pais impõem uma reserva feminina na relação com o seu corpo, neste folheto tornam-se cúmplices da filha na experiência de descoberta de sua sexualidade, incentivando-a a conseguir uma emancipação pessoal e sexual através do estudo e do trabalho. Os valores transmitidos pelas figuras paternas estão de acordo com uma nova postura da família, influenciada por princípios feministas que incentivam o prazer, a independência e a emancipação feminina através do trabalho (ALVES; PINTAGUY, 1991). Contudo, é uma família abordada segundo um prisma caricato. O autor se utiliza do humor e de certo duplo sentido para explicar como a filha aprende com os pais na infância a banalizar o sexo, praticando-o como “esporte sanitário”. O texto, então, oscila entre o deboche e o registro de novos hábitos, quando é descrita a iniciação sexual da personagem através do excesso, transformando uma fase de descoberta do corpo e de seus prazeres em uma época em que são enumeradas situações de libertinagem. Assim, a abordagem humorística das

circunstâncias é utilizada para produzir o deleite em um público que se diverte com a apresentação de situações caricatas. É com este intuito que é enumerada uma sequência de circunstâncias vivenciadas pela feminista.

A emancipação financeira é um dos temas comuns no discurso feminista que afirma o direito à mulher de ter uma conduta que não esteja submetida à vontade masculina. O autor popular se apropria deste discurso para compor o perfil de uma protagonista que nega os relacionamentos, baseados na imposição do desejo do corpo do homem sobre a mulher. Todavia, as experiências sexuais da personagem ainda ocorrem dentro de um sistema de relações onde ainda predomina o exercício de poder de um corpo sobre o outro, como é observado nas estrofes seguintes:

Quer vencer os preconceitos.
Se cuida no visual.
Procura ganhar dinheiro
Para ter o seu capital.
Pagar a sua despesa
Para fugir do patronal.

Porta seu talão de cheques
Como arma de defesa
E também do seu ataque,
Dependendo da esperteza.
Mostra assim o seu poder
Com toda a sua fortaleza.

Pois detesta o machismo
Do homem e do sapatão.
Chama logo, para a cama,
O cara que é machão,
Pra deixá-lo só no gozo
E fazer a sua gozação.

Daí o machista pensar
Que então a dominou,
Pois ela não tem vergonha
De gritar quando gozou.
E, quando vai botar a banca,
Ela o nome já riscou
(MAXADO, 1985, p.3).

A protagonista se utiliza do talão de cheque como arma de defesa e de ataque, a fim de que o dinheiro lhe proporcione uma posição de respeito na sociedade capitalista. Ao atacar e se defender com o dinheiro, admite que a sociedade se realiza como um jogo de forças e não tenta mudar este sistema, mas se adequar a ele. Assim, de certa forma, carnavaliza o sistema patriarcalista, sem derrubá-lo. Critica o machismo, mas o repete às avessas, quando o seu prazer está associado ao poder que seu corpo e

mando exerce sobre o outro. A relação entre corpos ainda é marcada por uma disputa cujo prazer está na vitória de um desejo sobre o outro. A intenção do cordelista é de zombar deste desejo, dando-lhe uma roupagem caricata, quando, nas estrofes abaixo, a busca do prazer feminino é descrita com a linguagem debochada própria ao ciclo cômico-satírico:

Assim, no seu vagismo,
Não respeita coisa dura,
Seja grande, grossa e fina
Deixa o cabra na amargura
E se ele gosta de doce,
logo entrega a rapadura.

Tanto faz cara solteiro,
Rapaz ou homem casado.
Gosta mais de receber
E do prazer de ter dado.
Não têm as conseqüências.
Tudo seu é escolado
(MAXADO, 1985, pp. 3-4).

O erotismo é apresentado com metáforas vulgares para que a expressão do desejo sexual feminino seja transformada em um excesso que só pode ser digerido pelo público através da caricatura. Desta forma, situações onde a mulher seduz parceiros diferentes são transformadas em circunstâncias cômicas em que é apresentada uma devoradora de sexos masculinos que dá uma nova roupagem ao conceito de personagem fruta. O sexo da protagonista ainda é um objeto de consumo do outro. Tanto que é comparado a uma rapadura doce apta a ser saboreada. Todavia, o ato de ser “comida” recebe um enfoque distinto. Embora ainda haja a linguagem debochada para a descrição da relação sexual, presente em outros cordéis do segundo capítulo, o humor se efetiva de modo diferente. A personagem não é só objeto de prazer, mas também sujeito. Assim, o ato de ser devorada não humilha a protagonista, como acontece com as personagens coadjuvantes do folheto *A moça que virou porca*, porque ela também “devora” o outro e sente prazer com isso. O problema é que esta vontade de ter prazer é descrita com excesso, que gera o deboche, quando o folhetista afirma que a protagonista não respeita nem as normas de casamento para escolher um parceiro. Esta ironia confunde-se com a voz do leitor do cordel, representada pela da sociedade na estrofe abaixo:

Muitos a acham devassa,
Prostituta e sem moral
Não faz disso profissão,

Por isso é natural.
Na sua filosofia
Está a onda atual
(MAXADO, 1985, p. 4).

Alguns cordelistas associam o conceito de feminista aos estereótipos da “devassa” ou “prostituta”. Neste caso, o folhetista não se posiciona, mas deixa implícito que há interpretações negativas em relação aos novos hábitos femininos. Assim, o humor se torna um artifício usado para que o artista exponha a existência de um público heterogêneo que ao mesmo tempo em que condena algumas condutas da personagem, se satisfaz com suas peripécias, ao abordá-las de modo caricato. É por isso que a linguagem debochada é um recurso relevante na composição do texto. Pode servir como instrumento de deleite para aqueles que ainda estão presos a valores conservadores e como artifício de registro de novas situações vivenciadas pela mulher. Entre elas, destaca-se, no trecho abaixo, a emancipação através de uma profissão, que não deixa de ser um novo olhar positivo em relação à liberdade feminina no contexto do cordel:

Sua profissão é médica,
Para isso, foi criada
Preferiu ser liberal
E não dá para ser casada.
Ou ser de prendas domésticas.
Por isso é liberada.

Ganha bem no consultório,
Onde é especialista.
Já fez a fama e a clientela
Ali na zona sulista
Se preocupa em acerto
É doutora humanista.

Não explora o paciente.
Até dá medicamento.
Fora dali, ela é calma
E tem seu refinamento
Gosta de suave música
Come com comedimento
(MAXADO, 1985, p.5).

O perfil da personagem está de acordo com um dos princípios feministas de que a mulher consegue a emancipação através do trabalho, que lhe proporciona o respeito social e uma nova relação com a rua. Em outro momento, são citados dois direitos defendidos pelas feministas nas estrofes abaixo:

Se defende com o DIU
E, assim, não engravida.
Pode receber sem grilos
E gozar a sua vida.
Pratica o seu ripismo.
E, dela, ninguém duvida.

[...]

Veze em que engravidou,
Sem ligar saber de quem.
Abortou por não querer
Ter um filho de alguém.
Quando quiser, ela escolhe
O sêmem que lhe convém.

E faz em laboratório,
Escolhendo as qualidades.
Se preto, branco ou mestiço.
Com suas capacidades
Assume a mãe solteira
Sem cobrar paternidades
(MAXADO, 1985, pp. 4-7).

O folhetista alude ao uso do método anticoncepcional e da inseminação artificial como conquistas da mulher acarretadas com a sua emancipação. Contudo, dá ao aborto um enfoque caricato, relendo os princípios feministas conforme um olhar pejorativo. O feminismo advoga o aborto livre, mas não o defende como método contraceptivo (ALVES; PINTAGUY, 1991). Este tema recebe abordagens diferenciadas por diversas feministas e há algumas que se posicionam conforme o discurso de Simone de Beauvoir (1980, p.255), quando afirma que não é verdade que o aborto seja um assassinio, mas que “não pode ser assimilado a uma simples prática anticoncepcional; houve um acontecimento que é um começo absoluto e cujo desenvolvimento se detém”. Assim, um tema delicado torna-se pejorativo, quando o cordelista identifica o comportamento da personagem com a defesa da prática do aborto de modo indiscriminado e associa as suas práticas excessivas de prazer à máxima feminista “nosso corpo nos pertence” (SCAVONE, 2008).

Desta forma, por vezes as idéias de liberdade da personagem são revertidas em libertinagem, criando-se uma caricatura do feminismo que proporciona ao leitor conservador conclusões negativas expressas no riso referente às peripécias excessivas da protagonista. Nesta etapa do texto, o humor se afasta do propósito de registrar hábitos para aproximar-se da pretensão medieval do rir para corrigir os costumes. É

necessário que os leitores riam da vida libertina da protagonista para que não repitam seus costumes, tratando-os como hábitos “diferentes” que só podem ser contemplados através do riso. Maxado oscila, portanto, do registro para o deboche.

É por conta desta atitude ambígua do autor popular que cordel fragmenta uma cadeia de textos, sem libertar-se completamente de seus princípios, pois o cordelista tenta registrar novos hábitos, mas acaba sucumbindo a uma abordagem satírica desses mesmos costumes. Não há uma recriação da mulher que adere ao feminismo, mas a caricatura de seus princípios, realizada por conta da abordagem do poeta estar numa situação de fronteiras. Ao mesmo tempo em que preserva valores conservadores, avança e se vanguardiza, quando efetiva uma crítica à sociedade e à época em que está inserido (FERREIRA, 1979). Deste modo, por mais que as peripécias da feminista busquem desconstruir valores patriarcais, eles não são negados, mas reafirmados através do riso do leitor em relação a estas mesmas situações. O folhetista ainda brinca com o tabu da virgindade, como é observado nas estrofes abaixo:

Não se sabe quando perdeu
O que chamam de virgindade,
Pois, desde pequena, teve
Meninos em enormidade.
Também não acha importante
Se manter na castidade.

O sexo é como comer,
Beber, dormir, urinar,
É uma função corpórea,
Que deve se praticar,
Sob pena de perdê-la,
Ou então de atrofiar

(MAXADO, 1985, pp. 6-7).

O cordelista recria com humor um princípio feminista de combate à contenção da experiência sexual feminina imposta pelo discurso do duplo modelo moral, que define a sexualidade feminina pela limitação e a masculina pelo desempenho (ALVES; PINTAGUY, 1991, p.60). No texto, há uma inversão de papéis. A mulher é quem tem um alto desempenho sexual desde a infância, tendo parceiros “em excesso”. A máxima do feminismo de que a função biológica do sexo feminino seja revertida em puro prazer sexual é transformada em exagero. A feminista passa a ser o tipo social cuja marca é a busca do prazer; no entanto, o prazer feminino ainda é um tabu no imaginário popular. A brincadeira em relação aos hábitos das feministas se estende quando o autor apresenta outra situação de inversão de papéis:

Gosta de ser mulher fêmea
Sem essa de lesbianismo.
Porém, não é tolerante
Com os tipos de machismos.
Ela dá flores pra homens
Que caem no romantismo
(MAXADO, 1985, p. 6).

A personagem é quem dá flores ao homem em retribuição a uma delicadeza masculina. Neste exemplo, a protagonista repete um comportamento masculino, a fim de que seja evidenciado que ainda há no Nordeste uma divisão de papéis em que o sexo frágil é quem recebe as flores e o forte quem as dá. Não há, então, uma ruptura com as hierarquias, mas uma zombaria que as perpetua. Assim, a visão de sexo presente no texto está de acordo com as idéias de Michel Foucault (2006, p.93), quando afirma que “o sexo se decifra a partir da sua relação com a lei”. Neste sentido, o discurso veicula e produz a lei. Entregar flores é um tipo de código que serve a um discurso que delimita papéis em que a mulher exerce a função de sujeito ativo na sedução e o homem, passivo. Há, então, uma recriação de um dispositivo de sexualidade, à medida que engendra “uma extensão permanente dos domínios e das formas de controle” (FOUCAULT, 2006, p.117). Seduzir o corpo masculino significa não só dar prazer ao outro, mas, sobretudo, produzir prazer para si, pois o corpo do outro passa a ser fonte de exercício de poder. Todavia, este processo de sedução que envolve prazer e poder só pode ser recriado no texto através do deboche. O domínio do corpo feminino sobre o masculino é transformado numa caricatura das relações patriarcais ainda sobreviventes em fins do século XX.

A influência de valores patriarcais na constituição do texto torna-se mais explícita quando é colocada na xilogravura a imagem de Cristo fechando os olhos. Os olhos do Cristo redentor representam os das pessoas incluídas no grupo de leitores que ainda se constroem com as peripécias sexuais da personagem, ao manter relações íntimas com um amante (por sinal, outro indivíduo japonês) diante do Corcovado. No texto poético o mesmo se evidencia nestas estrofes:

Fez corar a pedra do Cristo
De vergonha com o quadro
Dela embolando com o nipo
Ali, em frente ao seu adro,
Que o Rio foi aos 60
Graus de acalorado.

De saber de tudo agora
E passar por emoções
Ela, no fogo dos 30
Deseja situações
Mais quentes e mais exóticas
Fora de todos os padrões
(MAXADO, 1985, p. 9).

O constrangimento simbólico do Cristo Redentor prova que o comportamento feminista é considerado ainda atípico dentro do sistema de relações da grande maioria dos cordéis de fins do século XX. O folhetista parece afirmar compreender as mudanças do referido momento histórico, mas não as deixa de transmitir através do humor caricato. Assim, a tentativa de registrar mudanças de hábitos femininos é traída pelo exagero, próprio à linguagem do cordel, que transforma movimentos históricos em motivo de deboche.

3.2 Os olhares da mulher sobre a mulher no cordel

No século XXI, as poetisas começam a tematizar novas situações vivenciadas pela mulher no cordel. É um novo olhar da mulher sobre a mulher no folheto que acarretará duas posições diferentes: a primeira, a daquelas cordelistas que usam a linguagem tradicional do cordel para relatar situações engraçadas vividas por mulheres, quando de certa forma endossam – mesmo que com ironia por vezes autoconsciente – as normas do sistema patriarcal em que vivem. A segunda posição pode ser exemplificada nas obras daquelas folhetistas que abandonam o humor para criar textos que se utilizam de uma nova linguagem em relação ao universo feminino, que chega mesmo a renovar o imaginário das formas e convenções do cordel tradicional nordestino. Da primeira vertente, escolhemos como exemplos os folhetos da paraibana Maria Goldelivie; da segunda, da cearense Salete Maria.

3.2.1 A sátira feminina a um sistema patriarcal

Maria Goldelivie é uma escritora campinense que se dedica a criar narrativas que satirizam tabus e normas patriarcais. Em seus enredos, a autora não nega a sobrevivência de valores patriarcais no imaginário nordestino, mas mostra que certos

conceitos não são tão fixos e inabaláveis, podendo ser relidos por um olhar crítico e autoral ao mesmo tempo.

Nos textos, há um humor que ambigualmente perpetua e reage ao patriarcalismo. Perpetua porque as personagens baseiam suas experiências em paradigmas de comportamento patriarcal; reage, porque essas experiências são variações desses mesmos paradigmas que trazem novas relações entre gêneros que, progressivamente, vão rachando o discurso da opressão em busca de novas relações, não só ficcionais, como também afetivas e de cidadania.

a) Ô Mulher desnaturada



Neste cordel, há uma ironia em relação ao machismo do homem nordestino que, desde o início do século XX, nem sempre concretiza em casa o discurso que divulga na rua. O personagem masculino escolhido para tal enfoque é Xerém, cujo perfil apresentado no início do texto comprova a pretensão da autora de zombar do estereótipo do chefe de família que se propõe a se casar com uma mulher virgem, mas, quando tem a sua intenção frustrada, não consegue abandoná-la. Daí a ironia criada através da relação entre título e xilogravura (o marido que faz a mala para partir mas é incapaz disso). O título, além de dar ritmo ao texto (mote), representa a fala do protagonista que reclama da esposa, porém nunca consegue deixá-la e por em prática os valores burgueses entrevistados na percepção de que o casamento é o objetivo máximo da

mulher e que, por conta disso, ela deve se manter virgem e casta, caso não queira ser devolvida pelo marido e incluída na classe das mulheres consideradas “fáceis” (ROCHA-COUTINHO, 2006, pp.107-108). Neste sentido, a rejeição da mulher deflorada associa-se à negação de uma mercadoria já usada. A virgindade é comparada a um *status* dado à figura feminina, identificada a um objeto comprado pelo marido, cujo valor é identificado com a “pureza” do seu corpo.

