

LITERATURA DE CORDEL:



MEMÓRIA, IDENTIDADE E REPRESENTAÇÃO POPULAR

Organizadores

Rafael Zeferino de Souza

Mirian Cardoso da Silva

Wilma dos Santos Coqueiro

 EDITORA
**BORDÔ
GRENA**

**LITERATURA DE CORDEL: MEMÓRIA, IDENTIDADE E
REPRESENTAÇÃO POPULAR**

Comissão Editorial

Ma. Juliana Aparecida dos Santos Miranda

Ma. Marcelise Lima de Assis

Conselho Editorial

Dr. André Rezende Benatti (UEMS*)

Dra. Andréa Mascarenhas (UNEB*)

Dra. Ayanne Larissa Almeida de Souza (UEPB)

Dr. Fabiano Tadeu Grazioli (URI) (FAE*)

Fernando Miramontes Forattini (Doutorando/PUC-SP)

Dra. Yls Rabelo Câmara (USC, Espanha)

Me. Marcos dos Reis Batista (UNIFESSPA*)

Dr. Raimundo Expedito dos Santos Sousa (UFMG)

Ma. Suellen Cordovil da Silva (UNIFESSPA*)

Nathália Cristina Amorim Tamaio de Souza (Doutoranda/UNICAMP)

Dr. Washington Drummond (UNEB*)

Me. Sandro Adriano da Silva (UNESPAR*)

*Vínculo Institucional (docentes)

Rafael Zeferino de Souza

Mirian Cardoso da Silva

Wilma dos Santos Coqueiro

ORGANIZADOR

**LITERATURA DE CORDEL: MEMÓRIA, IDENTIDADE E
REPRESENTAÇÃO POPULAR**



Catu, BA

2023

© 2023 by Editora Bordô-Grená
Copyright do Texto © 2023 Os autores
Copyright da Edição © 2023 Editora Bordô-Grená

TODOS OS DIREITOS GARANTIDOS. É PERMITIDO O DOWNLOAD DA OBRA, O COMPARTILHAMENTO E A REPRODUÇÃO DESDE QUE SEJAM ATRIBUÍDOS CRÉDITOS DAS AUTORAS E DOS AUTORES. NÃO É PERMITIDO ALTERÁ-LA DE NENHUMA FORMA OU UTILIZÁ-LA PARA FINS COMERCIAIS.

Editora Bordô-Grená
https://www.editorabordogrena.com
bordogrena@editorabordogrena.com

Projeto gráfico: Editora Bordô-Grená
Capa: Keila Lima de Assis
Edição: Editora Bordô-Grená
Revisão textual: Anderson de Almeida Santos

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
CATALOGAÇÃO NA FONTE

Bibliotecário responsável: Roberto Gonçalves Freitas CRB-5/1549

L776

Literatura de cordel: [Recurso eletrônico]: memória, identidade e representação popular / Organizadores Mirian Cardoso da Silva, Rafael Zeferino de Souza, Wilma dos Santos Coqueiro. – Catu: Bordô-Grená, 2023.

1456kb, 176fls.il: Color.

Livro eletrônico

Modo de acesso: Word Wide Web <www.editorabordogrena.com>

Incluem referências

ISBN: 978-65-80422-24-1 (e-book)

1. Cordel - Literatura. 2. Poética. 3. Identidade Cultural. I. Título.

CDD 390

CDU 39

Os conteúdos dos capítulos são de absoluta e exclusiva responsabilidade dos autores.

S U M Á R I O

APRESENTAÇÃO	9
<i>Organizadores</i>	
CAPIXABANDO: A LITERATURA DE CORDEL DO NORDESTE AO ESPÍRITO SANTO	14
<i>Rodrigo dos Santos Dantas da Silva</i>	
LITERATURA DE CORDEL NEGRA DE AUTORIA FEMININA: OS CORDEIS DE JARID ARRAES	42
<i>Rafael Zeferino de Souza</i>	
MEMÓRIA E VIAGEM NO CORDEL O TREM QUE ME FEZ SONHAR GUARDEI NA RECORDAÇÃO	62
<i>Mirian Cardoso da Silva</i>	
A PRINCESA GUERREIRA DO BRASIL COLONIAL: A REPRESENTAÇÃO DE ZACIMBA GABA NO CORDEL FEMININO DE JARID ARRAES	81
<i>Natacha dos Santos Esteves e Wilma dos Santos Coqueiro</i>	
A PELEJA DE CHICA BARROSA COM NECO MARTINS: LENTES DE GÊNERO SOBRE UMA PELEJA HISTÓRICA	103
<i>Orlando Freire Júnior</i>	
CORDEL AND BUSH BALLADS: REPRESENTATIONS OF AUTHORITY IN THE POPULAR POETRY OF BRAZIL AND AUSTRALIA	124
<i>Deborah Scheidt</i>	
IDENTIDADE E RESISTÊNCIA SOCIAL NA POESIA POPULAR DE PATATIVA DO ASSARÉ	148
<i>Fátima Ingrid Bezerra Bonfim</i>	

SOBRE AS AUTORAS E OS AUTORES	171
SOBRE OS ORGANIZADORES	174

APRESENTAÇÃO

A arte pode tocar

Até o lugar mais profundo

Pois ela adentra a alma

De repente, num segundo

Ela é capaz de invadir

Transformar, reconstruir

Cada pessoa em seu mundo.

Anne Karolynne

Esta obra surge como uma contribuição para os estudos da Literatura de Cordel no Brasil. A partir da colaboração de professores/as e pesquisadores/as de diferentes instituições, objetivou-se reunir trabalhos que abordem as mais diferentes temáticas, fundamentadas em perspectivas teórico-metodológicas diversas.

A Literatura de Cordel se manifesta como uma tradicional literatura da cultura popular. No Brasil, esse gênero tem maior representação entre os/as cordelistas nordestinos/as, sendo a principal característica a busca por resguardar a história de seu povo. Os versos dessa literatura evidenciam a transformação de temas cotidianos, por meio dos quais os/as autores/as colocam em cena a memória e a identidade de uma cultura marginalizada. Assim, os cordéis possuem um papel fundamental na conscientização dos/as leitores/as e trazem ensinamentos de diversos assuntos, dando visibilidade aos relatos de histórias de vida e às trajetórias artísticas, ultrapassado as barreiras da

hegemonia cultural com uma crescente publicação de Literatura de Cordel que é feita por meio de diferentes canais de comunicação.

Considerando esse contexto, os capítulos deste livro ilustram o crescimento, a heterogeneidade e a qualidade dessa produção literária. No primeiro capítulo, *Capixabando: a literatura de cordel do nordeste ao Espírito Santo*, Rodrigo dos Santos Dantas da Silva contextualiza historicamente a literatura de cordel no Espírito Santo, mapeando possíveis produtores desse discurso nesse estado. O autor descreve algumas características do gênero produzido pelos capixabas, que representam a vida de seu povo, relatando que eles não vendem em feiras e praças, mas apresentam suas produções em eventos de Arte ou Literatura.

Na sequência, Rafael Zeferino de Souza, em *Literatura de cordel de autoria feminina negra: os cordéis de Jarid Arraes*, discute como as mulheres cordelistas propõem uma liberdade temática e estética, resguardando a memória popular por meio de temas cotidianos. Elas ultrapassam as barreiras da hegemonia cultural, com uma crescente publicação de literatura de cordel, por meio de diferentes canais de comunicação. Desse modo, dão visibilidade aos seus poemas com os relatos de suas histórias de vida, trajetórias artísticas, ensinamentos, considerando suas subjetividades memorialísticas. Como representante dessa literatura e objetivo de análise do capítulo, Souza discute os cordéis “Carolina Maria de Jesus” e “Aqaltune”, da obra *Heroínas Negras Brasileiras* da cordelista Jarid Arraes.

A pesquisadora Mirian Cardoso da Silva, em seu capítulo *Memória e viagem no cordel O trem que me fez sonhar guardei na recordação*, analisa a representação da memória e da viagem neste cordel, publicado em 2021 no blog Cordel de Saia e organizado pela cordelista Dalinha Catunda. A autora considera essa produção coletiva, partindo da rememoração, como representante de uma literatura de cordel cujos/as cordelistas resgatam as memórias de um povo. Nesse sentido, a obra *O trem que me fez sonhar guardei na recordação* preserva, por meio das palavras, as lembranças que compõem a história de Ipueiras – CE.

Pela perspectiva da autoria feminina, Natacha dos Santos Esteves e Wilma dos Santos Coqueiro, em *Princesa Guerreira do Brasil Colonial: a representação de Zacimba Gaba no cordel feminino de Jarrid Arraes*, refletem, também, acerca do cordel de autoria feminina negra no Brasil, com foco na análise dos versos sobre a trajetória da princesa africana escravizada, Zacimba Gaba, que integra a obra *Heroínas negras brasileiras em 15 cordéis* (2017), de Jarid Arraes. Além de discutir acerca da apropriação feminina do cordel, discutem sobre a relevância da autoria negro-feminina como expressão de resistência ao racismo e de reivindicação da ancestralidade africana.

No quinto capítulo, *A peleja de Chica Barrosa com Neco Martins: lentes de gênero sobre uma peleja histórica*, Orlando Freire Junior propõe uma releitura, norteadas pelas teorias de gênero, da peleja histórica que envolveu a cantora Chica Barrosa e o cantor Neco Martins com o fito de sublinhar o protagonismo de Barrosa, mulher

negra que ousou desafiar os códigos da sociedade patriarcal do sertão nordestino no início do século XX. O texto aponta como a audácia da cantadora e sua excelência no manejo das técnicas do verso improvisado permitiram que sua presença fosse respeitada pelos cantadores da época e que a cantoria em questão percorresse várias gerações, sendo modelo de peleja até os dias de hoje.

No penúltimo capítulo, *Cordel and Bush Ballad: representations of authority in the popular poetry of Brazil and Australia*, Deborah Scheidr discute sobre o “banditismo social”, termo criado por Eric Hobsbawm para designar indivíduos que são considerados criminosos pelas instituições estatais, porém heróis, vingadores ou justiceiros pelo seu próprio povo. A autora aponta que a literatura de cordel no Brasil e as bush ballads (narrativas musicadas, ou canções que contam uma história) australianas são algumas das formas literárias que se encarregam de propagar as façanhas desses personagens. No texto, ela compara e contrasta tais manifestações literárias populares, chamando especial atenção para o modo como representam a autoridade, como também para seu caráter complexo.

Este livro se encerra com o capítulo *Identidade e resistência social na poesia popular de Patativa do Assaré*, de Fátima Ingrid Bezerra Bonfim. No texto, a autora analisa o cordel “Seu dotô me conhece?”, da obra *Cante lá que eu canto cá*, evidenciando que o cordel é uma produção de conhecimento importante na luta por igualdade e justiça social guiada pelos interesses coletivos.

Com a diversidade de trabalhos apresentados neste livro, esperamos dar continuidade ao debate sobre os estudos da Literatura de Cordel. Da maneira que sugere o título desta coletânea, cada capítulo nos remete a diferentes abordagens e formas usadas no cordel, o que surpreende o/a leitor/a quanto à diversidade estética e cultural presente nesse gênero literário. Recebemos com carinho e atenção os trabalhos de nossos/as colaboradores/as e agradecemos pela contribuição relevante que compôs esta coletânea.

Rafael Zeferino de Souza

Mirian Cardoso da Silva

Wilma dos Santos Coqueiro

Campo Mourão, fevereiro de 2023

CAPÍTULO 1

CAPIXABANDO: A LITERATURA DE CORDEL DO NORDESTE AO ESPÍRITO SANTO ¹

Rodrigo dos Santos Dantas da Silva

BREVES CONSIDERAÇÕES SOBRE O CORDEL NO BRASIL

Segundo Silva (2017), o cordel teve seu advento na Idade Média, no período feudal – uma economia voltada para subsistência – e circulava como um veículo de informação e trazia muitas vezes narrativas populares, percebe-se ainda demasiada influência das cantigas trovadorescas nesse tipo de produção. Os trovadores criavam seus versos para serem cantados acompanhados de instrumentos como harpa, viola e pandeiro, o que nos lembra a musicalidade muito presente no cordel brasileiro – todavia, segundo Márcia Abreu (1999), o cordel lusitano daquele momento não era imerso em um padrão poético como o nordestino, pois eram prolixos, com períodos longos, inversões e orações intercaladas.

De acordo com Pinheiro e Marinho (2012), em Portugal a literatura de cordel trazia autos, novelas, histórias, sátiras e notícias; os livros impressos em papel de pouca qualidade eram chamados de “folhas soltas” (literatura de cordel portuguesa). E essa produção era

¹ Para fins de divulgação científica: este trabalho é parte de minha dissertação de mestrado, intitulada *O cordel capixaba no Ensino Fundamental II: Práticas dialógicas de leitura e escrita nas aulas de língua portuguesa*, defendida em abril de 2021 pelo Mestrado Profissional em Letras (Profletras) ofertado Instituto Federal do Espírito Santo (Ifes), Campus Vitória, em parceria com a Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) e que pode ser lida na íntegra em: <<https://repositorio.ifes.edu.br/handle/123456789/1094?show=full>>.

comercializada em feiras, praças e mercados. Diferentemente do Brasil, o cordel português era consumido pela classe letrada daquele contexto: advogados, professores, médicos, padres, funcionários públicos, militares, dentre outros. Mesmo não tendo características poéticas, o cordel de Portugal também tinha uma ligação com a tradição oral: textos que eram lidos pelos sujeitos letrados para aqueles que não sabiam ler.