O cordel divide-se em duas etapas: na primeira, há a apresentação do comportamento severo do protagonista e, na segunda, a desconstrução deste perfil conservador, após o casamento. Nas estrofes seguintes, são apresentados alguns traços de comportamento e intenções machistas do personagem satirizado:

Cabra rústico e corajoso
Foi assim que se criou.
Preguiça o homem não tinha
Por isso só prosperou
De biscates em biscates
O seu dinheiro aumentou.

Foi servente de pedreiro,
Pipoqueiro, encanador,
De faxineiro de loja
Passou logo a vendedor
Em pouco tempo XERÉM
Era um grande corretor.

Já contava com uns trinta anos
E queria se casar
Tinha casa e dinheiro
Seria fácil encontrar
Uma mulher virtuosa
Que o quisesse desposar.

Era devoto da Igreja
E mais carola ficou
Queria “achar” u’a moça
Que na fê se batizou
E SER O PRIMEIRO homem
Que em seu corpo tocou.

Foi aí que conheceu
Uma morena faceira
De família muito pobre
Mas gente trabalhadeira
Tinha o nome de EMÍLIA
E era grande doceira.

Ficou sabendo que EMÍLIA
Só um rapaz namorou
E foi um namorado rápido
Que logo, logo acabou
Depois outro namorado

A moça não procurou.

Certa manhã de Domingo
Foi a igreja rezar
De longe avistou Emília
Ocupada a trabalhar
Vendendo docinhos aos
Que estavam a passear
(GOLDELIVIE, 2004, pp. 1-3).

O perfil do personagem assemelha-se ao de um burguês que “combina poupança e avidez de lucro à propensão de converter a acumulação de riqueza em fonte de independência e de poder” (FERNANDES, 1975, pp. 19-20). Trata-se, portanto, de um “burguês negociante” cujo comportamento no folheto limita-se a trabalhar para crescer profissionalmente e sustentar uma esposa. No texto, a fragilidade feminina está associada ao tabu da virgindade apoiado por um discurso católico. O personagem define uma mulher virtuosa como aquela que não foi tocada por outro homem e, logo, que será digna de compor uma família cristã submetida ao pulso masculino. O perfil da personagem escolhida pelo protagonista aparenta ter características próximas das valorizadas por um sistema burguês: é reservada, cristã e sobrevive a partir de trabalhos domésticos. No entanto, estas qualidades tornam-se ínfimas para o protagonista, quando descobre que a esposa perdeu a virgindade antes da noite de lua de mel:

XERÉM excitado quis
O “folgado” começar.
- Tenha calma meu querido
Um banho eu quero tomar
Já, já voltarei cheirosa
Pra “coisa” se consumir.

- Quando voltou para o quarto
XERÉM logo se apressou
Abraçou-a com carinho
Com mais carinho falou:
- Dá-me a tua virgindade
Foi à luz e apagou...

Coronel Alfredo Andrade
Acordou de madrugada;
Quem seria aquela hora
Batendo em sua morada?
Foi atender o importuno
Com a escopeta armada.

Mas quando ele abriu a porta
Se deparou com XERÉM
Que chorava igual a criança
Quando quer leite e não tem.
- O que foi que aconteceu?

A comadre não tá bem?

- Chorando o rapaz falou:
- Ô MULHER DESNATURADA!
Imagine seu Doutor
Ela já é deshonrada
Fingia que era donzela
Mas já tinha sido usada.

- Eu preparei a nossa casa
Comprei tudo direitinho
Não faz vergonha a ninguém
Visitar o nosso NINHO
E aquela DESNATURADA
Deu a outro o PASSARINHO.

- E veio dizer para mim
Que foi coisa do passado;
Quando era bem novinha
Arranjou um namorado
Um cabra muito metido
A valentão e tarado.

- Eu quero um advogado
Pra o casamento anular
Pois não vou comer num prato
Que o outro esteve a babar
Ô MULHER DESNATURADA
Essa que fui arranjar.

Tenha calma homem de Deus
Deixe EMÍLIA lhe explicar
Se foi erro do passado
Não vale a pena brigar
Toda ofensa tem desculpa
Pra quem sabe perdoar.

[...]

Foram acordar o Doutor
Pra contar o ocorrido,
XERÉM falava aos soluços
O que tinha acontecido
E o coronel do seu lado
Consolava o desvalido.

Doutor AGRIPINO ouviu
O que o “traído” falou
E lhe disse: Tenha calma,
Pelo que você contou
A moça não traiu
Ela só não revelou...

E não revelou por medo
De ser mal interpretada
Pois se tivesse contado
Não seria perdoada
E ficaria para sempre
Uma mulher mal falada.

Xerém ouvia o doutor.
Sem mesmo pestanejar,
Deixar a nulher que amava
Era ruim de agüentar
Mas com o orgulho ferido
Não dava pra perdoar.

Os três irmãos foram juntos
Para a casa do “traído”
Lá EMÍLIA derramava
Um pranto muito sentido
Lamentando de verdade
O que tinha acontecido.

- A mulher ajoelhada
Rezava a Virgem Maria
Pedindo aos céus proteção
Para o que enfrentaria
Se ele não a perdoasse
Como é que viveria?

- Ô MULHER DESNATURADA
Deshumana e sem coração
Vá na cozinha e prepare
Pra o Coronel e o Doutor
Um cafezinho bem quente
Para espantar esta dor.

- Emília então se ergueu
E rumo para a cozinha
Nem levantou a cabeça
Nem deu uma palavrinha
Foi preparar o café
E aguardar o que vinha.

- Coronel Alfredo Andrade
A voz então se levantou
- Homem perdoe a sua Emília
O que passou já passou
Desse errinho do passado
Ela já se desculpou.

Também Doutor Agripino
Falou com a voz de poder;
- Se o amigo quiser
Esse errozinho esquecer
Eu prometo, até jurando
Disso ninguém vai saber.

- Mas se o amigo pretende
Anular o casamento
Faço a petição e levo
Ao juiz documento
Porém aí todo mundo
Vai tomar conhecimento.

XERÉM coçou a cabeça
E falou com decisão,
- Amanhã, eu vou embora
Deixo tudo como está

Mas aqui não fico não.

[...]

Os homens sentaram à mesa
E começaram a falar,
XERÉM disse resolvido
- bem cedo vou me mandar,
Irei no primeiro trem
Que por aqui vai passar.

Quando todos foram embora
XERÉM a porta fechou
Se dirigiu para o quarto
Para EMÍLIA nem olhou
Ela seguiu atrás dele
E chorando lhe falou.

Por Deus, me perdoe XERÉM
Pois eu nunca te enganei
E desse passado “indigno”
Se eu nunca te falei
Foi pra não perder o homem
Que na vida mais amei.

XERÉM olhou para EMÍLIA
E mais brando lhe ordenou
- Vá arrumar minha mala
Já que você me obrigou
Sair por este mundão
Com os chifres que me botou.

[...]

EMÍLIA lhe obedeceu
E a mala preparou,
Chorava um choro baixinho
E por entre ele implorou
Para XERÉM desistir
Da decisão que tomou
(GOLDELIVIE, 2004, pp. 8-15).

A cordelista cria uma situação onde a frustração do marido enganado torna-se um tema compartilhado com outros nomes masculinos, considerados relevantes na sociedade nordestina. Assim, o público e o privado misturam-se no texto para se demonstrar que na família burguesa a sociedade é um prolongamento do lar, controlado pelo pulso forte de um chefe. Se o coronel e advogado conseguem exercer domínio e resolver os problemas sociais, também saberão aconselhar sobre um problema para a formação de uma família de bases conservadoras. Contudo, os poderosos não assumem uma postura radicalmente conservadora no texto. O posicionamento do advogado e do coronel expressa a postura da sociedade a qual sabe que há comportamentos diferentes

dos ditados pelas normas patriarcais. Todavia, a reação do protagonista é o descontrole verbal, usado para expressar humoristicamente o desespero de um homem, dividido entre dois sentimentos: a sensação de traição de seus princípios que abordam o corpo feminino como a uma propriedade privada e o sentimento de amor à esposa.

A cordelista, então, zomba da situação de desconforto do homem que defende uma regra de comportamento que nem sempre foi cumprida no Brasil. Eni de Mesquita Samara (1989) admite que até o século XIX, o *pater* tinha o apoio jurídico para exercer a sua função autoritária de chefe de família sobre a mulher e os filhos, mas nem sempre estas relações estavam dentro da rigidez que eram estabelecidas. Um dos exemplos citados por este autor são os casos encontrados em documentos históricos de mulheres que se casaram após terem filhos antes do matrimônio, tendo plena aceitação do marido (que teria o direito jurídico de anulação do casamento).

O cordel analisado recria uma situação semelhante. O protagonista acredita que pode ter o apoio da lei para anular a sua ligação matrimonial, por isso procura o advogado. Contudo, o advogado não dá um apoio incondicional à separação. Ao contrário, diz que tem poder para anular juridicamente o matrimônio, mas aconselha que o protagonista continue com o casamento normalmente, pois ninguém ficaria sabendo do “desvio” de sua mulher. A fala do advogado denuncia a existência do conhecimento dos nordestinos de estórias de casamento que fugiam às normas rígidas de enlace nupcial e a tentativa de que estes casos fossem silenciados, sendo escondidos pelas próprias famílias que não se julgavam adequadas ao conceito de família ideal, divulgada por um discurso burguês.

É o que acontece neste folheto. O esposo divulga para o advogado e para o coronel que irá abandonar um lar que não cabe nos seus princípios conservadores de chefe de família. Todavia, não o faz. A autora brinca justamente com a ameaça que nunca se cumpre um dia após o outro. Quando “manda” a mulher fazer as suas malas e impõe a ela a atitude submissa de baixar os olhos de vergonha na sua presença e implorar que não o abandone, o protagonista demonstra a sua intenção de ter a imagem inflexível de um chefe de família burguesa cuja autoridade não pode ser contestada e, que, por isso, deve abandonar um lar onde seus princípios não são impostos. Apesar da pretensão de impor essa postura, suas atitudes revelam que a sua inflexibilidade é uma farsa, visto que o marido nunca se vai. Isto é observado nas estrofes abaixo:

Cansado ele adormeceu

Afirmando que iria
Mas dormiu tanto que só
Acordou no outro dia
Isso na hora que o trem
Já apitava e partia.

Hoje eu perdi esse trem
Porque ele adiantou
Mas amanhã não o perco
Pra não viver como estou
Com a cabeça coçando
Dei a minha palavra e vou.

No outro dia não foi
Porque estava indisposto
Tinha comido demais
Para esquecer o desgosto
Mesmo o terno de viagem
Não estava bem do seu gosto.

No terceiro não partiu
Porque teve pesadelos
Achando ser maus presságios
Quis evitar atropelos
Mas disse: AMANHÃ EU PARTO
Não tem rogos nem apelos.

Foi protelando a partida
Protelando, protelando
Sempre encontrava um motivo
Pra ir se justificando
Entre os lençóis de EMÍLIA
Terminou se acomodando.

“O TEMPO TUDO RESOLVE”
Foi isso que ocorreu
A MULHER DESNATURADA
Muitos filhos já lhe deu
Hoje é feliz e nem lembra
Daquilo que aconteceu.
(GOLDELIVIE, 2004, pp.15-16).

A ameaça de abandono do lar nunca cumprida pelo marido é uma ironia criada pela autora para estabelecer uma crítica sutil a um sistema que busca impor uma homogeneidade de família que na prática nem sempre predomina. Apesar de a autora descrever uma família onde a mulher tenta se adequar aos paradigmas patriarcais da esposa burguesa cuja incumbência básica é ter “um bom desempenho no governo doméstico e na assistência moral da família” (SAMARA, 1992, p.107), há um novo olhar sobre o protagonista que, no seu aparente autoritarismo, cede, progressivamente, aos encantos femininos, inventando sempre uma desculpa para não ir embora: ter dormido demais, estar indisposto, ter pesadelos. As justificativas do marido exprimem o afeto do homem pela mulher atrás de um autoritarismo insustentável. O protagonista

quer continuar sendo temido, sem abandonar a pessoa que admira. Daí ser motivo de riso, pois pretende apresentar para a sociedade uma imagem autoritária que na intimidade do lar é desconstruída, quando o protagonista tem uma vida feliz junto à mesma mulher que julgou ser “desnaturada” por não ser virgem. A última estrofe do texto desvenda este propósito:

Por isso caros amigos
Quando forem resolver
As coisas do coração
Pensem como proceder
E só tomem decisões
Se forem para valer

(GOLDELIVIE, 2006, p.16).

A folhetista transforma a lição moral conservadora própria às últimas estrofes de cordéis tradicionais, na divulgação de uma concepção burguesa de família nuclear cujo afeto se sobrepõe ao autoritarismo. Assim, a autora não se dissocia de uma concepção burguesa patriarcal de família, mas a reinventa, ao demonstrar que num núcleo familiar onde há amor não pode haver normas rígidas de conduta que imponham perfis sólidos e estereotipados de esposa e de marido.

Um aspecto que deve ser destacado na composição deste folheto é a relevância da figura feminina. A mulher é apresentada como uma nova Eva. É a mulher que engana o marido para poder formar uma família que caiba nos padrões ditados pela sociedade patriarcal. Todavia, a sua dissimulação é revertida em uma atitude de sobrevivência feminina num sistema que reprime a mulher para sustentar a importância do tabu da virgindade. Assim, a autora dá enfoques distintos à mulher e ao homem. Registra o drama feminino da luta para não ser castigada pelos olhos conservadores da sociedade e, ao mesmo tempo, zomba das atitudes masculinas que demonstram que esta mesma sociedade nem sempre pode sustentar com rigidez o seu discurso autoritário. Desta forma, aos poucos, Maria Goldelivie usa o humor para apresentar situações de desvio ao discurso patriarcal que proporcionam novos olhares sobre a mulher, mais positivos. É o que acontece também com cordel *Mulher macho, sim senhor!*

b) Mulher macho, sim senhor!



A relação entre capa e título corrobora para a ressignificação da expressão encontrada no título. Na capa, a personagem principal encontra-se sentada entre dois homens e tem uma aparência delicada, contradizendo o sentido original da expressão “mulher macho, sim senhor”, referente ao estado da Paraíba e, muitas vezes, a mulheres “brabas” e masculinizadas. No folheto, ser uma “mulher macho” é assumir papéis, antes só associados aos homens, tendo, inclusive, dois “maridos”. As estrofes abaixo expressam esta tentativa feminina de buscar espaço numa sociedade de bases patriarcais:

Neste mundo em que vivemos
Só o homem pode mandar
Mulher tem a rédea curta
Para o bicho não pegar
Tem que ser pura e fiel
Pra todo mundo aceitar.

É regra estabelecida
Desde que o mundo foi feito
Do caminho da mulher
Ter espinho e ser estreito
Estando certo ou errado
O homem fez tá bem feito.

Todo mundo aceita bem
Os deslizes dos machões
Eles fazem o que bem querem
São bestas e são valentões
Porque falta nas mulheres
Um pênis e dois “cunhões”.

A história de Ramira
Que agora vou lhes contar
É bastante divertida

Difícil de acreditar
Porque é uma mulher
Que tais regras vai quebrar
(GOLDELIVIE, 2008, pp.1-2).

O início do cordel repete a descrição da sociedade cujo exercício da virilidade sexual fundamenta as relações entre gêneros presente na maioria dos cordéis nordestinos. Contudo, o mote do texto é usar o deboche para estabelecer uma sátira a esta organização social, usando o humor para recriar situações em que a mulher busca ocupar posições masculinas sem que, contudo, se masculinize de maneira acintosa. Assim, não há uma ruptura com uma estrutura binária nas relações entre gêneros, mas a sua recriação às avessas:

A firma lhe ofereceu
Uma justa promoção
A moça então mergulhou
Numa grande indecisão
Pois teria de mudar-se,
ser chefe de Produção.

A cidade oferecida
Não era muito distante
Todo final de semana
Voltaria radiante
Pra rever a família
Com saudade cruciante.

Nessa firma trabalhava
Um moço muito atraente
Chamado José André
Que era muito prudente
Mas ao conhecer Ramira
Sua paixão foi ardente.

Mas ele por sua vez,
Não poderia aceitar
Só se deixasse o marido
Para com ele ficar
Por isso propôs a moça
Ela aos seus abandonar.

Ramira pediu perdão
Mas resolveu lhe falar
Que gostando do marido
Não ia lhe abandonar
Mesmo assim se interessava
Em com André namorar.

André muito apaixonado
Aceitou de imediato
Ramira honesta, propôs
Para calar o boato
- Vou avisar ao Luan
Do nosso concubinato.

Luan ficou revoltado
Relutando acreditar

Ela calma e decidida
Não parava de explicar;
Quero ficar com os dois
Não quero te abandonar.

Luan disse: Mesmo assim
Pense antes de escolher
Se você vai ficar com ele
Nossos filhos vai perder
Pois eu entro na justiça
E vou ganhar, pode crer.

Ramira olhou pro marido
E disse, preste atenção
Agindo assim não resolve
Nem vai ser a solução
Eu ficar sem as crianças
E você na solidão.

Já se você concordar
Vai ficar tudo acertado
Eu me divido pros dois
Não deixo nenhum de lado
E vamos viver a vida
Como ficar programado.

Porque se não for assim
Eu não vou conseguir
Viver sem um de vocês
Não dá para resistir
É me privar de viver
Não sei como prosseguir.

Luan coçando a cabeça
Acalmou-se a meditar
Que adianta eu viver
Se Ramira me deixar
É bem melhor dividir
Do quem sem nada ficar.

Ramira conciliou
A questão e resolveu
O problema e desde então
Por mais tempo viveu
Feliz com os dois maridos
Que a vida lhe ofereceu
(GOLDELIVIE, 2008, pp.8-11).

Com a emancipação financeira da protagonista, há uma inversão de funções sociais: a mulher é quem viaja para trabalhar e o homem é quem tem mais tempo para cuidar dos filhos. Esta reinvenção de papéis estende-se, ainda, para o relacionamento afetivo entre homem e mulher. Ao viver entre duas cidades por conta do trabalho, a protagonista almeja ter um parceiro para cada lugar: o marido que cuida dos filhos no espaço da família e do lar e o namorado, com quem divide as experiências do trabalho. Adequa, assim, o discurso da dupla moralidade a uma vivência feminina.

A reação dos personagens expressa que a bigamia às avessas gera um deboche em relação à função masculina dentro do lar, que perde a “força” de dominar o corpo

de uma mulher, quando ela se emancipa. Neste sentido, o ato sexual volta a ser abordado como uma relação de poder que define papéis na sociedade. O humor do texto consiste em tematizar estas relações, sem derrubá-las. A emancipação feminina ao invés de exprimir novos relacionamentos entre gêneros, demonstra como a mulher almeja expressar a sua “força” na sociedade, ao querer “submeter” seus parceiros ou a função de mulher de casa ou de rua.

Assim, a autora repete a mesma estrutura de conciliação do ciclo histórico com o cômico-satírico, produzida por autores entre o século XX e XXI. Mistura o registro de uma nova situação vivenciada pela mulher com o tom de zombaria às reações masculinas a estas circunstâncias diferentes. Não apresenta, portanto, experiências particulares femininas, mas uma busca da mulher em superar o homem para, então, definir-se como mulher do novo século. A intenção de a feminista substituir o homem num sistema patriarcal apresenta-se no desfecho do cordel:

Muita gente se revolta
E não quer acreditar
Que os dois aceitaram o fato
Para com ela ficar
Porém se fosse o contrário
Ninguém ia se chocar.

Mas como o caso se deu
Envolvendo uma mulher
O povo logo critica
- Não entendo o que ele quer!
Se os dois aceitaram isso
É porque os dois são “Mané”.

Mas este fato acontece
Todo dia e toda hora,
Homem tem mulher em casa
E muita mulher lá fora,
Sempre aconteceu com macho
Com mulher começa agora.

Parabéns para Ramira
Pela coragem que vem
Enfrentando o preconceito
Sem se importar com ninguém
Mostrando que essa “coragem”
Não é só macho que tem.

Quem repudiar este ato
Preste bastante atenção
Que não é justo acusar
E nem julgar um cristão
Julgar só compete a Deus
Que a todos dá seu perdão.

A história deste cordel
Não foi por mim inventada
Aconteceu de verdade
Conheço a turma citada
Mudei o nome do povo
Pra não ser associada.

Ramira me permitiu
De no cordel eu contar
Sem seu verdadeiro nome
Pra poder preservar
Identidade, família
E a vida particular.

A toda mulher que luta
Pra ter direitos iguais
O cordel é meu presente
Sem regras conceituais.
Vivam a vida intensamente
Sem preconceitos banais.

Aqui fica meu abraço
As mulheres de verdade
MULHER MACHO, SIM SENHOR!
Podem sentir vaidade
A coisa mais importante
É conquistar liberdade
(GOLDELIVIE, 2008, pp.11-13).

No segundo capítulo, os desfechos dos folhetos se identificavam por apresentar uma moral que castigava a vontade feminina para agradar a um público influenciado por valores patriarcais. Neste cordel, a intenção de a folhetista é discutir o moralismo, quando conclui o texto estimulando as leitoras a lutarem pela liberdade e pela igualdade entre gêneros. Todavia, proclama esta igualdade a partir de um sistema de relações que é ditado por um modelo masculino. A folhetista não almeja derrubar o sistema de relações de bases patriarcalistas, mas renová-lo, de modo que a mulher também possa participar dele. Por isso, defende o direito da mulher de praticar a bigamia, já que foi praticada pelo homem durante séculos. A pretensão da cordelista, então, não é de mudar a história, mas de repeti-la, contanto que a mulher esteja dentro dela como mais um “sexo forte”.

Esta postura da sociedade fica evidenciada quando a autora admite que o folheto é inspirado em um caso real e que a protagonista pediu que fossem modificados os nomes, para que sua identidade e a da sua família fossem preservadas. Com este comentário, a folhetista demonstra que a estória do cordel é abordada pelo leitor como um “causo” popular, porque ainda é um tema que fere os costumes considerados

tradicionais pela sociedade nordestina. E se é motivo de riso para alguns leitores, para outros ainda é motivo de preconceito e marginalização. E é para combater este último olhar que a autora compõe este cordel em que a mulher vivencia experiências masculinas, “desafiando” um público ainda amarrado a um discurso que propõe a superioridade do homem em relação à mulher.

Já Salete Maria da Silva, a outra autora que iremos estudar neste terceiro capítulo, recria uma multiplicidade de subjetividades femininas em seus cordéis, operando uma contribuição até então inédita no universo dos folhetos, como observaremos a partir de agora.

3.2.2 A crítica feminina a um sistema patriarcal

O maior propósito dos folhetos de Salete Maria da Silva é a presentificação de vozes femininas inexistentes ou apagadas ao longo da história do cordel, trazendo à tona as várias faces da mulher não apenas nordestina, mas universal. Com um dado poético que se diferencia dos cordéis analisados anteriormente – os seus folhetos dão bem maior ênfase aos aspectos de construção lírica à narrativa comum a grande maioria dos cordéis. A contribuição deste tópico é de estabelecer uma análise de como se efetiva a construção desta nova linguagem feminina no cordel, observando ainda a maneira pela qual o cordel ganha uma nova face e se torna uma manifestação literária repleta de nova polissemia no que tange às pluralidades e subjetividades femininas.

a) Embalando meninas em tempo de violência



O cordel *Embalando meninas em tempos de violência* é um exemplo importante de como Salete Maria está construindo textos que corroboram para o início de uma tradição poética segundo olhares femininos. Para isso, a autora se utiliza da forma das canções populares conhecidas como cantigas, especialmente as conhecidas como cantigas de roda. Utilizaremos aqui, para uma análise intertextual, uma operação semelhante à utilizada pela crítica Jerusa Pires Ferreira (1979) quando faz um estudo comparatista entre a literatura de cordel e as novelas do ciclo carolíngio medieval. O método consta do estudo: a) das apreensões diretas de partes da matriz; b) da apropriação modificadora através da interferência de mecanismos variados e, c) a construção mais livre do texto, denominada de “brechas de criação”. Tal leitura se adapta perfeitamente ao caso aqui estudado, quando o folheto nordestino vai beber na fonte das cantigas orais populares, com a diferença que, através das mesmas, a poeta expressa vozes de personagens femininas num processo de recriação estética e ideológica.

Concorda-se como Câmara Cascudo (1984), quando afirma que as cantigas fazem parte de uma memória coletiva não-oficial, tradicional, oral e anônima que independe do ensino sistemático, pois está presente em ações cotidianas, na voz das mães, nos contos, nas músicas e nas brincadeiras cantadas. Cascudo lembra ainda (1978, p.33) que a cantiga de roda é constituída de elementos que não se configuram como virgens e novos, pois “podem trazer as cores locais, algum modismo verbal, um hábito, uma frase, denunciando, no espaço, uma região e, no tempo, uma época”. Nesse sentido, os enredos das cantigas podem ser modificados conforme a voz que as emite, alterando a sua estrutura e até seu conteúdo. Salete Maria se utiliza de maneira consciente dessa mutabilidade das cantigas e dá sentido a outra afirmação de Cascudo (1978), a de que a finalidade das cantigas de roda e de ninar não é apenas a de distrair ou provocar sono nas crianças, mas doutrinar, inspirar à reflexão, fazendo uso de estórias rápidas, carregadas de ensinamentos religiosos e sociais.

Mas há um detalhe: tradicionalmente e, desde sempre, as cantigas são veículos de muitos estereótipos, incluindo aqueles embasados no discurso moralista, religioso ou mesmo patriarcalista. E as mulheres sempre tiveram um papel de grande monta na difusão dessas estórias: restritas ao universo privado, eram as portadoras de uma memória preservada de geração a geração. No universo da casa, elas transmitiam estereótipos, preconceitos, entre filhos e netos. A primeira pretensão do cordel

Embalando meninas em tempos de violência é de modificar a função feminina de narradoras de cantigas carregadas de valores patriarcais, transformando nos textos a posição da mulher na sociedade, buscando o mesmo reflexo no mundo empírico. Assim, as vozes femininas geradas no texto se transformam em narradoras da vivência de um lar diferente do idealizado no folheto tradicional, de perspectiva predominantemente masculina. As cantigas alteram-se, assim como o próprio cordel, em busca de uma linguagem tipicamente feminina.

A estrutura da narrativa humorística própria aos folhetos que abordam circunstâncias vivenciadas por mulheres também é abandonada em função da composição de versos em que predomina um olhar de denúncia em relação à violência física e moral sofrida por muitas mulheres. O título do folheto expressa esta intenção, pois renova a função das cantigas populares que são usadas a fim de denunciar a “violência doméstica” encoberta há séculos sobre o manto da sagrada família. Assim, o ato de embalar para adormecer, próprio às cantigas de ninar, é transformado em cantar para despertar mães e filhas para o problema da violência doméstica como produto do autoritarismo ditado pelo homem na família. Os textos de brincadeiras de roda, então, são transformados em narrações de situações de denúncia de agressões, vivenciadas pela mulher dentro de casa. Por isso, o cordel estrutura-se como um conjunto de micronarrativas em que são apresentadas vozes diferenciadas para uma mesma situação ou para circunstâncias diferentes. A primeira narrativa faz uso da cantiga *Terezinha de Jesus* como *texto matriz* para a apresentação de uma estória onde a mulher é assassinada pelo marido por querer denunciar à sociedade a violência sofrida em casa, como é observado abaixo:

Terezinha de Jesus
De uma queda foi ao chão
Alguém viu um cavalheiro
Com uma faca na mão
Depois um tiro certo
Dilacerou por inteiro
O seu jovem coração.

Ela diz: “quero uma casa
Pra que eu possa governar
E também um bom marido
A quem eu possa amar”.
Mas tendo o lar guarnecido
E o corpo todo agredido
Não dá pra silenciar
(SILVA, 2001, p.2).

Há uma apropriação modificadora do trecho original da cantiga: “*Terezinha de Jesus de uma queda/ Foi ao chão/ Acudiram três cavalheiros/ Todos três chapéu na mão*”. A personagem não é ajudada pelo homem, quando cai no chão, mas é jogada por ele. O chapéu tirado da cabeça como sinal de respeito é substituído pela faca, como símbolo de agressão. As alterações entre-textos demonstram que há um esvaziamento do sentido de proteção masculina construída na imagem do pai de família (seja pai, irmão ou marido), para a recriação da imagem de um chefe de família capaz de oprimir e até mesmo de matar para exercer autoridade. Ocorre, portanto, a introdução de elementos contextualmente significativos que adequam trechos das cantigas a uma visão de família segundo olhos femininos.

Reatualiza-se o conceito de virilidade sexual (D’AVILA NETO), predominante no período colonial. No cordel, o marido ainda se considera dono do corpo e da voz feminina, sendo capaz de matar, caso este domínio seja ameaçado. Esta atitude expressa um “direito” masculino, perpetuado por séculos e até oficializado. A consciência da sociedade de que estas situações ainda se repetem é apresentada, quando a fala do povo se expressa através da reescritura da cantiga *pirulito que bate-bate*:

“Marido que bate, bate
Marido que já bateu”.
Quem não agüenta calada
Conhece quem já morreu.
Eis o que diz a moçada
À noite, pela calçada
Sobre o que aconteceu.
(SILVA, 2001, p.2).

Há um esvaziamento da dependência entre música e dança para expressar afetividade entre crianças no fragmento “*Pirulito que bate, bate/ Pirulito que já bateu/ Quem gosta de mim é ela/ Quem gostar dela sou eu*”, pois o trecho da cantiga é modificado para endossar novamente a violência feminina. Esta nova fala adapta-se a um artifício próprio do cordel: a ironia, gerada segundo olhos femininos que reinventam a revolta de pessoas que sabem que a mulher agredida não pode buscar justiça, porque o marido denunciado revidará com o autoritarismo exercido dentro de casa. No folheto, então, a consciência do povo é a da própria sociedade que sabe da persistência do conceito de família patriarcal que reprime a mulher em função da soberania masculina e da pretensa ordem no ambiente familiar. No trecho abaixo, a cantiga *Marré Desci* é

usada como texto matriz reinventado pelo poeta, com a intenção de reforçar o mesmo olhar crítico em relação à experiência de violência sofrida pela mulher em casa, independente da divisão de classes:

Uma é rica, rica, rica
De mavé, mavé, mavé
Outra pobre, pobre, pobre
De mavé, mavé, mavé
Escolhei a que quiser
Pois ambas são agredidas:
À porrada e ponta-pé.
(SILVA, 2001, p.3).