O cordel foi trazido ao Brasil, em data imprecisa (PINTO, 2009), por colonizadores portugueses e espanhóis para a região do Nordeste nos primeiros séculos da colonização:

Esses textos acabaram vindo para o Brasil e abordavam famosas histórias como a de Carlos Magno, D. Pedro, D. Inês de Castro; retratavam heróis dotados de coragem, justiça, honra, lealdade, fidelidade, piedade; vilões mentirosos, desleais, vingativos, infieis, invejosos e dissimulados; lutas entre o bem e o mal; histórias entre os nobres e sem insatisfação de classes inferiores, pois os pobres e os súditos, nessas histórias, viviam em harmonia com seus senhores. Por essas características, Abreu (1999) conclui que “os cordéis lusitanos enviados ao Brasil dizem a seus leitores que não há por que se preocupar com questões políticas, econômicas ou sociais, já que a preocupação central deve ser a busca do Bem”. O cordel luso foi alterado e adaptado pelos poetas populares nordestinos e hoje a literatura de folhetos publicada no Nordeste brasileiro apresenta características próprias. (ROSSI, 2012, p. 161)

Ampliando essa informação, de acordo com Souza e Passos (2018), o cordel teve seu advento em Salvador e depois foi difundido pelo Nordeste oralmente. Ainda por essas pesquisadoras, e por considerações de Gonçalo Ferreira da Silva, presidente da Academia Brasileira de Literatura de Cordel, o termo ‘cordel’ significa cordão, guia, barbante. Já a Literatura de cordel para muitos ainda é tida como

uma publicação de pouco ou nenhum valor. Dessa forma, percebemos que o gênero ainda é marginalizado, talvez por isso, ainda não muito aproveitado nas escolas.

É muito importante ressaltar que há muitas diferenças entre os cordéis nordestinos e os lusitanos, segundo Abreu (1999), não há nenhuma semelhança formal entre eles – primeiro pelas condições de produção do contexto português, segundo pela distribuição que se dava dos mesmos em Portugal até os anos oitocentos. Não se tratava de produções populares e eram pouco ligados à oralidade. O cordel de Portugal estava mais ligado a uma produção editorial que “[...] abarcava textos em textos em versos, prosa, de diversos gêneros, oriundos de diversas culturas” (ABREU, 1999, p.46). Os textos eram distribuídos de forma fragmentada, onde para se ter a obra por completo, era preciso adquirir as sequências dos textos que se distribuíam nesses folhetos – lembrando os processos de distribuição dos romances de folhetim. O que torna a literatura de cordel popular em Portugal é a produção desse material em papel com menor qualidade, para contemplar as classes mais baixas por preço acessível.

No Brasil, a evolução da literatura de cordel, segundo Silva (2011), não aconteceu de forma harmoniosa: “[...] a oral, precursora da escrita, engatinhou penosamente em busca da forma estrutural (SILVA, 2011, p. 19). Isso porque nossos primeiros repentistas não tinham preocupação estética com métricas ou número de versos. No entanto, autores de nossa literatura clássica, como Gregório de Matos e

Gonçalves Dias, foram extremamente importantes para a construção das estrofes dos atuais cordéis.

Patativa do Assaré, Antônio Brasileiro Borges, Leandro Gomes de Barros (por muitos é considerado primeiro cordelista do Brasil), Apolônio Alves dos Santos, Cego Aderaldo, João Martins de Athayde e João Melchíades Ferreira foram (e ainda são) os principais cordelistas do Brasil e que produziram os nossos primeiros folhetos.

Os primeiros folhetos brasileiros foram produzidos em tipografias de jornais, mas os próprios cordelistas passaram a imprimir suas obras e foram criando suas tipografias. Os livretos eram comercializados em mercados públicos, feiras e até pelos Correios; os próprios poetas populares vendiam seus cordéis e também tinham seus revendedores.

Sabe-se que cordel se popularizou no Nordeste na metade do século XIX e é nesse momento, segundo Marinho e Pinheiro (2012), que suas particularidades em nosso país são definidas: “[...] os romances comumente escritos em sextilhas com rimas ABCBDB” (MARINHO e PINHEIRO, 2012, p. 35), ou seja, rimas nos versos pares como podem ver nesse fragmento de *O pavão misterioso*, de João Melquíades Ferreira da Silva:

“Então disse João Batista: **A**
agora vou demorar **B**
para ver essa princesa **C**
estrela desse lugar **B**
quando eu chegar na Turquia **D**
tenho muito que contar **B**

Logo no segundo dia **A**
Creusa saiu da janela **B**
os fotógrafos se vexaram **C**
tirando o retrato dela **B**
quando inteirou uma hora **D**
desapareceu a donzela” **B**

As sextilhas são consagradas, normalmente, em cordéis romanceados. Ainda é possível encontrarmos folhetos com setilhas e décimas. As setilhas narram o dia a dia ou histórias com teor jornalístico e com dez sílabas temos os cordéis que abarcam cantorias, segundo Abreu (1999). E cada uma dessas configurações de versificação traz em si um tipo de rima. Os aspectos gráficos dos folhetos também são um padrão desde 1920: estão vinculados a uma certa quantidade de páginas, entre 8 e 64, que são distribuídas de acordo com o seu conteúdo. Os poemas de caráter jornalístico e os romances possuem de 24 a 56 páginas, por exemplo. E é a partir de 1940, o processo de xilogravura é atribuído às capas dos folhetos de cordel, anteriormente usavam ilustrações e desenhos de artistas ou fotos, inclusive fotos de cartão postal.

Na contemporaneidade, a literatura de cordel pode ser feita em estrofes de 04 ou 05 versos e até encontremos essa poesia com versos alexandrinos. Já não existem tantos resquícios da herança lusitana em nossas produções e esse movimento é um grande avanço cultural brasileiro, visto que no do período colonial, os cordéis parafraseavam as narrativas dos folhetos portugueses. Nos dias atuais, muitos os cordelistas contemporâneos já se preocupam em manter o padrão ortográfico, mas também há aqueles que insistem nas marcas da fala corriqueira verbalizada no folheto. Atualmente, mesmo sem perder sua veia popular, “[...] a Academia Brasileira de Literatura de Cordel apagou definitivamente a marca divisória que havia entre a literatura oficial e a de cordel” (SILVA, 2011, p. 40) e o gênero, desde 2018 é reconhecido pelo Conselho Consultivo como patrimônio cultural brasileiro.

Após breve relato do advento, popularização e estrutura da poesia em cordel em nosso país, buscaremos na próxima seção do capítulo narrar a chegada desse gênero discursivo no estado do Espírito Santo, assim como traçar um mapeamento de autores e poetas capixabas (ou residentes do estado) que produziram ou produzem cordel capixaba.

A LITERATURA DE CORDEL PRODUZIDA NO ESPÍRITO SANTO

Francisco Aurelio Ribeiro em *Literatura do Espírito Santo – uma marginalidade periférica*, obra de 1996, nos diz que nosso Estado sempre esteve à margem do Poder no Brasil: histórico e geograficamente falando nosso estado não teve espaço privilegiado, pois

no final do século XVII, em que o Espírito Santo se esvazia devido à descoberta do ouro em Minas Gerais – durante 400 anos, o Espírito Santo dos centros econômicos e culturais, o que reverbera certa marginalidade no que tange à literatura. E até o século XX, os autores capixabas ou a literatura produzida aqui tinha como modelos ora centro europeus, ora centros nacionais (RIBEIRO, 1996). E até os anos 80 pouca foi a literatura produzida em nosso estado, se compararmos com a produção que se dá a partir da década seguinte com o advento das primeiras gráficas e leis de incentivo à produção de arte e literatura.

Tratando de literatura de cordel² feita aqui, poderíamos brincar dizendo que é um gênero discursivo que está à ‘margem da margem’: embora saibamos de alguns cordelistas aqui e outros acolá, não há ainda pesquisas contemplando esse gênero da literatura com tempero capixaba – acreditamos que alguns textos ficaram perdidos no tempo, pois não saíram das adjacências das regiões onde eram veiculados, além de o cordel capixaba algumas vezes estar atrelado às práticas orais, seja por recitação ou reprodução de um texto que deveria ser recitado. O que corrobora com a distribuição dos livros de literatura brasileira feita em nosso estado: muitas vezes fragilizada por conta da pouca tiragem e, muitas vezes, mesmo na contemporaneidade, o próprio autor distribui e divulga sua produção literária.

Enganam-se aqueles que pensam que a literatura de cordel brasileira é vigorosa apenas na região nordestina do país, sobretudo nos

² Iremos utilizar em nossa pesquisa os termos ‘cordel capixaba’ e ‘cordel produzido no Espírito Santo’, por conta da aproximação do folheto com as práticas orais e populares. Todavia, cremos que a literatura feita no Espírito Santo é autônoma, de acordo com Carvalho (apud NEVES, 2019, p. 08) e compõe o cenário da literatura brasileira.

estados de Pernambuco, da Paraíba, do Rio Grande do Norte e do Ceará. Nos dias hodiernos podemos perceber que os cordéis migraram para outros estados do Brasil: Goiás, Minas Gerais, São Paulo e Rio de Janeiro – neste último se localiza Academia Brasileira de Literatura de cordel, ABLC, fundada em 1988.³

No Espírito Santo, a chegada do gênero discursivo até o momento é imprecisa, no entanto, em entrevista com o cordelista Cesar Domiciano, ele acredita que o gênero chegou à região Sudeste no período de urbanização de São Paulo, no segundo governo do Presidente Vargas (1951-1954), quando os nordestinos rumavam ao estado em busca de emprego trazendo consigo o seu apreço pela cultura popular. A partir daí, o gênero teria sido disseminado nos outros estados da região, o que dialoga com as pesquisas de Marinho e Pinheiro, as quais pontuam esse processo migratório, pois “[...] a virada do século XIX no Brasil foi marcada por mudanças que afetaram, sobretudo os trabalhadores que viviam do campo, em condições de dependência e favor” (MARINHO e PINHEIRO, 2012, p. 18).

Conseguimos aqui reunir 20 escritores,⁴ cordelistas ou apenas produtores de cordel, alguns destes, mesmo não sendo naturais do Espírito Santo, produzem/ produziram ou distribuem ou já distribuíram seus textos por aqui – e ainda há aqueles que usaram do processo editorial dos folhetos para a publicação de suas obras. Esse mapeamento

³ Disponível em < <http://www.ablc.com.br/a-ablc/historia/> >. Acesso em: 13 de set. de 2020.

⁴ Após a defesa da dissertação, outros três escritores capixabas que evidenciaram o cordel em sua obra foram evidenciados: Andrea Espíndula, João Roberto Vasco Gonçalves e Renato de Souza Lima.

foi produzido a partir de buscas na internet, contato com presidentes ou acadêmicos de algumas Academias de Letras via e-mail, assim também com estudiosos da literatura produzida no Espírito Santo ou em diálogo com os próprios cordelistas.

Os dados e informações aqui concebidas sobre estes autores e autoras, os quais produzem/produziram cordel no Espírito Santo foram consolidados através de buscas na internet, de diálogo ou troca de e-mail com presidentes ou membros de algumas Academias de Letras capixabas, bem como contato com estudiosos de literatura produzida no Espírito Santo e de entrevistas ou conversas informais com os próprios cordelistas ou seus familiares. Destacamos, inclusive, a falta de material bibliográfico, no que se diz respeito à pesquisa, acerca da produção desse gênero discursivo em nosso estado.

Provavelmente um dos nossos primeiros cordelistas tenha sido Manoel Alves Barreto ao publicar seus folhetos em Pinheiros, interior do estado. Conhecido popularmente como Barreto, nasceu em 1923 no distrito de Lagoa do Cêdro, em Ibipeba na Bahia. Publicou os livretos *A eleição do inferno*, *História de uma mulher que foi no inferno em vida*, *O sabiá-apaixonado*, *Homem de mau coração*, *Pobres erros imperdoáveis*, *Um pouco do meu sertão* e um livro todo em cordel sobre a morte do presidente Tancredo Neves: *Tancredo de Almeida Neves – a emoção do Brasil*.

Barreto foi Comissário de Menor em Pinheiros, foi candidato a vereador da cidade e antes de morar naquele município foi subdelegado de Vinhático, também no interior do Espírito Santo. O cordelista, que

faleceu aos 85 anos, em 2009, em decorrência de Mal de Parkinson, estudou até a 4ª série e tinha o hábito de fazer rimas com o auxílio de dicionários, segundo sua filha Marinês Barreto⁵. Barreto também era repentista e faz parte da cultura daquele município, inclusive em 2011, o grupo Ressoar, formado por estudantes do Ensino Médio da EEEFM “Nossa Senhora de Lourdes”, juntamente de suas professoras Daianny Priscila Avancini e Luciene Martins organizaram uma coletânea com a produção de Barreto – a obra foi realizada por um edital da Secretaria de Cultura do Estado do Espírito Santo.

Figura 1 – Capa do folheto A morte de Tancredo de Almeida Neves – a emoção do Brasil.



Fonte: Arquivo do autor (2019).

Outro escritor capixaba que, possivelmente, foi um dos primeiros em nosso estado a escrever cordel, segundo o pesquisador de autoria capixaba e literatura produzida no Espírito Santo, Francisco Aurélio Ribeiro⁶, foi Elmo Elton (1925-1988):

⁵ Informações disponibilizadas pela filha de Barreto em entrevista realizada em janeiro de 2020.

⁶ Informações disponibilizadas via e-mail.

Elton foi um dos poetas capixabas que trouxeram para a poesia as personagens populares da ilha: o pescador, a rendeira, o catraieiro, que são temas de suas primeiras publicações *Marulhos*, de 1946 e *Poemas que a onda levou*, de 1947. Após essas primeiras publicações, que lhe renderam a alcunha de “Poeta de Cidade” [...] Até 1982 dedicou-se à escrita de trovas, poemas de inspiração parnasiana e à escrita de biografias, principalmente de membros da família do poeta Alberto de Oliveira... (JACINTHO, 2018, p. 33)

Percebemos assim, que Elmo Elton foi um escritor totalmente versátil, porque conseguiu, inclusive, em sua obra produzir trovas e expunha a cultura popular da capital Vitória, entre os anos 40 e 80, em suas publicações. Elton estudou Jornalismo no Rio de Janeiro, foi acadêmico da Academia Espírito-Santense de Letras, integrou o quadro do Instituto Histórico e Geográfico do Espírito Santo, produziu diversas antologias e biografias. Veio a falecer em 1988, ficou conhecido como “Poeta da Cidade”. Consoante a sua biografia publicada em 2014, produziu alguns cordéis capixabas: *ABC de Vitória*, *O Convento da Penha*, *O Padre José de Anchieta no Espírito Santo*, *São Francisco de Assis*, *Terra Capixaba*, *Caboclo Bernardo*, *O enfermeiro das contas brancas e a sineta de ouro*, *A lenda de Braz Gomes – O Judeu Pescador*.