A transcrição *ipsis literis* de trechos da cantiga adapta-se à lógica do texto, apenas retendo-se da matriz o que se pode ser usado para construção de uma nova abordagem dada ao casamento. Assim, esvazia-se o sentido positivo dado ao casamento pela cantiga original, demonstrando que esta instituição não é só é um espaço simbólico de prestígio social, almejado por pobres e ricos, mas também um lugar de violência. Tudo depende de como será conduzida a relação entre gêneros. Outro artifício de adaptação relevante na composição do texto refere-se à mudança de interlocutor entre-textos. Na cantiga, os interlocutores aos quais o texto está destinado são os pretendentes a marido que se tornam protagonistas das brincadeiras infantis, influenciadas por um discurso patriarcal. No cordel, repete-se o artifício estético do folheto de tornar o público o leitor implícito a quem a autora se dirige. No entanto, este leitor ganha uma carga significativa diferenciada da encontrada em folhetos tradicionais. Representa a sociedade que deve ter seus olhos abertos para as agressões sofridas pela mulher seja em qual for a classe social. Neste sentido, o trecho da cantiga é reinventado para se tornar uma voz feminina de denúncia da violência sofrida pela mulher, que busca desconstruir um discurso que, durante muito tempo, fez crer que somente os homens negros e pobres espancavam as mulheres, devido ao alcoolismo ou à extrema pobreza, restringindo o problema a um caráter meramente econômico (TELES, 1993). Este olhar de desconstrução da idealização do casamento é reafirmado na voz de uma outra personagem feminina cuja fala é inspirada na cantiga *Ciranda, Cirandinha*:

“O amor que tu me tinhas
Era pouco e se acabou”
Mas teus pés nas costas minhas
Deixou marcas, tatuou
Comentei com a vizinha
Pois era o que me convinha

E por isto, então, ficou
(SILVA, 2001, p.3).

Há uma apropriação do fragmento “*O amor que tu me tinhas/ era pouco e se acabou*” que se torna um contratexto¹⁰¹ sobre o qual é impresso um novo significado conforme a organização interna do folheto. A temática da decepção amorosa própria à cantiga é usada para a composição da fala de uma personagem que denuncia a violência ocorrida dentro de casa. Assim, a cantiga *Ciranda cirandinha* passa por um mecanismo adaptativo que sofre a influência de uma crítica feminina à sociedade nordestina e, mais precisamente, à família brasileira de bases patriarcais. O trecho se torna mais expressivo quando se liberta do texto matriz e gera uma personagem cuja marca é o silêncio diante da violência. Ocorre, então, o processo denominado por Pires de “brechas da criação”, quando a autora cria um texto novo dentro do cordel inspirado nas cantigas. Reinventa-se a cantiga para se discutir o drama do silêncio que se perpetua por conta do sentimento de impotência feminina. Este processo repete-se na reinvenção da cantiga *A Mariquinha*:

Mariquinha não vai com as outras
Mariquinha não quer falar
Mariquinha perdeu a fê
E já não quer testemunhar
Ela diz que viu o Zé
Matando outra mulher
Mas anda solto a cantar
(SILVA, 2001, p.3).

Há a apropriação da cantiga como texto matriz que serve como fonte de criação poética. A autora se apodera do vocativo Mariquinha para dar-lhe um novo sentido. Mariquinha deixa de ser o objeto de desejo, “chamada” para ser seduzida e torna-se a personagem que deve ser “evocada” para abandonar o silêncio e testemunhar sobre as agressões femininas presenciadas por ela. Repete-se, portanto, brechas da criação, pois há um trabalho de transformação sobre um texto matriz, com a intenção de que a personagem Mariquinha represente as mulheres coagidas pela impunidade.

Desta forma, o constrangimento de muitas mulheres em relação ao testemunho da agressão feminina aparece como um fator de construção textual, pois contribui para a alteração do sentido da expressão “Mariquinha não vá” no cordel. Esta passa a ser a

¹⁰¹ Segundo Mihail Propp, contratexto (*apud* FERREIRA, 1979) é o nome usado para denominar os textos diretamente matriciados.

voz da narradora que almeja alertar as mulheres a quebrar o silêncio e denunciar a violência. A injustiça dos valores patriarcais é ainda ressaltada na reescritura da cantiga *O Cravo e a Rosa*:

O Cravo brigou com a Rosa
Dentro de sua morada
A Rosa saiu ferida
E o Cravo a dar risada
A Rosa pediu socorro
E o guarda veio atender:
“Se o Cravo é seu marido,
Não devemos nos meter”
(SILVA, 2001, p.3).

Se no fragmento original da cantiga “*O cravo brigou com a rosa debaixo de uma sacada/ o cravo saiu ferido/ e a rosa despedaçada*” há uma sugestão de briga entre personagens de gêneros diversos que se agredem mutuamente, neste cordel, a reciprocidade de agressões é anulada, pois é o homem que fere a mulher. A intenção de representar o autoritarismo masculino nos lares brasileiros é confirmada quando o folheto liberta-se do texto matriz e constrói mais uma nova passagem ficcional onde brota a personagem polícia. O surgimento desta personagem no texto demonstra “brechas de criação” que proporcionam o aparecimento de falas particulares do texto que denunciam uma crítica à convivência, ainda existente no século XX, das autoridades policiais e judiciárias em relação às agressões dos maridos às mulheres, tratando-as como meras desavenças familiares que devem ser resolvidas dentro de casa (TELES, 1993). Esta mesma operação repete-se no trecho abaixo:

Senhora Dona Sancha
Coberta de porrada
Do rosto tire o véu
Mostre que está lesionada
Não leve para o céu
Em respeito a um anel
Uma vida violentada
(SILVA, 2001, p.4).

Há uma recriação do “*Senhora Sancha, Coberta de ouro e prata, Descubra o seu rosto, Que eu quero ver a lata*”. Se na cantiga de roda a personagem é invocada a mostrar a face de “lata” escondida atrás de ouro e de prata, por conta de um pudor, na segunda versão do cordel, Dona Sancha oculta o rosto para esconder a agressão sofrida pelo marido. Assim, o folheto repete o modo verbal no imperativo do texto matriz, não

só para alertar a personagem do folheto, mas todas as donas Sanchas existentes fora do cordel que ainda são espancadas pelos maridos e se recusam a denunciar a violência sofrida em casa. Neste sentido, o folheto retoma uma característica recorrente em alguns cordéis que é o estabelecimento de um diálogo direto com o leitor para lhe fornecer um aprendizado moral. Contudo, há uma inovação em alguns aspectos. Esta interação é transferida para o meio do texto, havendo a inclusão do público feminino no folheto como mais uma personagem do cordel agredida que deve lê-lo para se conscientizar de que o “silêncio é cúmplice da violência”. Depois do recado moral (muito diferente do *moralista*) dado ao leitor, o enredo desenvolve-se a partir da costura de vozes de personagens que têm uma alteração de atitude. É o que acontece com a recriação da cantiga *Meu limão, meu limoeiro*:

Meu irmão, meu companheiro
Meu pai! – a quem só sei amar
Uma vez quis me bater
Outra vez quis me matar
Mutirão ou Limoeiro
Centro ou Novo Juazeiro
Assim em todo lugar
(SILVA, 2001, p.4).

A cantiga é reinventada no cordel a fim de que sua estrutura seja usada a favor da construção de uma nova voz no texto que denuncia a violência cometida por pais e irmãos. Assim, o conceito de agressor estende-se para o parente que usa a força para se impor como chefe de família. O importante nesta fala é que ela representa a voz de mulheres que possuem uma relação com seus agressores marcada pelos sentimentos de temor e afeto. Subentendida a esta fala está mais um dos motivos do silêncio feminino em relação à violência sofrida em casa: o amor pelo agressor e desejo de poupar a sua imagem perante a sociedade. Esta causa é desfeita na reescritura da cantiga que fecha o cordel:

Você gosta de mim, ó gatinho?
Eu também de você
Quando estamos sozinhos
Por que quer me bater?
Se tocares em mim, ó gatinho
E me fizeres sofrer
Eu prometo, gatinho,
denuncio você
(SILVA, 2001, p.4).

Se em *Gatinha Parda*, o companheiro é objeto de carícia e de desejo, no cordel ganha uma conotação ambígua. Mantém-se a estrutura da cantiga composta através de perguntas que ganham uma nova conotação no cordel. Ao mesmo tempo em que a personagem é carinhosa com seu parceiro, ameaça denunciá-lo, estabelecendo uma inversão de papéis. É o parceiro que deve temer a atitude feminina, pois embora a personagem mantenha a postura de delicadeza e afetividade em relação ao companheiro, sabe da força de sua voz, quando denuncia a violência doméstica como um crime social.

Desta forma, no cordel *Embalando mulheres em tempos de violência* ocorre um processo semelhante ao ato de intercambiar experiências definido por Walter Benjamim (1975). Ao ler o folheto, o leitor tem a impressão de que cada cantiga é usada no texto para que ocorra uma troca de experiências. Todavia, é um intercâmbio de vivências diferenciado, pois no folheto cada cantiga perde o seu sentido original para se tornar um fator interno de composição textual. Cada cantiga, além de ganhar um novo sentido no cordel, dialoga com outras para gerar uma nova forma de se falar da vivência feminina da família de bases patriarcais. Começa, portanto, a brotar uma nova tradição poética no folheto, pois há um processo de intertextualidade em que o cordel assemelha-se a um tecido em que várias cantigas dialogam para a construção de um texto, estruturado conforme o olhar feminino sobre a violência.

Neste sentido, defende-se que o cordel *Embalando meninas em tempos de violência* seja uma expressão sócio-literária, ou seja, um discurso que permite “levar em conta os vários jogos de fatores que o condicionam e o motivam” (CANDIDO, 1976, p.6). Assim, não só as cantigas tornam-se fatores internos de composição do folheto, mas as próprias experiências femininas. Elas são abordadas como fatores externos que desempenham um certo papel no processo de constituição estética do cordel, pois transformam as cantigas num cadinho de vozes usadas para embalar novas gerações com o discurso da conscientização contra a violência. Enfatiza-se, portanto, a importância deste texto como um catalisador de experiências femininas que foram silenciadas por uma literatura que sempre privilegiou os racismos masculinos. É com esta mesma intenção que abordaremos os próximos folhetos, intitulados *Lugar de mulher* e *Mulheres fazem*.

b) Lugar de mulher



O cordel *Lugar de mulher* propõe-se a desconstruir a divisão entre os espaços público e privado, própria a um discurso patriarcal que pretende limitar a mulher apenas ao *locus* da casa, onde exerceria somente as funções de mãe e de esposa. A capa do folheto pretende romper com esta fronteira entre-espacos. Expõe simbolicamente pequenas imagens de mulheres diferentes que parecem voar da janela onde está a folhetista (a foto de Salette Maria) para vários lugares do mundo. Assim, o local onde a folhetista se encontra é simbólico, pois lhe deixa na posição de narradora-observadora, capaz de analisar os diversos lugares onde transitam diferentes mulheres que não almejam caber num único estereótipo e numa única função social. Analisam-se, portanto, estes diversos espaços ocupados pela mulher a fim de se observar novos conceitos femininos a partir do olhar atento da autora que expõe a situação de fronteira da mulher do século XXI entre o público e o privado. Isto é observado nas estrofes abaixo:

Do ponto onde me encontro
Na janela dum sobrado
Daqui donde me defronto
Com meu presente e passado
Fico metendo a colher
Do 'meu lugar de mulher'
Neste mundão desgarrado.

Do meu ângulo obtuso
Num canto da camarinha
Afrouxo um parafuso

Liberto uma andorinha
Desmancho uma estrutura
Arranco uma fechadura
Desmonto uma ladainha.

Reza a história do mundo
Que mulher tem seu lugar
É um discurso ‘corcundo’
E prene de bla-bla-blá
Eu que ando em toda parte
Divulgo através da arte
Outro modo de pensar
(SILVA, 2009, p.1).

O folheto é iniciado com a apresentação do espaço onde se encontra a narradora observadora: o sobrado. Este *locus* é simbolicamente importante para a compreensão da construção do conceito de lar patriarcal brasileiro onde, durante muito tempo, foram guardados valores e mulheres, excluídos das novidades e dos hábitos existentes na rua. A intenção da autora é desconstruir este conceito de lar, utilizando-se de metáforas referentes à busca do direito à liberdade feminina.

A visão de mulher como mais um bem da casa é anulada no texto, quando a narradora-observadora se propõe a abalar o próprio conceito físico de casa para expor a queda do sentido simbólico de lar patriarcal. Faz isso apresentando as metáforas “afrouxamento de parafusos” e “retirada de fechaduras”. Ambas aludem à queda física da casa, já que os parafusos tornam a casa sólida e as fechaduras simbolizam o aprisionamento. Desta forma, há o intuito inicial no texto de derrubar a imagem física de fortaleza do sobrado como grande prisão de mulheres.

Apesar de o texto se comportar como uma seqüência coesa, as suas estrofes possuem autonomia. Cada uma tem uma individualidade própria e se propõe a recriar novos espaços ocupados pela mulher. Por isso, a maioria é introduzida com a expressão “lugar de”, mote e título do cordel. Todas as antíteses subseqüentes são usadas para explicar esta expressão, tornando-se núcleos dinâmicos acima dos quais predomina um princípio organizador: justapor espaços distintos ocupados pela mulher para explodir estereótipos femininos. A análise dos cordéis do segundo capítulo demonstrou que a imagem da mulher no folheto foi determinada pelo espaço ocupado por ela. Implícito a muitos textos tradicionais, existia a antítese casa/ rua que ditava o papel social feminino. Havia uma repetição compulsiva desta antítese focada no conflito religioso salvação/perdição que limitava a mulher a comportamentos contrários: os da santa mãezinha e os das madalenas. Este texto se propõe a abalar essa dicotomia de imagens, fazendo uso de

antíteses que deixam de opor costumes para conciliá-los. Implícita à estruturação do cordel há a seguinte conciliação de contrários: público/privado, urbano/rural, masculino/feminino, liberação sexual/ catolicismo popular, arcaico/ moderno.

Essas antíteses são usadas para demonstrar que o conceito de mulher é plural, assim como os lugares onde pode viver e os costumes que pode aprender. Cabe ao leitor analisar as novas mulheres que vão sendo apresentadas com a quebra da contradição de espaços que se inicia com a ruptura com a oposição público/privado:

[...]
Lugar de mulher é quarto
Sala, bodega e avião
Lugar de mulher é mato
Cidade, praia e sertão [...]
(SILVA, 2009, p.2).

A ruptura da oposição público/ privado ocorre com a finalidade de que haja uma ampliação dos limites onde se encontra a mulher. Daí a importância das antíteses quarto/ bodega e sala/ avião. Ambas ressignificam as relações femininas com os espaços. O quarto perde a conotação de prisão de mulheres para se tornar a representação de uma intimidade que não é anulada com a experiência feminina na bodega que, por sua vez, deixa de ser um espaço só freqüentado por homens. Nessas antíteses, então, apaga-se a oposição de valores e apresenta-se a complementaridade de costumes diferentes. A mulher passa a viver na fronteira entre a casa e a rua sem, por isso, ser sacrificada.

É esta condição feminina sem fronteiras que as próximas antíteses dedicam-se a expressar ao longo do folheto. As antíteses mato/cidade e praia/sertão demonstram como a migração da mulher entre-lugares revela a sua capacidade de se tornar um cadinho de experiências que tanto envolvem a reatualização de hábitos (própria ao espaço urbano), como o resgate de costumes antigos (particular à zona rural). É esta flexibilidade da imagem feminina que é observada nas estrofes abaixo:

[...]
Lugar de mulher é sauna
Capela, bonde, motel
Lugar de mulher é fauna
Terreiro, campus, quartel [...].

Observa-se a quebra da fronteira entre sagrado e profano, e, com isso, da oposição entre santa mãezinha e devassa. As antíteses capela/motel e cama/novena são usadas para definir uma nova visão de mulher que ainda mantém os costumes da religião popular sem anular a sua sexualidade. O mais importante é que as antíteses conciliam as diferenças, fazendo com que o sagrado e o profano tornem-se experiências complementares no universo feminino.

Desta forma, há uma nova representação do feminino no cordel que mina estereótipos cristalizados. Uma das formas de romper com modelos de comportamentos sólidos é acabar com as fronteiras entre os espaços limitados ao masculino e ao feminino, como é notado na estrofe abaixo:

Lugar de mulher é show
Favela, brejo e poder
Lugar de mulher é gol
Ringue, desfile e lazer [...].

Nas antíteses gol/ desfile e ringue/ lazer são justapostas ações que corroboram para a definição de papéis masculinos e femininos em determinados grupos sociais. Tornar estas ações simultaneamente femininas significa dar um novo enfoque para o conceito de gênero no cordel. Este passa a ser abordado como imagens do masculino e do feminino construídas pela sociedade que não podem ser fixas. Isto ocorre, porque ela ganha novas funções sociais.

Contudo, considera-se a antítese guerra/ missa a mais significativa para abalar imagens sólidas sobre a mulher, como é observado abaixo:

Lugar de mulher é serra
Obra, beco e parlamento
Lugar de mulher é guerra
Missa, teatro e convento [...].

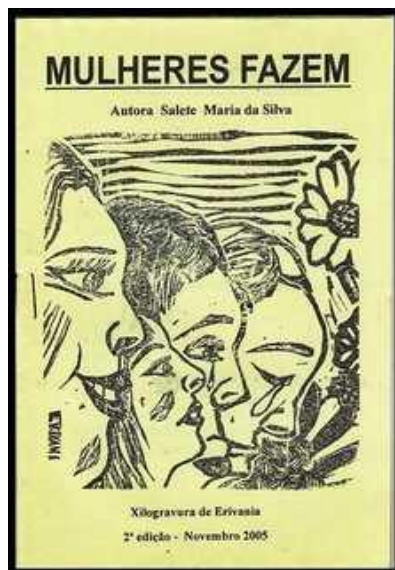
A autora refere-se à guerra não em sentido lato. A intenção é usar da contradição para minar o estereótipo, demonstrando que as funções sociais são construções culturais e, que, por isso, a mulher pode ser representada de diversas maneiras. É necessário juntar situações aparentemente contraditórias para apresentar diversos perfis femininos, encontrados no mesmo conceito de mulher. Esta intenção de celebração de mobilidade da identidade feminina é evidenciada na conclusão do texto:

Lugar de mulher é dentro
Mas também pode ser fora
Lugar de mulher é centro
Que a margem não ignora
Lugar de mulher é leste
Norte, sul, também oeste
De noite, tarde e aurora.

De minha perspectiva
Mulher não tem um lugar
Onde quer que sobreviva
Pode ser seu habitat
Lugares existem zil [...]
(SILVA, 2009, p.5).

A folhetista define o espaço da mulher a partir das antíteses fora/dentro e margem/centro, acabando com a visão unívoca de que a mulher ou está fora de casa e às margens da sociedade ou dentro do lar e no centro da sociedade. Por isso, fecha sua argumentação afirmando que a mulher não tem um lugar, mas todos eles, podendo se reinventar onde desejar viver. É esta capacidade de reinvenção apresentada no texto que confirma a pluralidade de identidades femininas expressa na capa. A mulher é muitas, porque muitas são as formas de vida que pode ter.

c) Mulheres fazem



A ascensão gradativa da cabeça da mulher representada na capa expressa a alteração do comportamento feminino de uma condição passiva, reprimida e resignada para uma nova postura. E é este novo perfil que está implícito no título *Mulheres fazem*,

o qual dá ênfase à enumeração de ações vivenciadas pela mulher, omitidas nos cordéis tradicionais. No texto também aparecem antíteses que explodem estereótipos por gradações que confirmam a pluralidade de situações vivenciadas pela mulher, como é observado abaixo:

Mulheres fazem amor
Fazem sexo, raiva e medo
Fazem cara de horror [...]
(SILVA, 2005, p.1).

O objetivo geral da repetição do verbo “fazer” alude à inércia a qual eram condenadas as mulheres. O texto a desconstrói e o cordel é iniciado com a antítese amor/sexo usada para explicar uma nova forma de a mulher encontrar prazer sensual sem precisar ir ao inferno. Há, então, uma nova conotação dada ao sexo, baseada em um discurso feminista que confere novo enfoque para a relação da mulher com seu corpo. O prazer sexual feminino passa a ser abordado no texto como algo natural que pode acontecer por amor e por vontade, sem que, por isso, entrem em contradição, como acontecia nos estereótipos da “mulher de casa” (cujo amor se sobrepunha ao sexo) e da mulher de rua (cujo sexo se sobrepunha ao respeito). Assim, antítese não gera o conflito, mas a conciliação de opostos no perfil feminino, como é confirmado na estrofe abaixo:

Mulheres fazem progresso
Fazem mingau e novenas
Fazem, às vezes, regresso
Fazem ciúmes e cenas
Fazem o homem gemer
Mas fazem enlouquecer
Outra mulher, sem problemas
(SILVA, 2005, p.2).

Nesta estrofe, são apresentadas experiências sexuais femininas que embora diferentes, quando justapostas, contribuem para dar um novo enfoque à mulher, capaz de vivenciar uma pluralidade de ações sexuais, registradas sem a abordagem caricata, como tem acontecido na maioria dos cordéis cômico-satíricos, ao longo do século XX. Na antítese “Fazem o homem gemer/ Mas fazem enlouquecer outra mulher, sem problemas”, o ato sexual é avaliado como fonte de prazer que pode ocorrer em relações heterossexuais e homossexuais. Neste sentido, o texto reescreve os princípios defendidos pelo discurso feminista de que a mulher deve ter liberdade para escolher as

peessoas com a quais mantém relações sexuais. Por isso, a cordelista fecha a antítese com a expressão “sem problemas”, que traz à tona o discurso feminista de que “não existe experiência unívoca que possa tomar o lugar de um referencial estável” (SWAIN, 1999, p.10) e que limitar a mulher a um comportamento sexual é, por si só, restringi-la a um estereótipo que exclui as várias possibilidades de ser. Assim, o lesbianismo é tratado no texto como mais uma experiência que pode ser vivenciada pela mulher, sem que esta se limite a um único grupo. Neste sentido, a visão de ser mulher é alterada. A mulher passa a ser tratada como “um conjunto de experiências múltiplas, complexas, potencialmente contraditórias, atravessadas por variáveis como classe, idade, maneira de viver, preferências sexuais, etc.” (SWAIN, 1999, p.11). E o objetivo do texto é fazer estas experiências plurais falarem através das antíteses, como é notado na reinterpretação das relações heterossexuais na estrofe abaixo:

[...] Fazem filas em bordéis
Fazem dos homens robôs [...]
(SILVA, 2005, p.3).

Nesta antítese, há a desconstrução das relações sexuais associados às relações de poder. São apagadas as posições fixas. A mulher pode ser o sexo passivo que fornece prazer em troca de dinheiro e, ao mesmo tempo, pode assumir a condição de sexo ativo que domina o corpo masculino durante o ato sexual. Estas situações concomitantes rompem com a oposição binária de quem domina ou é dominado no sexo. A mulher pode ser um e o outro, ativa e passiva, dependendo das suas experiências. E é esta característica feminina que é posta em evidência, através das antíteses que aparentemente geram paradoxos, como é o caso da justaposição aborto e quermesse, na estrofe abaixo:

Mulheres fazem política
Fazem aborto e quermesse
Fazem paz e fazem crítica
Fazem jogo, fazem prece
Mulheres fazem plantão
Fazem bem depilação
Fazem tudo que acontece
(SILVA, 2005, p.4).

Na antítese aborto/quermesse, são conciliadas ações que aparentemente não podem ser simultâneas, já que uma vivência religiosa popular é justaposta a uma prática abortiva ligada à excomunhão pela Igreja Católica. Todavia, este conflito é só aparente,

pois a convivência de contrários aparece para dinamitar as fronteiras e exclusões, dando o direito à mulher de ser religiosa e, ao mesmo tempo, de exercer a máxima feminista: “nosso corpo nos pertence”. Algumas feministas exigem um direito individual ao aborto, baseado nas idéias de autonomia e de liberdade que lhes proporcionam a possibilidade da livre escolha da maternidade (SCAVONE, 2008). Ora, estas idéias se opõem a um discurso católico, baseado em outro princípio: “[...] a vida humana é sagrada e inviolável em cada momento de sua existência, inclusive na fase inicial que precede o nascimento” (EVANGELHOS, 1995: p.121). Produz-se no texto um novo olhar sobre a religião. A mulher pode relacionar-se com Deus, sem se negar o direito de conhecer e dominar o seu corpo, usando-o de modo diferente em situações distintas. O folheto continua seu jogo de antíteses:

Mulheres fazem tratados
Fazem lavagem de roupas
Fazem compras em mercados
Fazem que são muito loucas
Mulheres fazem revistas
Fazem também entrevistas
Fazem favor como poucas

[...]

Mulheres fazem pirraça
Fazem silêncio e zoadas
Fazem exibição na praça
Fazem palavra cruzada
Fazem tese de mestrado
Fazem também rebolado
Fazem pagando ou de graça
(SILVA, 2005, 2-7).

A antítese tratados/lavagem de roupas agrega no mesmo universo feminino a vivência privada da vida doméstica e pública do desempenho intelectual e profissional. Despedaçam-se os limites simbólicos dos espaços, na medida em que as ações deixam de ser restritas a construções de papéis sociais estáveis. A antítese tese de mestrado/rebolado quebra paradigmas comportamentais que ditam que a emancipação feminina intelectual masculiniza a mulher, tirando a sua sensualidade. Há, então, a exposição da convivência de práticas diferentes dentro da experiência feminina. A fratura de imagens sólidas femininas estende-se para a multiplicidade de relações da mulher com o seu corpo:

Mulheres fazem fuxico
Fazem sopa, fazem dó

Fazem bocas, fazem bico
Fazem juntas, fazem só
Mulheres fazem as unhas
Fazem vergonha, algumas
Fazem bem, fazem pior.

Mulheres fazem apelo
Fazem sujeira e faxina
Fazem mudança em cabelo
Em peito, bunda e vagina
Fazem caridade e briga
Filantropia e intriga
Fazem menino ou menina
(SILVA, 2005, p.1).

Neste sentido, o narcisismo perde a conotação demoníaca presente nos cordéis tradicionais. Passa a ser mais uma daquelas experiências de prazer, definidas por Michel Foucault (2006, p.11) como uma “hermenêutica do desejo”, ocorrida através de práticas pelas quais os indivíduos são levados a prestar atenção a si próprios, a se decifrar, a se reconhecer e se confessar como sujeitos do desejo, “estabelecendo de si para consigo uma relação que lhes permite descobrir, no desejo, a verdade do seu ser”. Inclui-se aí a delicada questão atual das cirurgias plásticas que, em outros cordéis, são motivo de galhofa e rebaixamento feminino, além do ato da masturbação.

As duas últimas estrofes do cordel são interessantes do ponto de vista que não fazem uma apologia exagerada à mulher, mas a presentificam como ser humano também apto a falhas e limitações, semelhante ao próprio homem:

Mulheres fazem o mundo
Fazem o globo girar
Fazem tudo num segundo
Fazem a vida durar
Mulheres não fazem guerra
Fazem nascerem na terra
Os frutos do verbo amar.

Mulheres fazem, enfim
Parte da espécie humana
Não é melhor nem pior
É o anjo mais sacana
Mulher é a bruta-flor
De quem Caetano falou
Não convence, mas engana
(SILVA, 2005, p.7).

A malícia feminina entrevista nos versos da segunda estrofe (a última do cordel) é expressa por Salete Maria longe dos estereótipos demonizadores predominantes na

grande maioria dos folhetos analisados. A mulher é humanizada, não é vista mais nem como santa nem como mulher da vida.

Os cordéis *Lugar de mulher* e *Mulheres fazem* não só têm temáticas parecidas, mas uma construção textual semelhante. A intenção é que brote uma nova linguagem que colabore para a construção de uma nova tradição estética de se fazer cordel em que a mulher utilize de novos recursos para aos poucos ir deixando as suas marcas nos textos. O jogo de antíteses é uma boa forma de explodir estereótipos e de construir versos que expressem situações ocultadas pelos textos anteriores masculinos que também se propunham a debater o universo feminino.

O importante na análise destes textos é se observar que não há uma linguagem feminina unívoca nos cordéis, mas diferentes olhares femininos. Cada autora vai trazendo gradativamente novas linguagens para o folheto. Se Salete Maria luta para desconstruir modelos de escrita, Maria Goldelivie ainda está presa à linguagem tradicional do cordel, mas confere um olhar de deboche ao sistema patriarcal. É importante analisar folhetistas diferentes para que não haja um olhar limitado para o cordel feminino. Ele está sendo composto por autoras que possuem linguagens e perspectivas distintas sobre a própria mulher. O interessante neste trabalho é se notar como aos poucos imagens cristalizadas vão perdendo a força para que, de fato, novas interpretações sobre a mulher se apresentem, fazendo do cordel também um cadinho de identidades femininas.

CONCLUSÃO

O trabalho *As representações identitárias femininas no cordel: do século XX ao XXI* proporcionou olhares diferenciados sobre a mulher, apresentando uma trajetória de imagens femininas do século XX ao XXI, que desmitificou o olhar unívoco dado à mulher na literatura de folhetos. Verificamos que à medida que o olhar dos autores sobre a mulher se altera, representações femininas particulares vão brotando no texto, corroborando para a alteração da linguagem do cordel. Assim, demonstramos que o cordel se renova à medida que dá abordagens diferenciadas sobre a mulher. E um dos seus artifícios estéticos relevantes para a construção de enredos de qualidade sobre a mulher foram as capas.

Ao longo das análises do terceiro e do segundo capítulos, notou-se que as capas são ferramentas estéticas expressivas nas abordagens diferenciadas sobre mulheres. Foi observado, no segundo capítulo, que as capas focadas na visualização da cena clímax do enredo eram artifícios usados a favor de um discurso patriarcal que pretendia fotografar as cenas dos erros das protagonistas femininas, de seus castigos ou da sua ridicularização, criando uma caricatura a favor de um discurso patriarcal. Em contrapartida, notou-se a existência de capas que buscaram compor perfis femininos implícitos às narrativas do segundo e do terceiro capítulos. A relevância deste recurso na tese foi a sua mobilidade de abordagem ao longo do século XX. As capas analisadas no segundo capítulo perpetuavam o modelo estereotipado de Evas maliciosas e de prostitutas e filhas arrependidas. Por outro lado, as do terceiro capítulo explodiam estes estereótipos, apresentando imagens que podiam incluir várias mulheres dentro de uma só. Percebemos, portanto, que esta convivência de perspectivas sobre a mulher nas capas do cordel exprime como elas são elementos estéticos do folheto que colaboram para a constituição de perfis femininos diferenciados e também para a presentificação da linguagem do cordel, alterando-se conforme este gênero incorpora as novas linguagens e novas perspectivas sobre a sociedade nordestina. A análise das capas, então, fundamenta o propósito desta tese de verificar os olhares sobre a mulher ao longo do século XX e início do XXI, já que exprime abordagens conservadoras e contemporâneas através de linguagens diferenciadas.