Hermógenes da Fonseca, poeta e folclorista capixaba nascido no distrito de Itaúnas, em Conceição da Barra, também escreveu cordel. Conhecido como ‘Dotô Harmojo’, descendente de índios botocudos da Serra de Aymorés, foi um dos intelectuais que mais contribuíram para disseminação da cultura popular e folclore capixaba. Formou-se em Contabilidade e Direito, membro do Partido Comunista do Brasil (PCB), tornou-se vereador de Vitória, no entanto, foi perseguido e

torturado durante a Ditadura Militar. Segundo Neves (2019), ele fez uso do processo editorial dos folhetos:

Hermógenes Lima Fonseca (1916-1996) é autor que escapa a qualquer categoria. Embora rotulado como folclorista, e o foi, Hermógenes deu uma contribuição importante na criação de fábulas tendo como personagens as pessoas simples do norte do Estado, sobretudo Conceição da Barra e São Mateus. Nesse estilo foi cronista da revista *Você*. Dentre as inúmeras obras que deixou, a maioria em forma de folhetos, se destacam *Estórias de bichos contadas pelo povo* (1984), *Curubitos* (1992) e *Contos do pé do morro* (1993). (NEVES, 2019, p. 92)

Acreditamos que a mais popular dos cordelistas encontrados, é Kátia Maria Bóbbio Lima, natural de Conceição da Barra, a escritora produz literatura de cordel desde 1978 e, podemos dizer que é a primeira mulher, com certeza, a fazer cordel em nosso estado. Kátia, que também é artista plástica mora há 43 anos na Praia do Suá, em Vitória-ES. Ela possui mais de 100 títulos de Cordéis publicados e é acadêmica em 07 academias de letras do Espírito Santo: Academia Mateense de Letras; Academia Espírito-santense de Letras; Academia Guarapariense de Letras e Artes; Academia de Letras e Artes de Conceição da Barra; Academia Marataizense de Letras; Academia Feminina Espírito-Santense de Letras; Academia Capixaba de Letras e Artes de Poetas Trovadores. E fora do estado Kátia é membra da Academia Castro Alves de Letras de Salvador-BA e Academia de Letras - Seção MG. Bóbbio recebeu premiações em Portugal e quatro vezes na França, uma delas em comemoração ao Dia Mundial da Literatura de Cordel embaixo da Torre Eiffel, e na Suíça.

Quando entrevistada à **Revista de Cultura do Diário Oficial do Espírito Santo**, Bóbbio expõe que tem 154 cordéis escritos e 137 publicados, também disse que se apaixonou por esse gênero discursivo ainda na adolescência, quando passava os finais de semana no interior baiano e participava de algumas festas daquela região. Em muitas de suas produções, Kátia enaltece as praias, parques, monumentos históricos e personalidades que compõem a história de nosso estado – como podemos ver nesse fragmento de Convento da Penha em Cordel:

Em quinze, cinqüenta e oito (1558)
Chegou à Capitania
Esse franciscano irmão
Que consigo Ele trazia
Muito amor e muita fé
Nesse grandioso dia.

Chegou ao Espírito Santo
Ficou três dias sumido
E o povo não sabia
Para onde o Frei tinha ido,
Numa gruta ao pé do monte
Ele tinha se escondido. (BOBBIO, 20-- , p. 02)

Ressaltamos que os cordéis de Kátia também dão espaço para o cômico, para problemas ambientais e sociais (como aquecimento global, *bullying* e violência contra a mulher).

Figura 2 – Capa do folheto: Violência contra a Mulher em cordel. | Fonte: arquivo do autor (2019)



Na Serra temos o cordelista e trovador Clério José Borges Santana⁷, que publicou livro todo em cordel, *Vampiro Lobisomem de Jacaraípe* (1983/2005) – tendo a primeira edição em 1983 como folheto de cordel. Clério Borges nasceu na região do Aribiri, Vila Velha /ES. É membro e fundador da Academia de Artes e Letras da Serra, assim como também do Clube de Trovadores Capixabas, também é acadêmico da Academia de Letras de Vila Velha e foi um dos intelectuais que potencializaram a Federação Brasileira de Entidades Trovistas. O acadêmico participa como correspondente da Academia Cachoeirense de Letras, de Cachoeiro de Itapemirim/ES; da Academia Petropolitana de Letras de Petrópolis, no Rio de Janeiro e da Academia de Letras, Ciências e Artes do Amazonas. Clério tem como primeira formação Técnico de Contabilidade, mas já atuou como professor em escolas do ensino de base da Serra, Vila Velha e Vitória e também como jornalista nos jornais da capital capixaba **A Tribuna e O Diário**.⁸

Borges já recebeu diversas premiações e também já foi Conselheiro Titular do Conselho Estadual de Cultura do Espírito Santo entre o fim dos anos 80 e início dos anos 90. É preciso ressaltar que Clério Borges organiza seminários e concursos sobre trovas tanto no Espírito Santo, quanto fora do estado. E tem vasta produção literária: prosa, pesquisa, cordel, trovas e se autodenomina “historiador, escritor, poeta trovador capixaba”.

⁶ Informações disponibilizadas pela própria Kátia Bobbio.

⁸ Extraído do blog do autor. Disponível em: <<https://nuhtaradahab.wordpress.com/2009/11/15/clerio-jose-borges-de-santanna-1950/>>. Acesso em 13 de set. de 2020.

Figura 3 – Capa do folheto: O Vampiro Lobisomem em Jacaraípe.



Fonte: arquivo do autor (2019).

Teodorico Boa Morte é um poeta que também é músico, folclorista e acadêmico da Academia de Letras e Arte da Serra. É descendente de negros e índios, nasceu em Retiro, distrito de Aracruz/ES. Atualmente mora em Nova Almeida, balneário da Serra. Estudou no Colégio Estadual de Vitória.

Na literatura lançou um livro em cordel *Insurreição do Queimado* (2019) – livro lançado em 1998, que recebeu nova edição em 2019, este narra a Revolta dos Negros Escravos ocorrida em Queimado, distrito do Município da Serra, em 1849. Boa Morte é autor da coletânea de poemas *Borbulhar de cantares* (2011); *Igreja dos Reis Magos, de Nova Almeida (ES)* (2011), também em cordel; *Serra, serra, serrador* (2012), obra que resgata histórias populares da Serra e brincadeiras infantis – produzido pela Escola Linus do município da Serra. Em 2016, lançou *Deixa meu canto voar*.

Teodorico Boa Morte também canta cultura popular com a Banda Estrela dos Artistas há aproximadamente 15 anos e é militante e um dos fundadores do Partido dos Trabalhadores, PT, no município da Serra. Segundo Renata Bonfim:

Boa Morte é um trovador contemporâneo nostálgico, porém, otimista, e como todo bom poeta, busca no fio da história a inspiração para tecer seus poemas. Um homem simples, sem estrelismos, que carrega uma estrela e ilumina com o seu saber aqueles que param para escutá-lo, artista popular que compartilha com o leitor as alegrias e as dificuldades de quem escolhe a arte como caminho. (BONFIM, 2012, SN.)

Em Vitória nós temos Fábio Pererê, ator e contador de histórias, inclusive membro da Academia Brasileira de Contadores de Histórias-SC, que produziu um folheto com vários cordéis baseados em histórias quilombolas do mateense Maciel de Aguiar – retiradas de livros da série História dos Quilombolas. No cordel ele narra a vida de personagens de ascendência africana que realmente viveram as políticas escravocratas em São Mateus, norte do estado, sendo estas: Costância de Angola, Clara Maria do Rosário dos Pretos, Zacimba Gaba, Dona Antônia Paneleira e Chico Pombo. O seu folheto recebe o título de *Cordel Afro* (2019), popularmente chamado de “Cordel Afro-Capixaba” e foi ilustrado pela designer Alessandra Pin Ferraz.

Pererê trabalha juntamente de sua esposa e juntos têm vários projetos, os quais estão relacionados à literatura: Planeta Contos, Piquenique Literário, Encontro de Contação de História Afro-capixaba (no Museu Capixaba do Negro, em Vitória) e Biblioteca Afro-itinerante. O cordelista almeja contar, em seu próximo trabalho com

literatura de cordel, as narrativas que compreendem monumentos históricos de nosso estado – segundo o próprio autor, o objetivo é valorizar a história capixaba, muitas vezes ignorada em nossa literatura e escolas.

Figura 4 – Capa do folheto *Cordel Afro*.



Fonte: Arquivo do autor (2020).

Wladimir Cazé⁹ é natural de Petrolina e mora em Vitória desde 2009. Graduiu-se em Jornalismo pela UFBA é mestre em Letras e doutorando em Letras pela UFES, com pesquisa em tradução literária. Também está se graduando em Letras Português – Espanhol. Além dos folhetos de cordel, publicou duas antologias poéticas *Microafetos* (2015) e *Macromundo* (2010), traduziu, juntamente de Rafael dos Prazeres, *O assassino de porcos* (2017) de Luciano Lamberti. O escritor, apesar de estar morando há dez anos no Espírito Santo, ainda

⁹ Disponível em: <<https://sesc-es.com.br/event/poesia-por-um-fio/>>. Acesso em 13 de set. de 2020.

não produziu literatura de cordel depois que chegou aqui. Cazé ainda mantém um blog¹⁰ onde traz seus textos, livros, resenhas e fala sobre suas viagens.

Cesar Domiciano¹¹ é um paulista de Mogi-guaçu radicado em São Mateus, interior do Estado. Além de poeta é acadêmico da Academia Mateense de Letras (AMALETRAS), ator, declamador e educador. Em julho de 2019, o curso de Educação Física da Faculdade Vale do Cricaré, em São Mateus, organizou o *12º Festival de Dança – Auto do Cordel de César Domiciano* com uma homenagem ao artista de literatura popular da cidade. E uma das *tags* em notícia da matéria do jornal local TCONLINE era ‘cordelista capixaba’, porque apesar de paulista, Domiciano fala “das riquezas capixabas, em especial às encontradas ao extremo-norte do Estado” (TCONLINE, 2019).

O pai de César era mineiro que partiu rumo a São Paulo em busca de condições melhores no período de urbanização daquele estado e trabalhou em obras “furando trem” com outros nordestinos. Seu pai era analfabeto, todavia, sabia da importância da prática de leitura e comprava livretos de cordéis para seus filhos e levava-os para casa. Iniciava a contação das histórias que ouvira a partir dos cordelistas que trabalhavam com ele e instigava que os filhos lessem para que descobrissem o final. Foi assim que César aprendeu a ler. Cesar, em

¹⁰ Disponível em: <<http://wladimircaze.blogspot.com/>>. Acesso em 13 de set. de 2020.

¹¹ Disponível em <<https://tconline.com.br/homenagem-a-cesar-domiciano-em-festival-de-danca-na-noite-desta-sexta-feira-na-fvc/>>. Acesso em 13 de set. de 2020. Algumas das informações aqui presentes foram extraídas de conversas com o próprio cordelista (presencialmente e via Messenger do Facebook) assim como pessoalmente em entrevista e no WhatsApp com a presidenta da AMALETRAS, Eliane Auer.

entrevista¹² rememorou carinhosamente de sua professora, Marli do primário, que ao ler suas produções de texto, o chamou de cordelista.

César ainda disse que naquela época, cordel era apenas poesia ou repente, e que cordelista é um termo “culto” que os intelectuais da época começaram a usar. O cordelista também se lembrou de uma moça que tomava conta dele e de seus irmãos no cortiço em que moravam, Sueli, que também tinha o hábito de ler literatura de cordel enquanto “tomava conta” dele. Domiciano, já adulto, trabalhou na gestão do município de Imbu, São Paulo e ele, juntamente de sua esposa, Shila, faziam trabalhos com idosos e doentes mentais, embasando-se na Arte e em Literatura de Cordel, em instituições especializadas. César recentemente se graduou em Pedagogia do Campo e acredita na mudança social que os folhetos de cordel podem viabilizar.

Figura 5 – Capa do folheto Tartaruga e o poeta contra a fotopoliuição.



Fonte: <https://jornalbarato.files.wordpress.com/2010/05>.

¹² Conversa realizada em janeiro de 2020 com o professor-pesquisador.

Em Cachoeiro de Itapemirim temos o professor, já aposentado, Aécio de Bruim: é natural desta cidade e passou sua adolescência às margens do rio que dá nome ao município. Graduou-se em Letras na Ufes e fez uma especialização na Universidade Salgado de Oliveira - RJ. Além de cordéis, publica desde os anos 80 contos, poesias, crônicas que circulam pelos jornais da região. Em 2005 publicou o folheto *Cinó, um capixaba sem medo*. Já homenageou em versos de cordel o escritor cachoeirense Rubem Braga:

Salve o nosso Sabiá
Da crônica brasileira
Com inúmeras personagens
E traz sempre por bandeira
A cidade de Cachoeiro
Durante a vida inteira... (BRUIM, 2014, p. 05)

Outra homenageada por Bruim em cordel foi a artista naturalista Luz del Fuego, também de Cachoeiro de Itapemirim. O cordelista capixaba também já trabalhou como professor do ensino de base pela Rede Estadual e também publicou cordéis infantis: *Histórias de um macaco em versos de cordel* e *A festa no céu e outras histórias em versos de cordel*.

Em Vila Velha, temos Agnalberth Gonçalves de Campos¹³, mineiro de Contagem que mora em Vitória desde quando era bebê. Tornou-se empresário no ramo da construção, trabalhando em São Paulo e até na Europa. Sonhava em ser administrador, todavia, tornou-se motorista de caminhão e fotógrafo amador viajando pelo Brasil.

¹³ Disponível em: < <http://agnalberth.blogspot.com/> >. Acesso em 13 de set. de 2020.

Agnalberth escreveu cerca de 85 folhetos de cordel, dentre eles um ou outro tratando da cidade de Vitória, é muito conhecido no Pará, onde publicou aproximadamente 180 cânticos filosóficos no jornal *O favorito* de Parauapebas, PA.

Figura 7 – Capa do folheto Vila Velha na cantada do cordel.



Fonte: Arquivo do próprio autor (2020).

Em Ecoporanga temos o poeta que narra a história daquele povo em cordel, condensados em livros: Paulino Leite¹⁴, nascido em Jequié, na Bahia, chegando ao estado ainda criança, com seis anos. Conhecido como Paulino PT, pois é filiado ao Partido dos Trabalhadores e ainda teve três mandatos seguidos como vereador no município de Ecoporanga – esta que é base de sua poesia:

No ano de 55
Ainda era mata virgem
Não existia ambulância

¹⁴ Disponível em: <<http://blogdajoseteixeirafialho.blogspot.com/2017/06/historia-de-paulino-leite.html>>. Acesso em 13 de set. de 2020.

Nem também uma viatura
Pois não existia estrada
Na mata só tinha picada
E nos homens e as pisaduras

Nos ombros que carregam
A padiola e o doente
Não podia voltar para trás
Só podia seguir para frente
De Águia Branca para Ecoporanga
Com mata de ponta a ponta
E rios de água corrente... (LEITE, 2004, p. 150)

Paulino Leite estudou até a 4ª série, tem 14 livros publicados e desde 2015 tem se preparado para publicar o 15º sobre o distrito ecoporanguense de Imburana, o qual morou com seus pais na região do Córrego do Facão. Paulino ainda com sua produção em cordel, publicou em 2001 a obra *O massacre de Cotaxé*, o qual narra o cotidiano dos moradores da Vila de Cotaxé e traz a voz dos militantes do movimento agrário, conhecido como Movimento Udelinista – a organização dos posseiros da vila de Cotaxé, região contestada entre Espírito Santo e Minas Gerais (PENA, 2016).

Figura 8 – Paulino Leite, em 2017, recitando sua poesia em cordel em escola de Ecoporanga.



Fonte: Arquivo do autor (2017).

Outro produtor de cordel no Espírito Santo é Vitor Vogas, que foi jornalista titular do jornal **A gazeta** desde 2008 e colunista desde 2015. Diariamente publica neste jornal análises sobre o contexto político do Espírito Santo, muitas destas são feitas em cordel. Ele traz o cordel com uma roupagem mais atual, inclusive, publicava na internet até abril de 2015. Vogas criou uma personagem, Severino Severo que tratava de pejejas e duelos entre personalidades da política brasileira, como entre Dilma Roussef e Aécio Neves (Caderno Dois, setembro de 2015).

Ainda em nossas buscas, encontramos o professor Leonardo Dutra Ferreira que estuda este gênero discursivo desde sua graduação em Letras Português/Espanhol. Embora, até este momento não tenha publicado nenhum folheto, Ferreira organiza grupos de estudo e momentos de recitação, onde ele mesmo recita suas produções, em Vitória.

A professora Maria do Carmo Conopca, publicou *O menino que nasceu aos 15* (2019), texto em cordel que é produto educacional oriundo de sua pesquisa enquanto discente do Mestrado Profissional em Educação Profissional e Tecnológica do Instituto Federal do Espírito Santo – Ifes, Campus Vitória. O cordel expõe a relevância do uso do nome social como ferramenta para a identidade de gênero de estudantes transexuais na Educação Profissional e Tecnológica do Ifes, diante publicação do Decreto nº 8.727/2016. Segundo a autora, na apresentação escrita de seu produto educacional, não se trata de uma história única, mas a união de relatos, histórias, memórias e

depoimentos de discentes e servidores (as) transexuais do Ifes Campus Colatina, *locus* de coleta de dados da professora pesquisadora (CONOPCA, 2019).

Esporadicamente, Adilson Vilaça tem publicado em sua página do Facebook versos em cordel, o mais recente homenageia o município de Ecoporanga a partir da figura de Mestre João Miguel Pereira, representante da cultura popular capixaba da Prata dos Baianos, distrito de Ecoporanga, que, em 2020, completou 103 anos. Ressalta-se que Adilson Vilaça é mineiro, mas passou sua infância em Ecoporanga e vive em Vitória desde 1977. Vilaça já publicou mais de 40 títulos, contudo, segundo o próprio autor, ainda nenhum folheto físico, todavia, o seu próximo livro *Quem é dono desta morte?*, traz dois cordéis: “Cordel de Dona Geralda” e “Cordel de Mestre Ivan” – mais uma vez engradecendo os movimentos culturais e as pessoas que fazem parte da história de Ecoporanga.

Em São Pedro, bairro de nossa capital Vitória, também tivemos um cordelista: Adenir Bernadino Alves, já falecido, que veio do interior do estado, era carpinteiro e escrever cordéis era o que mais gostava de fazer “porque quando a gente começa a ler um verso dá vontade de ler outra a seguir” (Revista IJSN, 1987). Bernadino publicou dois folhetos *A amante assassina* e *O bairro São Pedro*.

De acordo com o *Caderno Dois do Diário Oficial do Espírito Santo* (2015), na Serra ainda existe o poeta Juacy Lino Feu, residente na avenida Alfeu Ribeiro, ao lado da Igreja Batista, em Carapina, além de Pedro Maciel da Silva, no mesmo município, e Moacir Malacarne

também fazem cordéis no Espírito Santo. De acordo com Adilson Vilaça, via e-mail, Célia Oliveira, hoje residente da Irlanda, também escreveu um cordel capixaba a pedido dele. E ainda, temos o senhor Renato de Souza Lima, natural de Alegre e que mora em Vitória, que publica suas poesias em cordel em sua página do Facebook.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O cordel no Espírito Santo não é vendido em feiras e praças, geralmente é apresentado em eventos de Arte ou Literatura, e é produzido por intelectuais, pessoas inseridas em um contexto letrado – uma marca das produções em cordel da contemporaneidade – que trazem à tona a vida capixaba. Todavia, se assemelha ao cordel nordestino: feitos em rimas (que não seguem métricas categóricas, muitas vezes), a tradição capixaba local é exposta, há aqueles que trazem críticas políticas, problemas do cotidiano, monumentos históricos e personagens célebres da cultura regional e nacional são exaltados. Os cordéis no Espírito Santo são apresentados não só em folhetos, mas também em livros inteiros nessa perspectiva poética e páginas na internet, como redes sociais e blogs. Não há xilogravuras, porém, os livretos podem trazer nas capas fotos, gravuras desenhadas ou computadorizadas.

Situando o cordel capixaba ao cenário da literatura produzida no Espírito Santo, percebemos que nossos escritores muitas vezes fazem a arcam com a elaboração e o fornecimento de suas obras, assim como a divulgam; mesmo quando produzem a partir de uma editora.

Atualmente muitos escritores divulgam e vendem seus livros pela internet. E na literatura de cordel capixaba contemporânea, entendida como um gênero da literatura, também segue nesse sentido: custeiam sua produção (quando não o fazem por meio de leis de incentivo) e a divulgam.

Estas investigações mostram-nos que o Espírito Santo produziu e ainda produz cordéis capixabas, tendo em vista este gênero discursivo como um enunciado concreto empregnado de marcas sócio-históricas/ideológicas/culturais de diversas regiões e tempos de nosso estado. Percebemos também que muitos desses “cordelistas” possuem formação pedagógica e são professores, logo cremos que em algum momento essa manifestação artístico-literária adentra às escolas, todavia, cremos que não seja uma prática comum. Por isso, vemos a necessidade de trazê-los à luz do ensino de leitura e escrita nas escolas do Espírito Santo, como também em pesquisas acadêmicas. Ressaltamos que aqui conseguimos atingir mais um objetivo específico de nossa investigação: mapear cordelistas capixabas, mas, admitimos que nem todas as pessoas que produzem cordel aqui podem ter sido evidenciadas, porque não é um gênero discursivo muito comum em nosso estado, além disso, existem várias formas contemporâneas em que um escritor pode fazer suas publicações; e se tratando do cordel, a publicação pode estar para além dos tradicionais folhetos.

REFERÊNCIAS

ABREU, Márcia. *Histórias de cordéis e folhetos*. Campinas: Mercado de Letras, 1999.

- BOBBIO, Kátia. *O Convento da Penha em Cordel* [Folheto de cordel]. Vila Velha: Governo do Espírito Santo, [20--]. 8 p.
- BRUIM, Alécio de. *Rubem Braga em literatura de cordel* [Folheto de cordel]. Cachoeiro de Itapemirim, 2014. 32p.
- BONFIM, Renata. *Teodorico Boa Morte, um trovador capixaba*. Letra & fel, Vitória /ES, 03 de set de 2012. Disponível em: < <http://www.letraefel.com/2012/09/teodorico-boa-morte-um-trocador-capixaba.html> > Acesso em: 20 out. 2019.]
- CATERINQUE, Cláudio. *Homenagem a Cesar Domiciano em festival de dança na noite desta sexta-feira na FVC*. TC online. São Mateus /ES, 04 de jul de 2019. Disponível em: < <https://tconline.com.br/homenagem-a-cesar-domiciano-em-festival-de-danca-na-noite-desta-sexta-feira-na-fvc/> > Acesso em: 20 out. 2019.
- Cordel com sotaque capixaba*. Caderno Dois: Revista de Cultura do Diário Oficial do Espírito Santo. Ano V, nº 29, Vitória-ES, Setembro de 2015, bimestral.
- Cordelista de S. Pedro*. Revista IJSN. Ano VI - nº1. Vitória (ES). Jan/Mar. 1987 .
- CONOPCA, Maria do Carmo. *Caminhos da gestão: o nome social como ferramenta para a identidade de gênero dos discentes transexuais na Educação Profissional e Tecnológica do Ifes – campus Colatina a partir do Decreto 8.727/2016*. 2019. 81 f. : Dissertação (mestrado) – Instituto Federal do Espírito Santo, Programa de Pós-graduação em Educação Profissional e Tecnológica, Vitória, 2019.
- JACINTHO, André Luiz Neves. *Leitura poética de Vitória na obra de Elmo Elton*. 2018. 175f. Dissertação (Mestrado Profissional em Ensino de Humanidades) – Programa de Pós-graduação de Ensino em Humanidades, Instituto Federal do Espírito Santo, Vitória, 2018.
- LEITE. PAULINO. *Ecoporanga e suas raízes*. Vitória: Edit, 2004.

- LOPES-ROSSI, M. A. G. (2012). Sequência didática para a leitura de cordel em sala de aula. *Revista do GELNE*, 14(1 Ed. Esp), 153-172.
- MARINHO, Ana Cristina; PINHEIRO Hélder. *O cordel no cotidiano escolar*. São Paulo: Cortez, 2012.
- PENA, Victor Augusto Lage. *Os posseiros de Cotaxé e o Movimento Udelinista: conflitos de representação*. 2016. 105 f. Dissertação (Mestrado em História) - Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal de Ouro Preto, Mariana, 2016.
- NEVES, Reinaldo Santos. *Mapa da literatura feita no Espírito Santo*. 2. ed. – Vila Velha; Vitória; Cariacica: Estação Capixaba; Neples; Cândida, 2019. Série Estação Capixaba, v. 20.
- PINTO, Maria Isaura Rodrigues. *O cordel do Brasil e o cordel de Portugal: possíveis diálogos*. Solettras, n. 18, p. 117-132, 2009.
- RIBEIRO, Francisco Aurelio. *A literatura do Espírito Santo: uma marginalidade periférica*. Vitória: Nemar, 1996.
- SILVA, A. V. U. S. da. *A literatura de cordel como prática motivadora da leitura e da escrita em sala de aula*. 2018. Dissertação (Mestrado Profissional em Letras) – Universidade Federal Rural de Pernambuco, Unidade Acadêmica de Guaranhuns, Guaranhuns, Pernambuco.
- SILVA, Gonçalo Ferreira da. *Vertentes e evolução da literatura de cordel*. 5 ed, Rio de Janeiro: Rovel, 2011.
- SOUZA, Luana Rafaela dos Santos de; PASSOS, Orientadora Virginia de Oliveira Alves. *Literatura de cordel: Um recurso pedagógico*. Revista Científica da FASETE, p. 75, 2018.

CAPÍTULO 2

LITERATURA DE CORDEL NEGRA DE AUTORIA FEMININA: OS CORDEIS DE JARID ARRAES

Rafael Zeferino de Souza

“Corre o cordel feminino

Sem nenhuma timidez.

A mulher fortalecida,

Não espera, faz a vez.

Sabe que é competente,

Se a lacuna é existente

Preenche com vividez.”

(Dalinha Catunda).

A LITERATURA DE CORDEL NEGRO-FEMININA: ALGUNS APONTAMENTOS

A literatura pode ser considerada como uma forma de representação social e histórica, trazendo relatos que contemplam uma determinada época. Implica fatos estéticos e históricos que realçam as experiências humanas, seus hábitos, atitudes, sentimentos, pensamentos, expectativas, dentre outros. Historicamente, não tínhamos acesso a obras escritas por mulheres, a inserção delas no mundo das letras é ainda recente e a crítica literária feminista tem contribuído para que a literatura de autoria feminina seja conhecida e reconhecida.