Desta forma, a discussão teórica sobre as capas colaborou, sobretudo, para reforçar nossa conclusão de que apesar de haver no cordel a predominância de um

discurso de controle de hábitos femininos não adequados ao estereótipo do sexo frágil e belo, já surgem novas linguagens que se contrapõem a este estereótipo. São uma minoria, mas já constituem tentativas de reescrever a mulher, sem submetê-la completamente a um discurso católico-patriarcal. Foram coletados vinte e cinco textos escritos por autores e autoras que pretendiam dar uma abordagem à mulher liberta de um discurso católico-patriarcal. Entre eles, apenas doze se destacaram, por terem enredos em que as personagens expressavam interpretação sobre a mulher dentro de espaços e tempos definidos, como é comum na literatura de cordel. A intenção do terceiro capítulo, então, foi selecionar cordéis que dessem uma nova abordagem sobre a mulher sem abandonar uma das particularidades deste gênero: a narratividade.

Após a seleção dos textos, concluímos que houve uma maior diversidade de autores escrevendo narrativas em que o humor renovava e criava estereótipos sobre a mulher no cordel, transformando-a em personagem de enredos esteticamente ricos. Dos dez folhetos escritos por homens que pretendiam ter um novo enfoque sobre a mulher, destacaram-se sete que usavam o humor para se referir às novas situações existentes nas relações entre gêneros. Notamos que, nestes textos, os autores presentificam temas, sem abandonarem completamente os valores patriarcais. Revertem o conceito de Eva-esposa em uma caricatura que vivencia situações de deboche ao conceito de chefe de família, mas que, ambigualmente, não se desliga de um discurso patriarcal, já que está em conformidade com um conceito de esposa ainda ligado ao espaço da casa. Do mesmo modo acontece com a apresentação do estereótipo da feminista por Franklim Maxado, recriado segundo o olhar de quem ainda está influenciado por valores patriarcais. Verificamos, então, nestes cordéis a predominância da ambigüidade em relação à figura feminina, inexistente nos folhetos conservadores sobre mulher cuja predominância é de um olhar patriarcal.

Esta ambigüidade é reforçada mediante a reinvenção da oposição binária entre espaço público e privado com novas abordagens que apagam o sentido negativo existente na migração da rua para casa. A condenação feminina é substituída pelo deboche às novas relações existentes nestes espaços. Todavia, o riso, por si só, é a expressão de que os olhares dos autores ainda estão influenciados por princípios patriarcais que valorizam a divisão de espaços para a mulher. A intenção dos autores é que o leitor ainda visualize as fronteiras rígidas entre lugares e zombe das novas situações existentes neles porque são diferentes das que supõem permanentes. Mantêm-se a estrutura do cordel de contar “causos” que se tornam populares, porque são

situações que fogem ao comum. A diferença é que há uma mudança significativa no enfoque. A emancipação que antes era considerada demoníaca passa a ser tratada como incomum. Assim, o diferente, aos poucos, vai podendo ter espaço na sociedade, mesmo que seja apoiado ambigualmente pelo mesmo riso que o condenou em textos cuja predominância era de um discurso católico-patriarcal. Assim, o humor não pune personagens dos cordéis que fogem aos modelos de conduta ditados pela oposição casa e rua, mas exprime-os, através da composição de estereótipos que só podem ser digeridos pelo olhar de um suposto público conservador, mediante a caricatura.

Neste sentido, a caricatura feminina passa a ter uma nova função no cordel: torna-se um artifício relevante para a composição da sátira à relação entre os gêneros, expressando uma sociedade nordestina gradativamente alterada. É por conta disso que os novos olhares masculinos são exemplos importantes de enfoques sobre a mulher entre os séculos XX e XXI, pois são textos que se encontram nestas fronteiras.

Entre os textos escritos por autoras, verificamos que havia poucas narrativas em que personagens vivenciavam experiências ficcionais segundo uma perspectiva feminina. Foram encontrados quinze folhetos escritos por autoras diferenciadas que abordaram assuntos importantes para a mulher. Todavia, a maioria deles se restringia a discutir temas, sem desenvolverem enredos em que as personagens vivenciassem experiências femininas em espaços e tempos definidos no cordel. Em muitos textos, eram debatidos temas como assédio sexual, homossexualidade, maternidade, religiosidade, família, cidadania, educação e até mesmo a literatura de cordel como possibilidade de escrita feminina. Entretanto, não havia neles a apresentação de enredos onde a mulher fosse recriada como personagem ficcional que vivenciasse situações que aludissem a circunstâncias existentes na sociedade nordestina. Falar sobre a AIDS e sobre o homossexualismo se sobrepunha à recriação da vivência ficcional feminina da AIDS e da família. Por isso, entre os textos encontrados, só foram analisado um grupo de cinco folhetos cujas autoras eram Maria Goldelivie e Salete Maria. Nestes cordéis, as personagens femininas, de fato, vivenciavam situações ficcionais que remetiam às experiências da mulher na sociedade nordestina entre os séculos XX e XXI. Entretanto, notamos que nestes folhetos ainda houve uma heterogeneidade de olhares sobre as mulheres, como visto.

Os cordéis de Maria Goldelivie identificam-se com os textos dos autores do terceiro capítulo quando têm uma linguagem humorística que reinventa princípios patriarcais para dar novas abordagens sobre a participação da mulher na sociedade.

Todavia, a intenção da autora é satirizar o sistema patriarcal. Faz isso, quando sutilmente estabelece uma ironia em relação ao conceito de patriarca e reinventa o tema da dupla moralidade segundo uma vivência feminina. Este modo de condução das narrativas comprova que, em alguns cordéis femininos, o humor necessita ser recriado a partir de valores que ainda perpassam o imaginário popular. E os hábitos vivenciados no Nordeste ainda se tornam engraçados quando ferem as normas de conduta patriarcal. Esta presença de enredos femininos, cujo humor precisa ser gerado a partir da zombaria das relações ocorridas no sistema patriarcal, demonstra a existência de autoras que também se encontram em fronteiras. Contudo, é uma situação de fronteira diferenciada da dos autores analisados no terceiro capítulo. Folhetistas como Maria Goldelivie precisam recriar o sistema de relações patriarcais em seus textos a fim de que vozes femininas se expressem sob um discurso masculino. Assim, os textos de Maria Goldelivie conseguem libertar-se do olhar unívoco patriarcal-católico, mas ainda precisam ser gerados por olhos femininos que dialogam com olhares masculinos. É um diálogo necessário que não gera um conflito de vozes, mas uma conciliação que produz textos ambíguos.

Nos textos de Maria Goldelivie, as vozes femininas são sutilmente exprimidas em personagens esculpidas ainda conforme valores patriarcais, para que as experiências femininas sejam mais facilmente digeridas por um público cuja visão de mundo conservadora só consegue assimilar situações vividas pela mulher se forem adaptadas aos modos de relação patriarcais. Há, portanto, um jogo de vozes no qual a cordelista busca usar o discurso masculino para poder se expressar. É, por isso, que os folhetos de Maria Goldelivie se tornam importantes nesta tese. A autora se apropria do deboche próprio ao cordel para desconstruir estereótipos que calam a voz feminina. Brinca com o estereótipo da mulher que tem de se casar virgem para ser considerada apta a ser uma esposa digna e satiriza as relações entre gêneros, quando constrói um enredo cuja mulher é quem tem dois maridos. Confere, então, uma nova abordagem ao humor que acontece a favor da mulher, reescrita na condição de caricatura que faz o público rir do próprio sistema que silenciou a voz feminina no cordel, ao longo do século XX.

Por outro lado, alguns textos de Salete Maria comprometem-se a exprimir experiências, de fato, femininas, através de novas linguagens que buscam derrubar as relações entre gêneros, ocorridas somente conforme um sistema patriarcal. A recorrência das antíteses em dois folhetos da autora analisados na tese é um exemplo de uma nova ferramenta de linguagem usada para explodir as relações binárias entre sexo

frágil e forte ou casa e rua, presentes nos cordéis conservadores. Através delas, a folhetista enumera uma sequência de situações em que a mulher ou mulheres vivenciam ações e lugares aparentemente opostos, e que são justapostos nos enredos para minar o estereótipo de conduta feminina. Do mesmo modo acontece com o uso de cantigas de roda no cordel da autora. Elas são usadas para criticar o conceito de lar patriarcal segundo as experiências de várias mulheres. Apesar de esses textos serem exemplos expressivos de novas formas de se conduzir narrativas sobre as mulheres do cordel, eles não podem constituir uma tradição poética feminina no cordel.

Nem todos os textos de Salete Maria se identificam no buscar de uma nova linguagem para a narração de experiências femininas. Em muitos folhetos, a cordelista discute temas importantes para a mulher, sem desenvolvê-los em narrativas expressivas em que haja vivências femininas destes assuntos. Há mais um desejo de apresentar um tema relevante para a conscientização feminina do que a intenção de elaborar uma narrativa popular esteticamente expressiva. Por isso, acreditamos que há poucos cordéis dentro da obra da autora que são comprometidos com a recriação de perfis femininos conforme novas formas de narrar experiências particulares femininas. E esta minoria de folhetos ainda fica mais evidente se comparada ao grande número de cordéis conservadores que se inter cruzam para repetir temas e espaços onde a mulher torna-se um estereótipo a favor da perpetuação de um discurso patriarcal.

Acreditamos que os textos de Salete Maria precisam dialogar com novos folhetos escritos por outras autoras que componham cordéis estruturados a partir também de novas linguagens sobre a mulher. Só, assim, os textos de Salete Maria deixarão de ser ilhas isoladas dentro do universo de folhetos conservadores que é a literatura de cordel brasileira. E poderão fazer parte de uma cadeia de folhetos que se inter cruzam para a constituição de uma tradição, de fato, poética. São, portanto, cordéis importantes, pois abrem espaço para que novas autoras busquem se exprimir de modo diferente do que é considerado tradicional no cordel, inspirando novos modos de falar sobre a mulher e a recriar. Os textos de Salete Maria são, então, uma motivação para uma nova forma de escrever que pode vir a se firmar no cordel, mas ainda não se estabeleceu.

Apesar de haver uma escassez de uma nova linguagem no cordel segundo olhos femininos não significa uma limitação estética deste gênero. Esta ausência de um grupo expressivo de textos femininos que componham uma tradição poética apenas expressa um vagaroso processo de construção de novas cadeias de textos. Processo vagaroso,

pois o público que busca novas abordagens e linguagens sobre a mulher no cordel ainda é uma minoria em relação à maioria de leitores que compram os folhetos em busca da reinvenção de valores patriarcais que consideram ser a base de princípios de conduta nordestinos. Neste sentido, cordel, patriarcalismo e memória estão intimamente ligados. E esta relação não pode ser rompida abruptamente, mas transformada progressivamente, na medida em que vão se enraizando de forma gradativa memórias coletivas femininas neste gênero.

Acreditamos, portanto, que a perpetuação de estereótipos femininos nos cordéis deve-se à predominância de um catolicismo popular nos textos que corrobora não só para a cristalização de mães-marias, madalenas-arrepentidas e esposas-evas maliciosas, mas para a expressão de um cadinho de costumes populares do nordestino, perpetuados ao longo dos séculos. Os exemplos mais constantes encontrados nesta tese referem-se a uma leitura popular do sofrimento da mulher nos infernos ou da metamorfose feminina em animais encantados.

Há, então, uma grande quantidade de textos que assimilam traços do ciclo maravilhoso, cômico e, até mesmo, erótico para divulgarem um discurso patriarcal de bases católicas. É esta pluralidade de traços dentro dos cordéis que os fazem manifestações populares atraentes para o leitor do século XXI. Nestes textos, a mulher é um pretexto para que os autores recriem sua própria vivência e princípios. É a protagonista de enredos que se repetem em textos de autores diferenciados, colaborando para a perpetuação de uma tradição poética que precisa de Madalenas Arrepentidas e de Evas maliciosas para continuar existindo. É necessário que haja Madalenas que possam descer aos infernos e vivenciar metamorfoses para depois se arrepender e pedir perdão dos seus pecados, assumindo a condição de sexo frágil que pode receber todos os castigos, humilhando-se para se purificar, porque sua imagem torna-se valorizada no imaginário popular, quando está associada à de Nossa Senhora. Esta imagem glorifica as personagens e colabora para que muitos enredos tornem-se ricos em espaços e situações maravilhosas, repetidos entre os séculos XX e XXI. Assim, muitos estereótipos femininos se repetem entre textos para que sejam recriadas situações ficcionais que reinventam o catolicismo popular.

Cala-se a voz feminina a fim de que sejam recriadas festas religiosas, procissões, afetivização de santos, superstições de animais encantados, descidas aos infernos. Todos estes costumes só se apresentam com intensidade, pois há mulheres que assumem não só a condição de tipos sociais castigados moral e socialmente, mas, sobretudo, de

pretextos poéticos, usados para que o autor exprima o aspecto também lúdico presente no catolicismo popular recriado no cordel. É o caso da construção da caricatura da mulher Eva maliciosa que sempre consegue enganar o diabo ou da prostituta que transforma o céu num cabaré. Nestes exemplos, os autores se apropriam de traços estéticos próprios à literatura de cordel como a peleja entre personagens ou a carnavalização do sagrado para que sejam usados a favor da perpetuação de um discurso patriarcal que se torna expressivo, quando o riso se faz, seja pela ridicularização feminina, seja pela sua redução a um estereótipo reprodutor de um discurso católico. Silencia-se, então, a figura feminina para que hábitos e costumes populares sejam recriados em folhetos que passam a ser expressões de memória do nordestino. Por isso, a quantidade de folhetos conservadores divulgados em feiras e mercados é maior do que aqueles que defendem uma nova abordagem para a mulher. Servem ao desejo do nordestino de encontrar um pouco de sua memória nos textos. E no seu imaginário popular, a mulher não é um fantoche que vivencia os valores patriarcais, sem os modificar ou criticá-los.

A quebra de uma total hegemonia do patriarcalismo no cordel é um dado novo nesta tese. O patriarcalismo sobrevive, mas é continuamente recriado por olhos masculinos e femininos que buscam dar novas abordagens para as situações vivenciadas pela mulher ao longo do século XX. Essas novas abordagens fazem do cordel uma manifestação em fronteiras, móvel entre-tempos e entre-espacos. Consegue ser expressivo na presentificação de costumes patriarcais que compõe a memória nordestina, através da constante reprodução de estereótipos femininos. E, ao mesmo tempo, consegue ser inovador quando rompe com este olhar unívoco sobre a mulher em busca de novas abordagens e linguagens.

O importante nesta tese é a análise de olhares diferentes sobre as mulheres, observando como estas abordagens estão em conformidade com períodos e propósitos específicos. Desta forma, pode-se dar uma nova face para a relação entre cordel e mulher que passa a ser um gênero traduz olhares sobre a mulher e os contextos onde vive. Esta tradução varia conforme a intenção do autor diretamente associada à do público a que se refere. Considera-se, então, que o cordel esteja em movimento, sendo constantemente refeito em diversos espaços e linguagens. É um gênero que tem a capacidade de renascer constantemente, tal qual a Fênix, desafiando a morte. É esta convivência do diferente num mesmo gênero que este trabalho celebra.