A partir de 1960, com a emergência dos Estudos Culturais, temos a presença de repercussões populares em manifestações de cultura, dando uma maior ênfase às questões de heterogeneidade. De acordo com o que ocorre com outros segmentos como os negros e os homossexuais, “toma a mulher como parte integrante da nova ordem social e econômica” (ZOLIN, 2009, p. 105). Desse cenário emerge a mulher como escritora e leitora ganhando voz na sociedade, trazendo para a literatura questões presentes na luta do feminismo. Chamadas pela crítica de minorias, sua presença no palco literário é emergente, embora ainda tenha que enfrentar as delimitações sociais de classe e raça, nas quais ainda prevalecem o direito de fala à classe média-alta, branca e pertencente ao sexo masculino.

Ao pensarmos em uma literatura de minorias, é relevante refletirmos porque várias obras, ainda no contexto atual, são marginalizadas. Muitas são de autoria feminina, negra, homossexual e indígena, que querem discutir e mostrar aos leitores seu próprio discurso, sua versão da história, sua voz, traduzindo em literatura temas originários e emblemáticos de seu contexto. Santos e Wielewicky (2009, p. 351) acrescentam que o estudo dessas produções, no espaço acadêmico, teria um saldo positivo ao incorporar a literatura não-canônica, podendo assim, “rever valores e perceber formas de expressão de significados veiculados não apenas através do ‘eu ou do outro’, mas, também, através do contato, do conflito da discussão”.

À mulher por muito tempo foi cerceado o direito de frequentar a escola, de ir e vir nos espaços públicos, de exercer seus direitos de

cidadã; confinada ao espaço doméstico, cabia-lhe apenas a abnegação em relação ao destino de mulher a ela imposto, de modo que sua vocação de ser humano sempre fosse desconsiderada, como bem avaliou Simone de Beauvoir (1949). Sendo assim, a grande dificuldade de elas não conseguirem adentrar o mundo das letras e ganhar visibilidade até há pouco mais de um século não causa espanto. Eram dos homens esse lugar e era deles o direito de falar em nome dela, representando-a como personagem de acordo com o ponto de vista masculino e patriarcal. Como tem demonstrado os estudos literários contemporâneos de vocação multiculturalista, o direito à voz, à expressão é de todos/as. Conforme Dalcastaganè (2012) nos ensina:

Mulheres e homens, trabalhadores e patrões, velhos e moços, negros e brancos, portadores ou não de deficiências, moradores do campo e da cidade, homossexuais e heterossexuais vão ver e expressar o mundo de diferentes maneiras. Mesmo que outros possam ser sensíveis e solidários e seus problemas, nunca viverão as mesmas experiências de vida e, portanto, enxergarão o mundo social a partir de uma perspectiva diferente. (p. 20)

Pensar na literatura produzida por mulheres implica ponderar um discurso que quer ser novo, um discurso que se oponha aos estereótipos da literatura canônica e altere aqueles valores que, difundidos em determinada época, propiciaram uma produção literária constituída de mulheres submissas, sem voz e sem liberdade.

Estudar uma obra escrita por mulher e com bases nos estudos da Literatura de Autoria Feminina é entender “questões mais abrangentes [...] com relação à presença da mulher nesse novo contexto sociocultural” (ALMEIDA, 2010, p. 12). Com efeito, esse estudo é

relevante para entendermos e refletirmos características de identidades que estão inseridas na sociedade contemporânea, pois a “literatura é assaz sensível para representar, a seu modo peculiar, as repercussões de racismo, diáspora, multiculturalismo e outros tópicos que revelam a condição humana e a sua luta para encontrar sentido de sua existência” (BONNICI, 2009, p. 275).

Eduardo de Assis Duarte (2010) ressalta que temos uma gama variada de literatura afro-brasileira. Ela está presente nos grandes centros; nos cursos de graduação e pós-graduação e nas listas dos vestibulares de universidades públicas e privadas, e no meio editorial. Essa literatura não só existe como se faz presente nos tempos e espaços históricos de nossa constituição enquanto povo; não só existe como é múltipla e diversa.

A literatura negra ganhou legitimidade com as diversas publicações, exemplos são *Cadernos Negros*, obra publicada todo ano dedicada à literatura produzida por autores afro-brasileiros. *Um defeito de cor* (2006), da escritora Ana Maria Gonçalves, por exemplo, foi publicado por uma editora de grande porte. O Grupo Editorial Record, e vencedor do *Prêmio Casa de las Américas*. E não podemos esquecer do primeiro romance escrito por uma mulher no Brasil, *Úrsula*, da escritora negra, Maria Firmina dos Reis, publicado em 1859.

Com o processo cultural brasileiro, o que temos são obras que trazem questões discursivas, localizadas tanto regionalmente, quanto “lugares de memória”. Para Luiza Lobo (2007, p. 315 *apud* DUARTE, 2010, p. 119-120):

Poderíamos definir literatura afro-brasileira como a produção literária de afrodescendentes que se assumem ideologicamente como tal, utilizando um sujeito de enunciação próprio. Portanto, ela se distinguiria, de imediato, da produção literária de autores brancos a respeito do negro, seja enquanto objeto, seja enquanto tema ou personagem estereotipado (folclore, exotismo, regionalismo).

O que temos, portanto, são obras afro-brasileiras que apresentam uma voz autoral afrodescendente, explícita ou não no discurso; recheados de temas afro-brasileiras, utilizando-se de construções linguísticas marcadas por uma afro-brasilidade de tom, ritmo, sintaxe ou sentido e um ponto de vista ou lugar de enunciação política e culturalmente identificado à afrodescendência.

Conceição Evaristo (2009) também comunga da mesma ideia. Para a autora, o texto tem autoria, um sujeito, homem ou mulher, que com uma “subjetividade” própria vai construindo a sua escrita, vai “inventando, criando” o ponto de vista. Duarte (2010), a respeito do ponto de vista, destaca que o autor negro ao utilizar uma temática negra não é suficiente. É necessária uma perspectiva identificada à história, à cultura, à toda problemática que envolva a vida desse povo.

Essas características são evidentes na Literatura de Cordel, principalmente nas de autoria negra feminina. Essa literatura representa um considerável meio de resguardar a memória popular com a transformação de temas cotidianos em canções rimadas a serem divulgadas em feiras e folhetos de cordel. A memória, no cordel, é um importante instrumento da consonância cultural que eleva a estima

popular nordestina como parte da constituição de uma identidade nacional brasileira.

A literatura de cordel é um gênero literário com linguagem clara e direta. Suas narrativas abordam desde contos infantis, populares, histórias locais, versões de clássicos da literatura universal a temas do cotidiano. Em suas fantásticas narrativas, tudo pode e se permite. É conhecido no sertão nordestino, antes lidos e ouvidos em larga escala pelo um povo simples, e traziam um mundo habitado por príncipes, condessas encarceradas, dragões que devoram reinos, cangaceiros, bois misteriosos, vaqueiros destemidos e figuras mitológicas que, em outros tempos, povoaram a memória coletiva e eram cantados nos terreiros em noites de lua ou à luz de candeeiros nas debulhas de feijão.

Essa literatura é reconhecida no Brasil pelos vastos escritores masculinos, dentre os quais podemos destacar: Antônio Brasileiro Borges, da Bahia; Cego Aderaldo, do Ceará; Expedito Sebastião da Silva, do Ceará; Cunha Neto, do Piauí; Arievaldo Viana Lima, do Ceará; Ismael Gaião, de Pernambuco; Apolônio Alves dos Santos, da Paraíba e, Elias de Carvalho, de Pernambuco. Podemos apontar, lançando um olhar paralelo ao romance, que goza de um prestígio maior entre os leitores, a crítica literária e os estudos acadêmicos e trazem em sua tradição a predominância da autoria masculina, que o cordel é duplamente invisível: nele também há o predomínio dos homens, mas é igualmente invisível para os leitores, a crítica e os estudos. Como teriam, então, espaço as mulheres?

Depois de anos, a mulher começou a ganhar destaque na escrita de cordel. Cordelistas que ultrapassam as barreiras da hegemonia, ao observarmos uma crescente publicação de literatura de cordel por meio de diferentes canais de comunicação. Marcando presença nesse campo literário, podemos destacar algumas como Jarid Arraes, do Ceará, Ana Maria de Santana, da Bahia; Alba Helena Corrêa, Regina Costa, do Rio de Janeiro; Josenir Alves de Lacerda, Maria de Lourdes Aragão Catunda, do Ceará; Maria Nelcimá de Moraes Santos, da Paraíba, Érica Montenegro, do Pernambuco. Dentre muitas outras que merecem reconhecimento.

Desde a sua origem, o folheto, como é reconhecido popularmente, apresenta uma impressão em formato tradicional, que mede 15cm x 11cm e com ilustrações de xilogravura. O cordel retrata questões da atualidade e da tecnologia da sua época. Ademais, a todo instante demonstra novas formas de distribuição e comercialização, como encontramos atualmente em livros publicados por editoras, em *blogs* e páginas da internet. Além disso, tem o papel fundamental de mesclar uma linguagem tradicional com novas formas de pensar sobre o mundo, seguindo o ponto de vista do poeta cordelista.

No entanto, o cordel ainda é pouco lido, comercializado e/ou divulgado. Por isso, estudos a respeito desse gênero colaboram com a visibilidade tanto do próprio gênero, quanto de escritoras, além da compreensão da memória, da identidade e da cultura de um povo igualmente marginalizado. Conforme Aderaldo Luciano (2012), essa abordagem é de grande relevância, pois:

A produção cordeliana cumpre os pressupostos. É literatura. E mais: pela sua importância superior na construção identitária de um povo, não pode mais ficar de fora dos estudos sobre formação da literatura brasileira, nem ser um mero artigo parente do artesanato. (p. 54)

Devemos, pois, atentar-nos à importância de verificar como a literatura de cordel de autoria feminina posiciona-se nesse jogo de forças no qual a linguagem se constitui como uma ferramenta que pode ser usada para manutenção do modelo hegemônico ou para contrapor-se aos discursos da exclusão.

AS HEROÍNAS DE JARID ARRAES: REPRESENTAÇÃO FEMININA NA HISTÓRIA BRASILEIRA

Jarid Arraes, natural de Juazeiro do Norte, na região do Cariri (CE), é contista, poetisa e cordelista e mulher negra. Seus cordéis estão presentes nos livros didáticos e nas redes sociais. O seu livro de cordéis atual é a coleção *Heroínas Negras da História do Brasil*; neles são resgatadas biografias de grandes mulheres negras que marcaram a história brasileira, como Antonieta de Barros, Carolina Maria de Jesus, Tereza de Benguela, Laudelina de Campos, entre outras. A autora também possui cordéis infantis, como *A menina que não queria ser princesa*; *A bailarina gorda* e *Os cachinhos encantados da princesa*. E, também, apresenta folhetos com mais de quinze cordéis de mulheres, como: *Acotirene*, *Anastácia*, *Antonieta de Barros*, *Aqualtune*, *Dandara dos Palmares*, *Esperança Garcia*, dentre outras.

As narrativas de cordéis de Arraes são biográficas e configuram-se como uma poética da memória com toda a movência das

sensibilidades de mulheres que lampejam vidas e resistências. Pensando no lugar de fala da escritora, ela vem para dar visibilidade tanto para sua literatura, como também para a biografia dessas mulheres que compõem sua obra. Em relação a isso, Djamila Ribeiro afirma o seguinte:

Pensar em feminismo negro é justamente romper com a cisão numa sociedade desigual, logo é pensar projetos, novos marcos civilizatórios para que pensemos em um novo modelo de sociedade. Fora isso, é também divulgar a produção intelectual de mulheres negras, colocando-as na condição de sujeitos ativos que, historicamente, vêm pensando em resistências e reexistências. (RIBEIRO, 2017, p. 14)

Carolina Maria de Jesus, uma das figuras femininas representadas no cordel de Arraes, era escritora, compositora e poetisa brasileira, que ficou conhecida por seu livro *Quarto de Despejo: Diário de uma Favelada*, publicado em 1960. É uma obra autobiográfica devido ao fato de que a identidade entre autor, narrador e personagem é assumida e tornada explícita, em que o nome exposto na capa. Nesse sentido, Carolina Maria de Jesus é equivalente a uma assinatura autoral. Depois da publicação, a autora se tornou uma das mais importantes escritoras do país.

Ela viveu boa parte de sua vida na favela do Canindé, na Zona Norte de São Paulo, sustentando a si mesma e a seus três filhos como catadora de papéis. O cordel escrito por Arraes cumpre com o modelo do cordel tradicional, visto que consiste em uma sextilha, com rimas nos versos 2/4/6, iniciado por uma narrativa que reflete a condição de vida do eu lírico, conforme observamos na passagem:

Essa é uma escritora
Que já foi ignorada
E durante a sua vida
Foi também muito explorada
Mas por muitos, hoje em dia
É com honras adorada.

Sua história verdadeira
Começou em Sacramento
Na rural comunidade
Foi de Minas um rebento
Era o ano de quatorze
Inda mil e novecentos.

Pouco tempo se passava
Desde o fim da escravidão
E, portanto, o que existia
Era dor da servidão
O racismo dominava
Espalhando humilhação. (ARRAES, 2017, p. 37)

O cordel traz um discurso de resistência, uma vez que mostra a experiência de vida de uma mulher, que precisou batalhar para viver e conseguir sustentar os filhos sozinha. Dessa forma, ela contraria o sistema familiar estabelecido como padrão/normal pela época, posto que o papel que ela fazia era o que, de fato, os homens ocupavam. É a literatura de autoria feminina que traz uma reflexão do lugar e posicionamento da mulher, conforme pondera Margareth Rago (1998):

as mulheres trazem uma experiência histórica e cultural diferenciada da masculina ao menos até o presente, uma experiência que já várias classificaram como das margens, da construção miúda, da gestão de detalhe, que se expressa na busca de uma *nova linguagem*, ou na produção de um *contradiscurso*, é inegável que uma profunda mutação vem-se processando também na produção de conhecimento científico. (p. 3, grifos da autora)

Arraes detalha as vivências da escritora de quando vivia na favela, recolhendo restos de papel e cadernos velhos para serem utilizados na escrita de suas experiências, destacando que é, dessa forma, que nasceu o famoso diário, o qual foi descoberto jornalista Audálio Dantas, que estava visitando a favela do Canindé:

Como era catadora
Pelos lixos encontrava
O papel e o caderno
Que por fim utilizava
Como o famoso Diário
Onde tudo registrava. (ARRAES, 2017, p. 39)

E também,

Então soube dos cadernos
Que Carolina escrevia
Ficou muito impressionado
Com o valor que ali continha
E depois de muita espera
O seu livro aparecia.

Foi o “Quarto de Despejo”
O primeiro publicado
Um sucesso monstruoso
Tão vendido e aclamado
Carolina fez dinheiro
Com o livro elogiado. (ARRAES, 2017, p. 40)

Como vimos em Duarte (2010), uma obra apresenta perspectiva, ponto de vista, temática, pelo viés do autor negro. Não é diferente com a escrita de Carolina de Jesus e Jarid Arraes. A autora do livro *Quarto de Despejo*, propagou em seus textos, sua visão enquanto mulher negra, pobre, favelada, semianalfabeta, escritora, para que o leitor

experenciasse as mesmas situações de marginalidade e de exclusão pelas quais a autora passava. Já a cordelista, traz em seus versos, com musicalidade, a experiência dos sentimentos tidos nas escritas de Carolina de Jesus.

No cordel, a autora escreve o sucesso que Carolina de Jesus recebeu com o livro publicado, com a mudança da vida e com o novo livro: *Casa de alvenaria*. Mas, tempos depois, voltou para a exclusão, conforme aponta os trechos do cordel:

Desejava até cantar
Mais um livro ela escreveu:
Casa de alvenaria
Cheio de relatos seus
Sobre a vida que mudava
E o que mais lhe aconteceu.

Mas aí já não gostaram
Por imensa hipocrisia
Pois Carolina contava
Os males da burguesia
E o amargo esquecimento
Logo mais se chegaria.

Carolina até tentou
Publicou material
No ano de sessenta e três
Mais dois livros afinal
Mas estava ignorada
Novamente marginal. (ARRAES, 2017, p. 41)

O sucesso da Carolina Maria de Jesus, como escritora, ocorreu lentamente, pois vale lembrar que a literatura de autoria feminina, como documento escrito e publicado, era de mulheres que pertenciam a elite

intelectual, classe média/alta, que tiveram acesso à escola, leitura, escrita, universidade e outros meios. Recentemente, a academia está trazendo ao centro mulheres subalternas, dos meios comuns, com diversas posições sociais e de diversos lugares, para dar e representar a sua voz.

O cordel encerra com o silenciamento sobre a escritora. Contudo, Arraes menciona que ela deveria ser reconhecida e que hoje é referência para o povo negro, por ser uma mulher que precisou transmutar-se em diversos papéis que, até então, eram considerados masculinos, para conseguir sobreviver e continuar sua história de sobrevivência e luta, como veremos nas últimas estrofes:

Por racismo e eletismo
Pouco dela hoje se fala
Mas tamanho preconceito
Seu legado jamais cala
É por isso que eu lembro
E meu grito não entala.

Carolina é um tesouro
Para o povo brasileiro
É orgulho pras mulheres
Para o povo negro inteiro
Referência como exemplo
De valor testamentário

Carolina eternamente
Uma imensa inspiração
Uma força grandiosa
E também validação
A mulher negra escritora
Que despeja o coração. (ARRAES, 2017, p. 42)

Aqaltune, outra heroína resgatada por Arraes, era uma princesa africana, filha do rei do Congo. Foi uma grande guerreira e estrategista e liderou um exército de dez mil homens para combater a invasão do seu reino no Congo, em 1665. Mas perderam a guerra e ela foi trazida para o Brasil e vendida como escrava reprodutora. Grávida, ela organizou uma fuga para Palmares, onde deu à luz Ganga Zumba e Gana, que mais tarde seriam chefes dos mais importantes mocambos de Palmares; e, também, à Sabrina, mãe do grande líder de Palmares, Zumbi. O cordel escrito por Jarid Arraes é uma sextilha e compõe-se de vinte e sete estrofes. As rimas pobres e a métrica silábica de sete dos versos cumprem com o cordel tradicional, que são presentes em *2/4/6, princesa, realeza e fortaleza*, conforme o exemplo:

Como filha de um rei
Aqaltune era princesa
Era no reino do Congo
Da mais alta realeza
E na tradição que tinha
Encontrava fortaleza. (ARRAES, 2017, p. 27)

O eu lírico, de cunho narrativo, conta a história da personagem, deixando em evidência as suas raízes e também seu papel enquanto princesa em proteger o reino de outros inimigos, conforme expressa a seguinte passagem:

Lá no Congo era feliz
De raiz no ancestral
Mas haviam outros reinos
Dos quais Congo era rival
E por isso houve guerra
Com desfecho vendaval

Na disputa dessa guerra
Seu pai foi derrotado
E vendidos como escravos
Foi seu reino humilhado
Mais de dez mil lutadores
Igualmente enjaulado. (ARRAES, 2017, p. 27)

Na linguagem, além da fruição estética, são reconhecidas e expressos valores éticos, culturais, políticos e ideológicos. Isso comparece na escrita de Jarid Arraes, não só nesse cordel, mas como em outras obras/cordéis, as quais têm como pretensão dar visibilidade para essas personagens que são esquecidas pela história, colocando-as como “sujeito[s] de enunciação próprio” (DUARTE, 2010, p. 117), em que um eu lírico ou um narrador negro ou afrodescendente, apresenta um ponto de vista:

Eu só acho um absurdo
Porque nunca ouvi falar
Na escola ou na tevê
Nunca vi ninguém contar
Sobre a garra de Aqaltune
E o que pôde conquistar.

Uma história como a dela
Deveria ser contada
Em todo livro escolar
Deveria ser lembrada
No teatro e no cinema
Que ela fosse retratada.

Mas eu tive que sozinha
As informações buscar
Foi porque ouvi seu nome
Uma amiga mencionar
E por curiosidade
Fui online pesquisar. (ARRAES, 2017, p. 31-32)

Além desses aspectos, a autora visa também denunciar o sofrimento de vida dessas mulheres negras. Com essa perspectiva, o cordel *Aqaltune* traz diversos assuntos/temáticas como forma de denúncia, tais como: a venda de pessoas para a escravidão; a maldade e as doenças nos navios negreiros; o estupro; a mulher como objeto apenas com cunho de reprodução; os castigos e as torturas; as agressões; a resistência; o assassinato, dentro outros. Para Duarte (2010), a escrita afro-brasileira contempla o resgate da história do povo negro na diáspora brasileira, passando pela denúncia da escravidão e de suas consequências; e isso não é diferente com o cordel *Aqaltune*:

Aqaltune foi vendida
Em escrava transformada
Foi levada para um porto
Onde foi então trocada
Por moeda, por dinheiro
Pruma vida aprisionada.

Acabou num navio negreiro
Que ao Brasil foi viajar
Nos porões do sofrimento
Muito teve que enfrentar:
As doenças e tristezas
E a maldade a transbordar.

Aqaltune com seu povo
Nos porões muito sofreu
Tinham febres e doenças
Pela dor que só cresceu
Era fome e era castigo
Muita gente padeceu.

Foi no Porto de Recife
Que o navio então parou

Quando muito finalmente
No Brasil desembarcou
Aqualtune novamente
Teve alguém que comprou. (ARRAES, 2017, p. 28)

O eu lírico, de forma ritmada e musicalizada, traz a narrativa dessa mulher do século XVII para que o público leitor conheça a história, contada num viés do século XXI, que é o tempo da voz da autora, Arraes. Portanto, o cordel tem como objetivo assumir “com as literaturas da voz, de que constitui a memória e a escrita, um papel de organização codificada do conjunto do aprendizado comunitário, de seu passado e de seu imaginário, uma função identitária e poética” (SANTOS, 2006, p. 142).

Levando em consideração a temática da memória, que está presente nesse cordel, é formada pela questão da tradição da região e da identidade são marcadas pela herança de antepassados, que fica nítido no cordel. Com isso, podemos notar que a literatura de autoria feminina tem um olhar no passado, principalmente os cordéis de Arraes, que trazem as memórias dessas mulheres, transpondo em forma de escrita, como vemos na seguinte passagem:

Junto com outras pessoas
Negras de muita coragem
Aqualtune fez a fuga
Mesmo com toda a coragem
Foi parar em um quilombo
E falou de sua linhagem.

[...]

Nos quilombos do Brasil
Era forte a tradição

De manter vivas raízes
Africanas na nação
Aqualtune isso queria
Disso fazia questão. (ARRAES, 2017, p. 30)

Com isso, a memória tem a capacidade de exercer uma ação que busca preservar algumas informações e “remete-nos em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas” (LE GOFF, 2013, p. 423). Por esse viés da memória, uma vez que são obras com escritas subjetivas que utilizam lembranças de sua história pessoal, e também coletiva e/ou de um grupo, pondo em xeque estratégias ficcionais de recuperação da memória coletiva e histórica.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da análise dos cordéis de Arraes, que resgatam duas mulheres negras fundamentais em nossa história, uma escritora do século XX e uma guerreira escravizada do Brasil colonial século XVII, podemos concluir que o cordel de autoria feminina é enriquecedor, por trazer uma linguagem e uma experiência estética e que refletem temáticas ainda bastante atuais da nossa sociedade.

Os cordéis de Jarid Arraes, por exemplo, têm como finalidade dar visibilidade para mulheres negras brasileiras que fizeram história em nossa nação e que são esquecidas. São cordéis que se adequam às estéticas tradicionais e, por meio da sua musicalidade e ritmo, cumpre o seu papel de cunho informativo e narrativo ao transpor ao leitor o seu

conteúdo. Por fim, estudar esse gênero que ainda é considerado marginalizado, pouco presente nas academias, escrito por autoras igualmente mantidas à margem, visa contribuir para entendermos segmentos culturais contemporâneos.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. Mulheres tão diferentes que éramos: a escritora contemporânea e as narrativas cosmopolitas na aldeia global. In: DALCASTAGNÉ, Regina; LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos (Orgs.). *Deslocamentos de gênero na narrativa brasileira contemporânea*. São Paulo: Horizonte, 2010. p. 12-22.
- ARRAES, Jarid. *Heroínas negras brasileiras: em 15 cordéis*. São Paulo: Pólen, 2017.
- BEAUVOIR, Simone. *O Segundo Sexo: A Experiência Vivida*. São Paulo: Difusão Europeia do livro, 1949.
- BONNICI, Thomas. Teoria e crítica pós-colonialistas. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Orgs.). *Teoria Literária: Abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3. ed. Maringá: Eduem, 2009. p. 257-285.
- DALCASTAGNÉ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Vinhedo, Editora Horizonte, 2012.
- DUARTE, Eduardo de Assis. Por um conceito de literatura afro-brasileira. In: *Terceira Margem*, Rio de Janeiro, Número 23, p. 113-138, julho/dezembro, 2010.
- EVARISTO, Conceição. Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade. In: *Scripta*, Belo Horizonte, v. 13, n. 25, p. 17-31, 2º sem. 2009.
- LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Trad. Bernardo Leitão... [et al.]. 5 ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 2013.

- LOBO, Luiza. Crítica sem juízo. 2 ed. revista. Rio de Janeiro: Garamond, 2007. In: DUARTE, Eduardo de Assis. Por um conceito de literatura afro-brasileira. In: *Terceira Margem*, Rio de Janeiro, Número 23, p. 113-138, julho/dezembro, 2010.
- LUCIANO, Aderaldo. *Apontamentos para uma história crítica do cordel brasileiro*. São Paulo: Luzeiro, 2012.
- RAGO, Margareth. Epistemologia feminista, gênero e história. In: PEDRO, Joana Maria; GROSSI, Miriam Pillar. *Masculino, feminino, plural*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 1998.
- RIBEIRO, Djamilá. *O que é lugar de fala?*. Belo Horizonte: Letramento, 2017.
- SANTOS, Idelette Muzart-Fonseca dos. *Memória das Vozes: cantoria, romanceiro e cordel*. Prefácio de Armindo Bião – Trad. Márcia Pinheiro. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo, Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2006.
- SANTOS, Célia Regina dos; WIELEWICKI, Vera Helena Gomes. Literatura de autoria de minorias étnicas e sexuais. In: BONNICI, Thomas & ZOLIN, Lúcia Osana (orgs.). *Teoria Literária: Abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3. ed. Maringá: Eduem, 2009. p. 337-352.
- ZOLIN, Lúcia Osana. A literatura de autoria feminina brasileira no contexto da pós-modernidade. In: *Ipotesis*, Juiz de Fora, v. 13, n. 2, p. 105-116, jul./dez. 2009.

CAPÍTULO 3

MEMÓRIA E VIAGEM NO CORDEL O TREM QUE ME FEZ SONHAR GUARDEI NA RECORDAÇÃO

Mirian Cardoso da Silva

*Cada vez que eu atravesso,
Estradas do meu sertão.
No transcorrer da viagem
Dispara meu coração
Cada lado da estrada
Tem tanta cruz enfeitada
Que causa até comoção.*

*

*Por detrás de cada cruz
Uma história singular
Um filho que sai de casa
Para nunca mais voltar
Com o coração ferido
Por ter o filho perdido
Tem mãe na cruz a chorar
[...]*

*A cruz na beira da estrada,
No Nordeste é tradição
Tanto se vê no asfalto*

Como na estrada de chão

Ela marca o desatino

Marca o trágico destino

Vira lenda no sertão.

(Cruz na beira da estrada, Dalinha Catunda).