BIBLIOGRAFIA

- ACCIOLY, Marcus, 1943; LEAL, César; Universidade Federal de Pernambuco; Departamento de Letras. **Poética Popular**. Recife, 1980.
- AGOSTINHO, Santo. **A cidade de Deus**. Lisboa: Fundação Caloriste Gulbenkian, v.2, 2000.
- _____. **Confissões**; (Tradução de Maria Luiza Jardim Amarante; revisão cotejada de acordo com o texto latino por Antônio Silveira Mendonça), - São Paulo: Paulus, 1984.
- ALENCASTRO, Luis Felipe de. Vida privada e ordem privada no Império. *In* NOVAES, Fernando A. **A história da vida privada. Império: a corte e a modernidade nacional**. São Paulo. Companhia das letras, v.2, 1998.
- ALIGHIERI, Dante. **A Divina Comédia**. Traduzida, anotada e comentada por Cristiano Martins. Belo Horizonte. Ed. Itatiaia; São Paulo, Ed. da Universidade de São Paulo, 1976.
- ALVES, Rubem. **O que é religião?** São Paulo: Edições Loyola, 1999.
- ALVES, Branca Moreira; PITANGUY, Jacqueline **O que é feminismo?** São Paulo: Brasiliense, 1991.
- ARAÚJO, Emanuel. A arte da sedução: sexualidade feminina na Colônia *In*; PRIORE, Mary Del (org.). **Histórias das Mulheres no Brasil**; Carla Bassanezi (coord de textos) 9 e.d. São Paulo: Contexto, 2007. pp.45-68.
- AZZI, Riolando. **A instituição eclesiástica durante a primeira época colonial**. *In*: **História da Igreja no Brasil**. Petrópolis: edições Paulinas/ Vozes. 3.ed.. 1983.
- _____. **O episcopado do Brasil frente ao catolicismo popular**. Petrópolis: Vozes, 1977. 115 p. - (Cadernos de teologia e pastoral ; 7)
- _____. **O catolicismo popular no Brasil: aspectos históricos**. Petrópolis: Vozes, 1978. 156 p.
- BAKHTIN, Mikhael. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**. São Paulo: Hucitec, 1993.

BARBOSA, Clarissa Loureiro Marinho. **O mito do cangaceiro no cordel**. Recife, 2001. 206 folhas Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Pernambuco. CAC. Teoria da Literatura.

BARTHES, Roland . **Mitologias**. Rio de janeiro: Bertandre, 1993.

BASSANEZI, Carla. Mulheres dos Anos dourados. *In*: **PRIORE**, Mary Del (Org) **História das mulheres no Brasil**. 9 e.d. São Paulo: contexto, 2007.

BASTIDE, Roger. **O candomblé da Bahia: rito nagô**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

BATISTA, Sebastião Nunes. **Antologia da literatura de cordel**. Fundação José Augusto, 1977.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BETHENCOURT, Francisco. **O imaginário da magia, feiticeros, advinhos e curandeiros em Portugal e no século XVI**. São Paulo, Companhia das Letras. 2004.

_____ **História das Inquisições: Portugal, Espanha, Itália-Séculos XV-XIX** – São Paulo: Companhia das letras: 2000.

BENJAMIM, Roberto. **Doutor! Que faz em cordel?** *In*: Cadernos Ômega série Ciências humanas. Universidade Federal de Pernambuco. Pró-Reitoria e Pós-Graduação. V1- n1-1985.

_____ **Folkcomunicação na sociedade contemporânea**. Porto Alegre, 2004: Comissão Gaúcha de Folclore;

A Bíblia de Jerusalem. Sao Paulo: Edições Paulinas, 1985.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia Grega**. Pertópolis: Vozes, v.1, 1997.

_____ **Mitologia Grega**. Pertópolis: Vozes, v.2, 2000.

_____ **Teatro grego: tragédia e comédia**. Petrópolis: Vozes, 1985.

BLOCH, R. Howard. **Misoginia Medieval e a Invenção do Amor Romântico Ocidental**; tradução de Claudia Moraes. Rio de Janeiro: ed. 34, 1995.

BORGES, Jose Francisco; **COIMBRA**, Silvia Rodrigues. **Poesia e Gravura**. Recife: O Autor, 1993.

BORNHEIM, Gerd A. O conceito de tradição. *In*: **BORNHEIM**, Gerd A. (Gerd Alberto), 1929-.; FUNARTE. Núcleo de Estudos e Pesquisas. **Cultura brasileira: tradição contradicção**. Rio de Janeiro: J. Zahar : FUNARTE, 1987.. 152p. ISBN 85-85061-73-1 (broch.)

BLUTEAU, Raphael. Vocabulário Portuguez e Latino, vol III, Coimbra e Lisboa, 1712.

BURKE, Peter. A cultura popular na idade moderna: Europa, 150-1800. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

BURKET, Walter. Religião grega na época clássica e arcaica. Lisboa: Fundação Caloeste Gulbekian, 1997.

CANDIDO, Antônio. Crítica e sociologia. In: **literatura e sociedade**: estudos de teoria e história da literatura. 5 e.d. ver. São Paulo: Nacional, 1976.

CARVALHO- NETO, Paulo de. Dicionário de teoria folklórica. Guatemala: Editora Universitária, 1977.

CASCUDO, Luís da Câmara. Superstição no Brasil. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia , Sao Paulo : Ed. da USP, 1985.

78

_____. **Literatura Oral no Brasil**. 3 ed. São Paulo: Edusp, 1984.
Coleção reconquista do Brasil.

CHARTIER, Roger. A História Cultural entre práticas e representações. Tradução de Maria Manuela Gallardo. Lisboa: DIFE, 2002.

CHAUÍ, Marilena de Souza. Democracia: o discurso competente e outras falas. São Paulo: Moderna, 1987.

CHIAMPI, Irlemar. O realismo maravilhoso: Forma e Ideologia no O realismo maravilhoso: Forma e Ideologia no Romance Hispano-Americado. São Paulo: editora perspectiva, 1980.

CURRAN, Mark J. História do Brasil em cordel. São Paulo: Editora Universidade Federal de São Paulo, 1997.

DEL PRIORE, Mary. Ao sul do corpo: condição feminina, maternidades e mentalidades no Brasil Colônia. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.

_____. **A mulher na História do Brasil**. 4 e.d. São Paulo: contexto.

_____. **Corpo a corpo com a mulher: pequena história das transformações do corpo feminino no Brasil**. São Paulo: SENAC São Paulo, 2000.

_____. **História das mulheres no Brasil**. 9 e.d. São Paulo: contexto, 2007.

DIÉGUES JÚNIOR, Manuel. Ciclos temáticos na literatura de cordel. In A Literatura popular em verso. 1. ed. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1973. V. -- (coleção de textos da língua portuguesa moderna).

D'INCAO, Maria Ângela. Mulher e família burguesa . In: DEL PRIORE, Mary (org) . História das mulheres no Brasil. 9 e.d. São Paulo: contexto, 2007.

DUBY, Georges; PERROT, Michelle. Historia das mulheres no Ocidente. Porto: Afrontamento; Sao Paulo: EBRADIL, 1991.

DOTTIN-ORSINE, Mirelle. A mulher que eles chamavam fatal: textos e imagens de misogonia fin-de-siècle; tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

ELIADE, Mircea. O sagrado e o profano: a essência das religiões. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____ **Mito e Realidade. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.**

_____ **Tratado das religiões. São Paulo: Martins Fontes, 2002.**

FARIAS, Sônia Lúcia Ramalho. O sertão de José Lins do rego e de Ariano Suassuna. Recife: ed. Universitária da UFPE, 2006.

FERREIRA, Jerusa Pires. Cavalaria em cordel: o passo das águas mortas. São Paulo: Hucitec, 1979.

FERREIRA, Orlando da Costa, 1915-1975.; SECRETARIA DA CULTURA, Ciencia e Tecnologia. Imagem e letra: introdução a bibliografia brasileira, a imagem gravada. São Paulo: Melhoramentos : Ed. da USP : Secretaria da, Ciencia e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1977.

FIGUEREDO, Luciano. Mulheres nas Minas Gerais. In: DEL PRIORE, Mary (Org) . História das mulheres no Brasil. 9 e.d. São Paulo: contexto, 2007.

FOUCAULT, Michel. História da Sexualidade 1: a vontade de saber. Rio de Janeiro: Graal, v.1, 2006.

_____ **História da sexualidade 2: o uso dos prazeres. Rio de Janeiro: Graal, v.2, 2006.**

_____ **História da Sexualidade 3: o cuidado de si. Rio de Janeiro: Graal v.3, 2005.**

_____. **Microfísica do poder**. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edição Graal, 2006.

FREYRE, Gilberto. **Casa Grande e Senzala: formação da família brasileira sob o regime patriarcal**. 30.e.d. Rio de Janeiro: Record, 1995.

_____. **Sobrados e Mucambos: decadência do patriarcado e desenvolvimento do urbano**. 7 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1985.

GRAMSCI, Antônio. **Literatura e Vida Nacional**. Rio de Janeiro: Civ. Brasileira, 1968

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro- 4.ed- Rio de Janeiro: LP&A, 2000.

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. São Paulo: Ed. Centauro, 2004.

HANCIAU, Núbia. **A feiticeira no imaginário ficcional das Américas**. Rio Grande: Ed. da Furg, 2004.

HARRIS, Marvin. **Vacas, porcos, guerras e bruxos: os enigmas da cultura**. Rio de Janeiro: editora civilização brasileira, 1978.

HESÍODO. **O Trabalho e os dias** (primeira parte). São Paulo: iluminuras, 2002. (Introdução, tradução e comentários de Mary de Camargo Lafer).

HIGHWATER, Jamake. **Mito e Sexualidade**. São Paulo: Saraiva, 1982.

HOLANDA, Sérgio Buarque de Holanda. **Raízes do Brasil**. 14 e.d. Rio de Janeiro, J.Olympio, 1981.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. Introdução: feminismo em tempos pós-modernos. *In: O feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: 1994.

JUNG, C. G. **Tipos Psicológicos**. Petrópolis: vozes, 1991

_____. **O homem e seus símbolos**. Trad. Maria Lúcia Pinto. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1964.

KRAMER, Heinrich, SPRENGER Jacobus. **Malleus Maleficarum (El Martillo de las Brujas)**, Circulo Latino SL Editorial Traducción: FLOREAL MAZA, Barcelona, 2006.

LAMAS, Maria. **Mitologia Grega: o mundo dos deuses e dos heróis**. Lisboa: editorial estampa, 1991.

LAURETIS, Tereza de. Tecnologia do gênero. *In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org). O feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro:1994.

LE GOFF, Jacques e SCHMITT, Jean-Claude (Org). **Dicionário temático do ocidente medieval**. Bauru, SP: São Paulo: EDUSC: Imprensa Oficial do Estado, v.2. 2006.

LEITE, Dante Moreira. **O caráter nacional brasileiro: historia de uma ideologia**. 4.ed. -. São Paulo: Pioneira, 1983.. 378 p. (Novos Ubrais. Psicologia).

LEMAIRE, Ria. Repensando a História literária. *In*: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro : Rocco, 1994.

LINK, Luther. **O Diabo: a máscara sem rosto**; tradução de Laura Texeira Mota. –São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

LEERS, Bernardino, 1919-. **Catolicismo popular e mundo rural um ensaio pastoral**. Petrópolis: Vozes, 1977. 228p. - (Publicações CID. Pastoral .

LIMA, Luis Costa. **Introdução: a Análise sociológica**. *In*: LIMA, Luis. **Teoria da Literatura em suas fontes**. Rido de Janeiro: editora s.a, 1975.

_____ **História, ficção, Literatura**. São Paulo: Companhia de Letras, 2006.

LOPES, Ana Cristina ;REIS, Carlos. M. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1988. 327 p. (Fundamentos29) ISBN 8508029055.

LOPES, Ribamar. Folhetos Exemplares comentados. *In*: LOPES, José de Ribamar (Org). **Literatura de Cordel; Antologia**. Fortaleza, BNB, 1982.

MACIAL, Anamelia Dantas. **Gênero na obra de Isabel Allende e Luzilá Gonçalves Ferreira: considerações em torno do meu país inventado e A garça mal ferida**. Dissertação mestrado. Universidade Federal de Pernambuco. CAC. Teoria da Literatura.2007.

MAIOR, Mario Souto. **Território da danação: o diabo na cultura popular do nordeste**. Rio de Janeiro, 1975.

MANOEL, Ivan. **Igreja e educação feminina (1859-1919): uma face do conservadorismo**. São Paulo: UNESP, 1996.

_____ **O pêndulo da história: Tempo e eternidade mo pensamento católico (1800- 1960)**. Maringá: Eduem, 2004.

MARINS, Paulo César Garcez. Habitação e vizinhança: limites da privacidade no surgimento das metrópoles brasileiras. *In*: NOVAES, Fernando Antônio (Org). **República: da Belle Époque à Era do Rádio**. São Paulo: Companhia das letras, v.3, 1998

MARTINS, Leda Maria. Oraliteratura da Memória. *In*: FONSECA, Maria Nazareh Soares(org). **Brasil afro-brasileira**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000;

MATTA, Roberto da. **O que faz o Brasil, Brasil?** 3.ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1989. 126p

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **A ideologia Alemã**. São Paulo: HUCITEC, 1999.

MONTENEGRO, Antônio Torres. **História oral e memória: a cultura popular revisitada**. 3. ed. São Paulo: Contexto, 1992. 153p. (Caminhos da história).

MORAIS, Vamberto. **Emancipação da mulher: as raízes do preconceito antifeminino e seu declínio**. 2 ed. Recife: s.n, 1969.

MOREIRAS, Alberto. **A Exaustão Da Diferença: a política dos estudos-culturais latino-americanos**/tradução Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renata Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

MURRAY, Margaret Alice. **O Deus das feiticeiras**; tradução de Dinah de Abreu Azevedo-São Paulo: Gaia, 2002.

NETO, Antônio Fausto. **Cordel e ideologia da punição**. Petrópolis: Vozes, 1979

NETO, Maria Inacia d'Avila. **O Autoritarismo e a mulher: o jogo da dominação macho-fêmea**. Rio de Janeiro, 1980.

NIETZSCHE, Friedrich. **O anticristo: a maldição ao Cristianismo/ Ditirambos de Dionísio**; tradução, notas, posfácio Paulo César de Souza. São Paulo: companhia de letras, 2007.

OLIVEIRA, Maria José. **BENDITOS SEJAM: Uma nova maneira de perceber a Literatura de Cordel**. Trabalho apresentado no Núcleo de Folkcomunicação, XXVI Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Belo Horizonte/MG, 02 a 06 de setembro de 2003.

OLIVEIRA, Pedro A. Ribeiro de.; VALLE, J. Edenio.; ANTONIAZZI, Alberto,. **Evangelizacao e comportamento religioso popular**. Petropolis: Vozes, 1978. 102p.

OTTO, Rudolfo. **O sagrado**. São Paulo: imprensa metodista, 1985.

ORTIZ, Renato. **Cultura Brasileira e Identidade Nacional**. São Paulo: brasiliense, 1985.

_____ **A consciência fragmentada**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.192p.

OVÍDIO, Públio. **Metamorfoses**/ tradução Vera Lucia Leitão. São Paulo: madras, 2003.

PASTA JÚNIOR, Antônio . **Cordel, intelectuais e o divino Espírito Santo**, in BOSI, Alfredo; BRITO, Antônio Carlos de. **Cultura brasileira: temas e situações**. 4.ed. São Paulo: Ática, 2000. 224 p. (Fundamentos;18) ISBN 85080157X (broch..)

PAULO II, João. **A Virgem Maria: 58 Catequeses sobre Nossa Senhora**. 2.e.d. São Paulo: Cleófas, 2001.

PERROT, Michelle. **As mulheres, ou, os silêncios da história**. Bauru, SP: EDUSC, 2005. 519 p. (História) ISBN 8574602515 (broch).

_____. **Minha história das mulheres**. São Paulo: Contexto, 2008.

PILOSU, Mario. **A mulher, a luxúria e a igreja na Idade Média**. Lisboa: Nova História, 1995.

PIZARO, Ana. **América latina: palavra, literatura e cultura**. São Paulo: UNICAMP, 1993.

QUEIROZ, Doralice Alves de. **Mulheres cordelistas: percepções do universo feminino na literatura de cordel**. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Letras da UFMG. 2006

QUEIROZ, Jeová Franklin de. A xilogravura nordestina. *In*: LOPES, José de Ribamar (Org). **Literatura de Cordel; Antologia**. Fortaleza, BNB, 1982.