CONSIDERAÇÕES INICIAIS: A VIAGEM COMO FORMA DE RECORDAR

O cordel *O trem que me fez sonhar guardei na recordação*, objeto de análise deste capítulo, foi publicado em 2021 no blog *Cordel de Saia*, que é organizado pela cordelista Dalinha Catunda.¹ O blog tem como característica a representação da cultura popular, e como objetivo principal a divulgação e a descoberta de mulheres cordelistas, embora homens também possam publicar.

Maria de Lourdes Aragão Catunda, ou Dalinha Catunda, nasceu em Ipueiras – Ceará, e reside atualmente no Rio de Janeiro. Ela ocupa a cadeira 25 da Academia Brasileira de Literatura de Cordel – ABLC e é correspondente de vários jornais cearenses, como O povo e Diário do Nordeste. A escritora é declamadora de cordéis e promotora do Encontro Nacional de Poetas Cordelistas em Ipueiras. É ativa na disseminação do gênero, criando, inclusive, o blog *Cordéis de Saia* a fim de reunir mulheres autoras de cordel. Para a realização desta leitura do cordel organizado por Catunda, o capítulo inicia com uma breve

¹ Mais informações sobre Catunda disponíveis em: <<http://cantinhodadalinha.blogspot.com/>>, acesso em 07 ago 2022.

contextualização da relação entre viagem e rememoração e, posteriormente, há a análise das glosas.

Figura 1 – Cordel de Saia



Fonte: Blog Cordel de Saia

A memória é um mecanismo que pode ser utilizado como forma de deslocamento interior, auxiliando o sujeito a interpretar seu presente ou o seu passado, entendendo o que o constitui naquele momento. Conforme aponta Jacques Le Goff (1994, p. 423), a rememoração se trata de um “conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas”. Nesse processo, aquele que o empreende realiza uma viagem que se interioriza, desvendando as memórias do viajante e, como vemos na literatura, externalizando-se por meio da escrita.

Nesse sentido, a produção literária resultante não é apenas uma descrição das paisagens e dos costumes vistos e vivenciados pelo viajante em sua jornada, mas uma leitura íntima de seu ser, da experiência daquele que perambula dentro de si mesmo. Embora possa ocorrer a jornada física por espaços reais ou fictícios, nessas obras a viagem tem um conceito mais metafórico. Ela abrange a ressignificação do eu lírico dos poemas e dos cordéis, ou dos narradores em suas narrativas, que olham o passado a partir de um *eu* diferente. Isso ocorre porque a memória possibilita a busca pela preservação de algumas informações, o que, segundo Le Goff (1994), faz com que a ação de lembrar seja construída sobre uma percepção de presentificação da memória.

Isso pode ser observado no cordel em destaque na epígrafe deste texto, “Cruz na beira da estrada” (2011), de Catunda. A viagem presente nos versos é uma jornada reincidente, como vemos em “Cada vez que eu atravesso”, que traz a representação da viagem física do eu-lírico. Os espaços pelos quais transita são “Estradas do meu sertão”, descritas por ele como repleto de “tanta cruz enfeitada/ que causa até comoção”. Desse modo, a primeira setilha faz referência à jornada pelo espaço físico, deslocamento que desperta no eu-lírico viajante uma memória capaz de o fazer sentir comoção.

A setilha sequente reforça a rememoração do eu-lírico, que resgata uma memória coletiva acerca de um elemento recorrente nessa estrada: a “cruz enfeitada”. Maurice Halbwachs (2013) postula que a rememoração se efetiva não apenas a partir da memória individual, mas, também, há a presença da memória coletiva, isto é, dos contextos sociais

vividos pelo indivíduo em determinada sociedade e período histórico. A memória do eu lírico é resultante da combinação de suas vivências particulares em meio aos grupos sociais nos quais está inserido, então, “cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva”, enquanto as “lembranças permanecem coletivas e nos são lembradas por outros, ainda que trate de eventos em que somente nós estivemos envolvidos e objetos que somente nós vimos. Isso acontece porque jamais estamos sós” (HALBWACHS, 2013, p. 30). Assim, a lembrança é o resultado de um processo coletivo, pois o sujeito está sempre em meio social. No cordel em análise, a segunda setilha faz um resgate dessa memória coletiva ao afirmar que:

Por detrás de cada cruz
Uma história singular
Um filho que sai de casa
Para nunca mais voltar
Com o coração ferido
Por ter o filho perdido
Tem mãe na cruz a chorar
*

A causa maior se sabe,
É o consumo de bebida.
Jovens inconsequentes,
Em disparada corrida.
E cada cruz na estrada,
É uma vida roubada
Antecipada e perdida.
*

A cruz na beira da estrada,
No Nordeste é tradição
Tanto se vê no asfalto
Como na estrada de chão
Ela marca o desatino
Marca o trágico destino

Vira lenda no sertão.
(CATUNDA, 2011, *online*)

Esses versos são a rememoração despertada pela viagem física do eu-lírico, o qual, ao pôr o pé na estrada, encontra as cruzeiras ao longo do caminho, que despertam nele essa memória coletiva acerca da morte de “Jovens inconsequentes,” que, “Em disparada corrida” se transformam em “uma vida roubada / Antecipada e perdida”. Desse modo, a viagem física serve como meio para o despertar de lembranças dolorosas e trágicas, que marcam, coletivamente, a história do sertão.

Assim, o passado é narrado pelo eu lírico em um processo necessário para se lidar com alguma coisa presente, ou, ainda, para expressar uma dor ou um conflito. No contexto dessa rememoração, a memória pode ser entendida, pela perspectiva de Halbwachs (2013, p. 25), como uma forma de “reconstruir um conjunto de lembranças de modo a reconhecê-lo”. É como se o eu-lírico praticasse um exercício da memória na tentativa de relembrar, reconciliar, reconhecer ou, ainda, reaprender com o passado.

As imagens do passado surgem como lembranças capazes de representar “o acervo de dados, o único que possuímos, o tesouro que nos permite traçar linhas a partir dele, atravessando o efêmero presente em que vivemos, rumo ao futuro” (IZQUIERDO, 2002, p. 9). *Lembrar* é, portanto, um verbo que remete ao ato de vir à tona, ou, ainda, vir de baixo, ação que aflora o passado por meio de um processo de percepção do sujeito atual. Enquanto a *memória*, segundo Kury (1990), tem origem grega, *Mnemosine*, a mãe das musas e protetora da História e das Artes. Para a permanência da memória e preservação da história e

do conhecimento, os poetas, na sociedade grega, tinham a função de mantê-los vivos na memória coletiva por meio do canto e da poesia.

A partir disso que a importância da memória pode ser entendida, porque ela desempenha, também, um papel social crucial ao possibilitar a reprodução, a manutenção e a reconstrução, entre tantos outros verbos de mudança ou de permanência, dos conhecimentos e das experiências humanas. A transmissão e a manutenção da vivência de um grupo social e a resistência deles frente às questões político-sociais podem ser lembradas a partir da memória, e expressadas por meio do poema, dos cordéis, em específico. A memória, nessas produções, pode ser lida como uma forma de manter o conhecimento entre as gerações, e trazer ao presente uma forma de interpretar o mundo.

Por isso que a viagem e a memória podem ser analisadas a partir de uma relação intrínseca à existência do sujeito. Assim, viajar não implica apenas sair e movimentar-se pelo espaço através de e por estradas, terra, ar, mar. Viajar também acontece em um processo interior, implica permitir-se vaguar e vadiar pela própria existência, indagar-se, descer por entre caminhos do âmago do próprio ser, verticalizar-se em meio a memórias. A viagem é, assim, um movimento ambivalente, capaz de (des)construir, (des)estabilizar, (re)construir as identidades do viajante. A viagem é, sem dúvida, “de todas as experiências do estrangeiro [...] a mais complexa [...] singular, única, inconfundível para aquele que a viveu, e um testemunho humano que se inscreve num momento preciso da história cultural de um país: o do viajante” (MACHADO; PAGEAUX, 2001, p. 33).

A partir dessa breve contextualização, na próxima seção é analisado o cordel *O trem que me fez sonhar guardei na recordação*. Organizado pela escritora Catunda, a obra trata de uma roda de glosas cujo mote parte da imagem do trem, representando a viagem e a memória. Há produção de escritores como Severino Marreiro, Gerardo Carvalho Pardal, Francisco de Assis Souza, Joab Nascimento, Jairo Vasconcelos, Antônio Honorio, Araquém Vasconcelos, Wellington Santiago, e de escritoras, entre elas a própria Catunda contribui com algumas, além de Rivamoura Teixeira, Bastinha Job, Rosário Pinto, Vânia Freitas, Luciana Costa e Dulce Esteves.

MEMÓRIA E VIAGEM EM O TREM QUE ME FEZ SONHAR GUARDEI NA RECORDAÇÃO

A roda de glosas organizada por Catunda teve como ponto de partida o mote que intitula o cordel: *O trem que me fez sonhar guardei na recordação*. Os/as cordelistas produziram décimas, isto é, estrofes com dez versos cada um, resgatando, em sua memória individual e afetiva, o trem que passava na antiga estação de Ipueiras, no Ceará. Embora cada um traga versos de sua experiência pessoal, as memórias recordadas são coletivas na medida que cantam sobre um espaço social pelo qual muitos transitaram.

Primeiro devo considerar o próprio trem em toda sua simbologia a fim de entender como os/as autores/as falaram sobre a estação de trem em suas glosas e, também, apresentar, brevemente, o que é cordel. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2020), o trem é um dos símbolos significativos de evolução, “é a imagem da vida coletiva, da vida social,

do destino que nos carregam”. Essa imagem do coletivo representa o próprio gênero cordel, o qual é, segundo Marinho e Pinheiro (2012), uma literatura popular de baixo custo, que se iniciou na Europa no século XVII. A produção circulava em feiras populares, como ainda acontece no Brasil, em folhetos, ou, ainda, os/as autores/as cantavam ou declamavam o folheto.

O gênero chegou ao Brasil com os portugueses e contemporaneamente permanece, principalmente, no Nordeste. É uma literatura produzida para e pelo povo, e tem características que a determinam. É utilizada como forma de resistência e de construção da identidade cultural brasileira; representa uma literatura popular; influenciou várias etnias, como africanas e indígenas; e se respalda na tradição da oralidade. Além disso, “são inúmeros os cordéis que aceitam com facilidade a realização musical. Violeiros cantam e recitam seus poemas. Folhetos escritos para serem lidos ou recitados receberam melodia e em qualquer das situações revelam-nos sua beleza” (MARINHO; PINHEIRO, 2012, p. 83). O cordel *O trem que me fez sonhar guardei na recordação* exemplificam essa literatura oralizada, pautada na experiência popular.

Figura 2 – Antiga estação de trem de Ipueiras - CE



Fonte: Flickr de Consuelo Lima

A imagem do trem surge, portanto, em todas as estrofes, a partir da lembrança dos/as autores/as sobre o trem que passava na cidade de Ipueiras. No primeiro, de Catunda, ele é definido como um veículo da felicidade, que desperta no eu-lírico lembranças que o fazem sentir saudade da cidade, da pequena estação e da viagem de trem:

O trem da felicidade
Sacolejou diferente
Apitou em minha mente
Sacodiu minha saudade
Lembrei da minha cidade
Da pequenina estação
Do ir e vir da paixão
E do meu regozijar:
O TREM QUE ME FEZ SONHAR
GUARDEI NA RECORDAÇÃO.
(CATUNDA, 2021, *online*)

Assim como nesse primeiro poema, no último, que fecha o cordel, também de autoria de Catunda, temos a nostalgia novamente representada. Dessa vez, o eu-lírico alia o veículo à saudade, e trabalha com a metáfora ao fazer um paralelismo entre os vagões de um trem e a composição dos versos do cordel:

Nosso trem virou parceiro
Nessa saudade infinita
Conta a história bonita
De quem já foi passageiro
E o poeta mensageiro
Transforma estrofe em vagão
E nessa composição
Faz o verso encarrilhar:
O TREM QUE ME FEZ SONHAR
GUARDEI NA RECORDAÇÃO.
(CATUNDA, 2021, *online*)

Nesses versos, a memória coletiva é representada como parte essencial da composição, e, conforme afirma Dâmara da Silva (2020, p. 43), considerando que o cordel é uma literatura oral, a relação desta “com as memórias dos indivíduos que a produzem” é significativa. Essa vinculação é perceptível na roda organizada por Catunda, a qual é feita por vários/as autores/as que buscam rememorar um espaço público em comum. Portanto, ocorre uma rememoração em grupo, ação sobre a qual a memória individual se apoia, pois “uma ou mais pessoas juntando suas lembranças conseguem descrever com muita exatidão fatos ou objetos que vimos ao mesmo tempo em que elas” (HALBWACHS, 2013, p. 31).

Desse modo, pela perspectiva do sociólogo, acontecimentos comuns a um grupo social podem ser lembranças compartilhadas que, para serem reconstituídas, deve ocorrer a rememoração a partir dessas informações em comum. Contudo, essa perspectiva de Halbwachs é problematizada por Joel Candau (2014), que considera que essa noção de memória coletiva seria válida se o grupo social for capaz de recordar as mesmas questões. Na visão de Candau, os indivíduos se recordam de um mesmo acontecimento de maneiras diferentes e vivenciam fatores de ordem pessoal. Assim, as memórias são individuais e constituídas de fatores específicos que a fazem variar de um indivíduo para o outro. Para o autor, a memória coletiva é, então, “a transmissão a um grande número de indivíduos, das lembranças de um único homem ou de alguns homens repetidas vezes” (CANDAU, 2014, p. 38). Por essa perspectiva, as memórias coletivas são lembranças individuais que fundamentam a memória de um grupo.