QUEIROZ, José (Org). **A religiosidade do povo**. São Paulo: Paulinas, 1984.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. **O Mandonismo local na vida política brasileira e outros ensaios**. São Paulo: Ed. Alfa-Omega, 1976. 229p. - ((Biblioteca alfa-omega de ciências sociais. Série 1. Sociologia ; v5))

_____. **O messianismo no Brasil e no mundo**. São Paulo: Dominus Editora, 1965.

RAGO, Margareth. Trabalho feminino e sexualidade. *In*: (org) DEL PRIORE, Mary. **História das mulheres no Brasil**. 9 e.d. São Paulo: contexto, 2007.

RICCEUR, Paul. **La mémoire l'histoire, l'oubli**. Editions du Seul, 2000.

ROCHA-COUTINHO, Maria Lucia. **Tecendo por trás dos panos a mulher brasileira nas relações familiares**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. 249p. (Gênero plural) ISBN 85-325-0460-4 (broch.).

ROUSSO, Henry. A memória não é mais o que era. *In*: FERREIRA, Marieta de Moraes & AMADO, Janaína. **Usos e Abusos da História Oral**. RJ: FGV, 2002, p. 95.

SAMARA, Eni de Mesquita. **As mulheres, o poder e a família em São Paulo do século XIX**. São Paulo: Marco Zero, 1989.

SAFFIOTI, Helieth Iara Bongiovani.B. **A Mulher na Sociedade de Classes: mito e realidade**. Petrópolis: Vozes, 1979.

Gênero, patriarcado e violência. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2004.

SANT'ANNA, Affonso Romano. **O Canibalismo amoroso: o desejo e a interdição em nossa cultura através da poesia.** São Paulo. Ed. brasileira, 1985.

SANTO, Moisés Espírito. **A Religião Popular Portuguesa**; Lisboa; Ed. Assírio & Alvim; Col. Peninsulares Especial nº 10; 1990

SANTOS, Eurides de Souza. **A Música de Canudos.** Salvador: Sec. de Cultura da Bahia, 1998.

SANTOS, Francisca Pereira dos. **Romaria de versos: mulheres cearenses autoras de cordel.** Cariri: SESC, 2008.

SCHMITT, Jean-Claude. **Os vivos e os mortos na sociedade medieval.** São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SICUTERI, R. Lilith. **A lua negra.** São Paulo: Paz e Terra, 1986;

SILVA, Ricardson Luiz Canejo da. **Cordéis do nordeste: uma análise gráfica das capas dos folhetos de cordel.** Recife, 2006. 82 folhas Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) - Universidade Federal de Pernambuco. CAC. Design.

SILVA, Vitor Manuel de Aguiar Silva e. **Teoria da Literatura.** Coimbra: LIVRARIA ALMEDINA, 1994.

SOUZA, Laura de Melo. **O diabo e a terra de santa cruz: feitiçaria e religiosidade popular.** São Paulo: Companhia das letras, 1986.

SOUZA, Liêdo Maranhão de. **O folheto popular: sua capa e seus ilustradores.** Recife: Massangana, 1981

SPALDING, Walter. **Tradições e superstições do Brasil Sul.** Rio de Janeiro, Organização Simões, 1955. Coleção Rex, 3.

STEIL, Carlos Alberto. Catolicismo e cultura. **VALLA**, Victor Vincent (Org). **Religião e cultura popular.** Rio de janeiro: DPA&A, 2001.

SWAIN, Tania Navarro. **Feminismo e lesbianismo: A identidade em questão.** Texto apresentado no Colloque du Cinquantenaire du Duxième Sexe, realizado em Paris entre 19 e 23 de janeiro de 1999. (Tradução da autora.)

TARNAS, Richard. **A epopéia do pensamento ocidental: para compreender as idéias que moldaram a nossa visão de mundo.** Tradução de Beatriz Sidou. 7 e.d. Rio de Janeiro; Bertrand Brasil, 2005.

TERRA, Ruth Brito Lemos. **Memória de Lutas: Literatura de folhetos.** São Paulo: Global, 1983.

TELES, Maria Amélia de Almeida. **Breve história do feminismo no Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 1993.

TRIGUEIRO, Osvaldo Meira. **Cartilha paraibana: aspectos geo-histórico e folclórico**. João Pessoa, Grafset, 1993.

UNTERMAN, A. **Dicionário judaico de lendas e tradições**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.

VAINFAS, Ronaldo. Homoerotismo feminino e o Santo Ofício. *In*: PRIORE, Mary Del (Org). **História das mulheres no Brasil**. 9 e.d. São Paulo: contexto, 2007.

WALTER, Roland. **Narrative Identities: (Inter) Cultural in-Betweenness in the América**. Peter Lang: 2003;

WILGES, Ireneu. **Cultura religiosa: As religiões no mundo**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

Dicionários:

Dicionário Universal da Língua Portuguesa; Lisboa; Texto Editora; 1995; p. 1228

Revista Habitus: revista eletrônica dos alunos de graduação em Ciências Sociais - IFCS/UFRJ, Rio de Janeiro, v. 4, n. 1, p.62-74, 15 jul. 2007. Anual.

Revistas

BEZERRA, Hevilete Ribeiro. Maria Madalena: a presença da mulher no cristianismo primitivo. **Revista Reflexão e Fé**. N.9. 7 de Abril. 2004.

HELENA, Lúcia. Ficção e gênero (gender) na Literatura Brasileira. **Revista de Instituto de Letras programa de Pós Graduação**. Niterói, n.3, 1997, 2 semestre, p.23-34.

CAMINHA, Carla. **Um novo olhar sobre a condição feminina no catolicismo**. Disponível em: <www.habitus.ifcs.ufrj.br>. Acesso em: 15 jul. 2007.

MENDONÇA, Wilma Martins de. A Virtude Feminina do texto medieval ao folheto. **Revista Internacional de Língua Portuguesa**. Lisboa, n.9, p.99-103, Jul. 1993.

RIBEIRO, Renilson Rosa. Nos jardins do tempo: memória e história na perspectiva de Pierre Nora. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v.23, n.46, 2003.

SCAVONE, Lucila. Políticas feministas do aborto. **Revista Estudos Feministas**. Florianópolis, vol.16, nº.2, 2008.

SANTOS, Francisca Pereira dos. Memória e produção das vozes femininas na poética do cordel. **Revista Cultura Crítica**. São Paulo, Nº 06, 2009.

SILVA, Paulo Cistiano da. Idolatria Disfarçada. **Revista Defesa da Fé**. nº 61 - ano 8 - outubro de 2003. Centro Apologético Cristão de Pesquisas. Disponível em: www.icp.com.br. Acesso em 28 de julho de 2008.

ZIERER, Adriana. Paraíso versus Inferno: a Visão de Túndalo e a Viagem Medieval em Busca da Salvação da Alma (séc. XII). **Mirabilia**. December, 2002.

MASSAPUST, Shirlei. **Vampiros no Brasil**. Disponível em: <http://www.mantodanoite.hpg.ig.com.br/mantovampbras.htm>. Acesso: 20 de fevereiro de 2008.

BIBLIOGRAFIA DE CORDÉIS ANALISADOS:

BARROS, João. **Bebê diabo em São Paulo**. 1975

BATISTA, Abraão. **O fazendeiro que castrou o rapaz porque namorou a sua filha**. Assaré (xilogravura do autor e sem referência à data)

BORGES, José Francisco. **A moça que virou jumenta porque falou de Top less com Frei Damião**. Bezerros.

_____ **A Chegada da prostituta no céu.**

_____ **O exemplo da moça que vendeu o cabelo e visitou o Inferno.**

_____ **Corno. Bicha e Sapatão: os sacanas de hoje em dia.**

CAVALCANTE, Rodolfo Coelho. **A mulher que foi surrada pelo diabo**. Bahia: Tipografia Asival, 1976.

_____ **A Chegada de Lampião no céu. In: BATISTA, Sebastião Nunes. Antologia da literatura de cordel**. Fundação José Augusto, 1977. (não foi colocada a xilogravura)

D' ALMEIDA FILHO, Manuel. **A mulher que enganou o diabo**. São Paulo: Editora Luzeiro, 1986.

DALMO, Sérgio. **Eu mando tanto que mando que mando a mulher mandar em mim.**

DANTAS, Janduhi. **A mulher que vendeu o marido por 1,99.**

FARIAS, João Batista-Campos. **“O que mais abunda no mundo... é a bunda que está na moda”**.

_____ **Perfume de mulher.** Ed. Cordelando.

GOLDELIVIE, Maria. Mulher macho, sim senhor! Campina Grande: 2008.

_____ **Ó mulher desnaturada.** Campina Grande: 2008.

LACERDA, José Maria. A Cruz da menina.

LEITE, José Costa. A mosa que dansou com santanás no Inferno. Condado: a voz da poesia nordestina.

_____ **A moça que virou porca.** Condado: a voz da poesia nordestina.
(xilogravura de José Costa Leite)

_____ **A mulher que enganou o diabo.** Fundação das crianças de Olinda. (xilogravura de Olinda).

_____ **O rapaz que apanhou das moças por não saber namorar.**

_____ **O rapaz que apanhou das moças por não saber namorar.**

In: BATISTA, Sebastião Nunes. Antologia da literatura de cordel. Fundação José Augusto, 1977. (não foi colocada a xilogravura)

MAXADO, Franklin. Eu quero ser madamo e casar com feminista. 1982.

_____ **O japonês viu o que a baiana tem.** 2006.

_____ **Aventuras duma doutora feminista ou a mulher do século XXI.** Rio de Janeiro/ São Paulo: 1985.

_____ **A lenda das Amazonas capadoras de homens .** Conceição do Leite: 2006.

_____ **Maria Quitéria, heroína baiana que foi homem.** São Paulo.

MONTEIRO, José Estácio. A moça que namorou Satanás na sexta-feira da paixão.
Impresso em colaboração com a Universidade Federal de Pernambuco, (D.E.C) departamento de extensão cultural.

MOURA, Cícero. A mulher ta virando homem. Cordel cicatriz: 2004.

NETO, João Sabóia. A mulher no lugar do homem.

PACHECO, José. A mulher no lugar do homem.

SERGIO, Dalmo. Eu mando tanto que mando a mulher mandar em mim.

SEVERINO, Carlos. O exemplo da mulher que vendeu os cabelos ao diabo e visitou o inferno. (Não há referência a outros dados no folheto)

SILVA, Expedito Sebastião da. A opinião dos romeiros do PE Cícero pela Igreja

brasileira. *In*: BATISTA, Sebastião Nunes. **Antologia da literatura de cordel**. Fundação José Augusto, 1977.

SILVA, Salete Maria. **Embalando meninas em tempos de violência**. Juazeiro do norte: 2001.

_____ **Mulheres fazem**. Juazeiro do norte: 2005.

_____ **Lugar de mulher**. Juazeiro do norte: 2009.

SILVA, Caetano Cosme da. O rapaz que apanhou das moças por não saber namorar (capa de folheto ilustrada por fotografia de cinema). *In*: **BATISTA**, Sebastião Nunes. **Antologia da literatura de cordel**. Fundação José Augusto, 1977.

_____ **O rapaz que apanhou das moças por não saber namorar**. (xilogravura José Francisco Borges)

(editor) **SILVA**, João Severo de. **A deusa do cabaré (A meretriz orgulhosa)**. João Pessoa, n. 2880. (Não há a referência à data).

SILVA, José Bernardo. **Descrição das mulheres conforme os seus sinais**. Juazeiro do Norte: tipografia São Francisco (Não há referência ao autor do desenho popular).

SILVA, Manuel Caboclo. **O milagre do padre Cícero em Roma**.

SILVA, Minelvino Francisco Silva. **A mãe que xingou o filho no ventre**. *In*: **BATISTA**, Sebastião Nunes. **Antologia da literatura de cordel**. Fundação José Augusto, 1977.

_____ **A mãe que xingou o filho no ventre e ele nasceu com chifre e com rabo em São Paulo**

_____ **Bebê diabo aparece em São Paulo**.

SOARES, José. **A mulher que deu luz a satanás**.

SOARES, Marcelo. **A loura do banheiro**. Folhetaria de cordel. Timbaúba: 2003.

TEXEIRA, Davi. **A bunda vendedora de cordel**. Recife, 2005.

VIEIRA, Guaipuan. **A Chegada de Lampião no céu**.

Bibliografia de cordéis lidos e não-analisados

ALVES, Apolônio. **A mulher que dançou com o diabo numa boate em Campina**

ALVES, Luis. **Satanás se confessando, em uma santa missão**. 2006.

BARRETO, Manuel Alves. A mulher que foi ao inferno em vida.

ANDRADE, J. J. A moça que virou cachorra porque deu banana ao Padre Frei Damião.

BANDEIRA, Pedro. A mulher que virou cobra por zombar de Frei Damião

_____ **A mulher que virou cobra porque açoitou a mãe.**

BARROS, Leandro. Meia noite no cabaré. Fortaleza, 201.

_____ **A sogra enganando o diabo.**

BORGES, José Francisco. A mulher que botou o diabo na garrafa.

_____ **O exemplo da moça que encontrou a besta fera.**

CAVALCANTE, Rodolfo Cavalcante. A moça que bateu na mãe e virou cachorra.

_____ **A mulher que deu a luz uma cobra porque zombou do bom Jesus da Lapa.**

_____ **A moça que bateu na mãe e virou cavalo.**

COUTINHO, Maria de Fátima. De cordel e de mulher muito se tem a dizer.

_____ **Da luta do povo nasce uma escola. Campina Grande: 2002.**

DALMO, Sérgio. A mulher que virou carranca. São Paulo.

GOLDELIVIE, Maria. A vingança da falecida. Campina Grande.

LEITE, José Costa. A moça que virou porca em rio Tinto.

_____ **A mulher que botou chifre no diabo.**

MAXADO, Franklin. A madame sulista que foi ao mangue baiano. São Paulo, 1981.

_____ **O parto artificial da cabocla liberada. São Paulo, 1985**

_____ **Os romances feministas de Gracinha corneteira de minissaia.**

MONTEIRO, Clydon. A mulher que expulsou o diabo de Timbaúba. Imbira cordéis. Timbaúba, 2003.

MORAIS, Suzana. O dia internacional da mulher em cordel

MORAIS, Maria Ivonete Bezerra de. Família de A a Z numa Abordagem Sistemática. Juazeiro do Norte, 2007.

NASARIO, Rivani. Oxente!! Briga do homem com a mulher.

PEREIRA, Manuel. A sete espadas de dores de Maria Santíssima.

_____ **A pecadora arrependida.**

SOARES, Neuza Romão. Missão de mãe.

SENA, Joaquim Batista. As sete espadas de Dores de Maria.

SILVA, Minelvino Francisco. História da mulher ciumenta que matou o marido e comeu assado.

SILVA, Caetano Cosme. A filha da perdição. Juazeiro do Norte: 2008.

SILVA, Expedito de Sebastião da. A mulher que virou porca porque açoitou a mãe.

SILVA, Olegário Fernandes. O menino diabo.

SILVA, Salete. A mulher de sete vidas

_____ **Cidadania nome da mulher. Juazeiro do Norte: 2001.**

_____ **Mulher, amor não rima com Aids. Juazeiro, 2000.**

_____ **Lesbecause. Juazeiro do Norte: 2008.**

_____ **ASSÉDIO MORAL: Diga Não! Juazeiro do norte: 2008.**

SOARES, José. A moça que morreu e o cão não deixou enterrar.

SOBRINHO, Luiz Joaquim. A moça que sonhou com Nossa Senhora.

TAVARES, Enéas. Carta de Satanás a Roberto Carlos

VIANA, Klevson. O pecador obstinado aos pés da Compadecida.

VILANOVA, José Faustino. A segunda queixa de Satanaz a Cristo sobre a corrupção do mundo.

Virtuosa devoção de Nossa Senhora. 1886. (sem autor)