Cada autor/a de *O trem que me fez sonhar guardei na recordação* parte, portanto, de suas memórias individuais e formam, juntos, a memória de um grupo. Juntos, eles constroem a imagem do trem, o contexto da viagem, os sentimentos que sentiam ao viajarem. Teixeira, por exemplo, descreve a partida do trem, quando deixa de funcionar, restando apenas a estação como ponto de rememoração: “O trem apitou no peito / O soltou sua fumaça / Me deixou o ar da graça [...] Vou pensar na estação / Pra tudo lembrar” (TEIXEIRA, 2021, *online*). Cada glosa vai, aos poucos, definindo as características do trem, como a de Vasconcelos (2021, *online*), que o define como velho e

movido à carvão: “Via a maria fumaça / Que na época era ativa / A velha locomotiva / Movida pelo carvão”; essa descrição continua com Job, que o define como “Trem Azul muito famoso”, e, em seus versos, o/a leitor/a consegue sentir o tom saudoso dos tempos passados: “Dum tempo tão majestoso, / Hoje recordo saudoso” (JOB, 2021, *online*).

Os detalhes vão se complementando nos versos de cada cordelista, e a imagem do trem, da plataforma, do maquinista e da viagem em si se concretiza. Santiago (2021, *online*), traz o processo da compra da passagem e a presença da estrada, do trilho, e do “maquinista que parava em cada estação”. Enquanto Honório (2021, *online*) amplia a visão do/a leitor/a para a cidade Ipueiras, contextualizando a localização da estação pela qual passava o trem lembrado por todos os cordelistas: “Dela eu guardo segredo / Dentro do meu coração”.

Depois de construir as lembranças sobre o trem, a estação e a cidade, os próximos cordelistas trazem lembranças da época que viviam na cidade e a estação funcionava. Há um forte tom saudosista, suspirando pelo tempo em que o trem apitava ao longe, como pode ser observado nos trechos abaixo:

Todo dia a mesma hora
Ao escutar seu apito
Um cenário tão bonito
Que estou lembrando agora [...]
(NASCIMENTO, 2021, *online*)

Na linha do horizonte
Passa meu trem da saudade
Vem de uma localidade
E traz lembranças de monte.
(VASCONCELOS, 2021, *online*)

A viagem aparece em todos, sempre pela perspectiva individual do/a cordelista, contudo, Pinto (2021, *online*) a resgata por uma perspectiva mais social e política, como vemos no trecho: “Num país continental / Indo em busca de igualdade, Buscando toda irmandade,/ Aos trens eu dou meu aval”. Em versos mais críticos, a cordelista reforça a beleza do trem que “é menos letal / E não anda na contramão”. Freitas (2021, *online*), por sua vez, trata da viagem e do trem de forma metafórica, relacionando esses signos ao fazer poético: “É neste trem de poesia / Que agora vou embarcar / Com vocês quero versar [...] Quando eu descer na estação / Do sonho vou acordar”. A viagem é, nessa glosa, um deslocamento metafórico, pois a jornada pode ser vivenciada, também, a partir da interioridade do eu-lírico.

As próximas glosas tratam da viagem física, e os eu-líricos recordam do passado por meio do estar em movimento. A viagem, de acordo com Octavio Ianni (2003), faz parte do homem, está presente seja em forma de metáfora ou como realidade. Todos os povos e formas sociais, tribos, clãs, nações, entre outros, compreendem a viagem em sua história, tanto como descobrir o outro quanto a si mesmo. Por intermédio desse encontro com o desconhecido que o viajante pode colocar a si mesmo no cerne de suas buscas e confrontos, pois a viagem,

ao mesmo tempo que demarca diferenças, singularidades ou alteridades, demarca semelhanças, continuidades, ressonâncias. Projeta no espaço e no tempo um eu nômade, reconhecendo as diversidades e tecendo as continuidades. Nessa travessia, pode reafirmar-se a identidade e a intolerância, simultaneamente à pluralidade e à tolerância. No mesmo curso da travessia, ao mesmo tempo que se recriam identidades, proliferam diversidades. Sob vários aspectos, a viagem desvenda alteridades, recria identidades e

descortina pluralidades (...) inventando o outro, recriando o eu.
(IANNI, 2003, p. 14)

O termo possui diversos significados por existirem muitas formas, tanto imaginárias quanto reais, filosóficas, artísticas, científicas, turísticas, entre tantas outras: “símbolo da viagem, particularmente rico, resume-se, no entanto, na busca da verdade, da paz, da imortalidade, da procura e da descoberta de um centro espiritual” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2020, p. 951).

A viagem, nesse sentido, não é apenas física, mas também simbólica, pois ela possibilita um desvendamento das dimensões recônditas, escondidas dentro do indivíduo. É por meio da memória que os eu-líricos dos trechos abaixo exteriorizam essa simbologia, viajando em si mesmos, na tentativa de recriar e reconstruir suas memórias, suas afetividades com o trem e com a viagem, com um passado coletivo:

Esse trem de longe vem
Para atravessar meu rumo
Eu depressa então me aprumo
Pego a mala e um vintém
Faço a cruz e digo amém
Vou ligeiro à estação
Trago o bilhete na mão
Só me falta embarcar
[...]
(COSTA, 2021, *online*)

[...]
Já fiz até umas viagens
Fazendo sua trajetória
Baseada na história
Contada com emoção
Mas só vejo a estação

[...]
(SOUSA, 2021, *online*)

Quando sentei na janela
Veio tudo em minha mente
Meu passado e meu presente
Tudo pintado em tela
Ficou pra trás a cancela
Estação por estação
Saudosa recordação
Meu lencinho a balançar
[...]
(ESTEVEVES, 2021, *online*)

[...]
O sacolejo que tinha
Só me trazia emoção
Curtindo com devoção
A natureza a passar
[...]
(PARDAL, 2021, *online*)

Nesses trechos, portanto, os cordelistas recordam suas próprias experiências físicas em viagens realizadas de trem. Por fim, Marreiro (2021, *online*), faz uma comparação com o trem bala, uma evolução tecnológica frente ao trem que passava pela antiga estação Ipueiras. O eu-lírico afirma duvidar se o trem bala seria capaz de “causar mais emoção” do que o trem que, saudosamente, recordava.

Como observado nesse cordel, há uma escrita simbólica e imagética que leva o leitor a ler as glosas de forma encadeada, assim como os vagões de um trem. De forma contínua, cada cordelista traz sua relação afetiva com aquela memória compartilhada da estação, do trem e da viagem. As recordações se despertam uma a uma conforme

cada um acrescenta sua perspectiva e suas lembranças em relação a esses símbolos, formando, juntos, essa memória coletiva saudosa, que homenageia a estação de Ipueiras.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A literatura de cordel é uma forma de resistência, resgate e preservação da memória coletiva de um povo. Por ser uma manifestação tradicional da cultura popular brasileira, principalmente no nordeste e norte do Brasil, tem se destacado um grande número de cordelistas. Eles cantam e escrevem sobre suas experiências, resgatando e preservando a cultura popular nordestina.

Antoinette Errante (2000, n.p), ao trabalhar a memória pela perspectiva da história oral, elucida que o ato de lembrar e contar sobre o passado, assim como a forma que é escolhida para realizar essa ação, “são expressões de construções locais de pessoa e de voz”. Por isso que, muitas vezes, as memórias compartilhadas por um grupo específico, como a vivência do trem e da estação no cordel analisado, carecem de uma experiência de troca em grupo, a fim de que, os indivíduos que viveram aquela memória, possam contar suas lembranças e, juntos, relembrar.

Desse modo, os cordelistas que cantaram suas glosas em *O trem que me fez sonhar guardei na recordação*, podem ser lidos como representantes dessa literatura que resgata as memórias de um povo, preservando, por meio das palavras, as lembranças que compõem a história do povo de Ipueiras.

De forma específica, o cordel resgata a memória sobre o trem que passava pela velha estação. Os poemas, assim como um quebra-cabeça, acrescentam, um a um, lembranças individuais à memória coletiva daquela comunidade. Primeiro, o trem é definido como felicidade e saudade, crescendo a conexão dos que viveram seu funcionamento com a estação quando o eu-lírico relaciona o trem à metáfora do fazer poético, comparando cada glosa à um vagão. Depois, a imagem física do veículo passa a ocupar o discurso, e seu formato é descrito, e há, agora, mais informações (movido à carvão, era velho, azul e famoso). Agrega-se, então, os detalhes da plataforma, dos trilhos, da compra do bilhete, do maquinista, da cidade em si, e, por fim, a concretização da viagem. Nesse vagão, há a rememoração daqueles que viajaram no trem, trazendo perspectivas poéticas, sociais e afetivas. Assim, cada cordelista canta suas lembranças, realizando uma viagem no interior de suas memórias, e recriando, por meio da escrita, um passado coletivo.

REFERÊNCIAS

- CATUNDA, Dalinha. Cruz na beira da estrada. In. MAIRTON, Marcos. *Mundo do Cordel*, 2011. Disponível em <<http://mundocordel.blogspot.com/2011/09/poesia-de-dalinha-catunda.html>> acesso em 09 set 2022.
- CATUNDA, Dalinha. O trem que me fez sonhar guardei na recordação. In. CATUNDA, Dalinha. *Cordel de Saia*, 2021. Disponível em <<http://cordeldesai.blogspot.com/2021/04/o-trem-que-me-fez-sonhar-guardei-na.html>> acesso em 09 set 2022.

- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário dos Símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2020.
- DÂMARA, Carla da Silva. *A literatura de cordel como elemento de resgate e preservação da memória coletiva do povo nordestino*. Dissertação (Mestrado Acadêmico). Universidade Federal de Ouro Preto. Departamento de Letras, 2020. Disponível em <https://www.repositorio.ufop.br/bitstream/123456789/12860/1/DISERTA%c3%87%c3%83O_LiteraturaCordelElemento.pdf> acesso em 09 set 2022.
- ERRANTE, Antoinette. *Mas afinal, a memória é de quem?: Histórias orais e modos de lembrar e contar*. História da educação, [S.l.], volume 4, número 8, jul./dez 2000. Disponível em <<https://seer.ufrgs.br/asphe/article/view/30143>> Acesso em 7 de agosto de 2022.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução de Beatriz Sidou. 2ª ed. São Paulo: Centauro, 2013.
- IANNI, Octavio. *Enigmas da Modernidade-Mundo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- IZQUIERDO, Iván. *Memória*. Porto Alegre: Artmed, 2002.
- KURI, Mário da Gama. *Dicionário de mitologia grega e romana*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 1990.
- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Ed. Unicamp, 1994.
- MACHADO, Álvaro Manuel Machado; PAGEAUX, Daniel-Henri. *Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura, Lisboa*: Ed. Presença, 2001.
- MARINHO, Ana Cristina.; PINHEIRO, Hélder. *O cordel no cotidiano escolar*. São Paulo: Cortex, 2012.

CAPÍTULO 4

A PRINCESA GUERREIRA DO BRASIL COLONIAL: A REPRESENTAÇÃO DE ZACIMBA GABA NO CORDEL FEMININO DE JARID ARRAES

Natacha dos Santos Esteves

Wilma dos Santos Coqueiro

CONSIDERAÇÕES INICIAIS: O PERCURSO DA LITERATURA NEGRA BRASILEIRA

O ato de resistir perpassa e constitui a história da literatura americana de autoria negra, sobretudo a brasileira. Desde 1500, com a *chegada* das naus portuguesas, a literatura serviu como um ato, um lembrete, de que há resistência, seja com cartas e sermões de jesuítas ressaltando o caráter exploratório e desumanizante do processo de colonização ou até mesmo os sonetos de Gregório de Matos sobre a *devassidão* da alta sociedade, a literatura resiste. Os negros, por questões de impedimento físico e intelectual instaurado pelo regime escravocrata, foram impedidos de ter acesso ao fazer literário durante muito tempo. Foi somente após a abolição da escravatura, em 1888, que sujeitos negros tiveram a liberdade para tal seara do pensamento humano, exemplo disso é o escritor negro Machado de Assis (1839-1908), que agitou a sociedade carioca do século XIX com sua literatura realista.

Mesmo com o campo político resolvido, o adentramento de negros e negras na esfera literária foi (ainda é) um processo lento, permeado por lutas e reivindicações de militantes. Em linhas gerais, o

grande catalizador que cristalizou e firmou a literatura de autoria negra na América foi a virada culturalista/contracultura da década de 1960, nos Estados Unidos da América. Os movimentos sociais, em especial o Feminista e o Movimento Negro, impulsionados pelo descentramento¹ e marginalização que vinham sofrendo, foram às ruas reivindicar – de forma pouco passiva – melhorias e visibilidade no campo político e social, consequentemente impactando o artístico também:

O que havia de novo nos movimentos sociais da década de 1960 era uma maior participação de camadas de classe média e até populares em lutas já existentes, mas que passaram a adotar um novo repertório de demandas em um cenário político em que as instituições tradicionais como o Estado e os partidos passavam a ver questionada sua representatividade e/ou autoridade. De forma geral, esses movimentos afirmavam que o privado era político e que a desigualdade ia além do econômico. Alguns, mais ousados e de forma vanguardista, também começaram a apontar que o corpo, o desejo e a sexualidade, tópicos antes ignorados, eram alvo e veículo pelo qual se expressavam as relações de poder. (MISKOLCI, 2017, p. 22)

Seguindo as demandas sociais e políticas da América, a literatura passou a ser, de forma efetiva e transparente, o palco de discursos que visam a resistência de sujeitos negros e negras. Na contemporaneidade, partindo da literatura produzida no século XXI, muitos autores e autoras localizados no Brasil têm produzido obras que se ocupam em mostrar a realidade dos indivíduos mais marginalizados como, por exemplo, a escritora Conceição Evaristo que emprega uma linguagem

¹ O descentramento é conceito oriundo dos Estudos Culturais e pode ser compreendido da seguinte forma: “estar na margem é fazer parte de um todo, mas fora do corpo principal” (HOOKS, 2019, p. 23).

negra, marcada pela oralidade e pelo “brutalismo poético²”, em suas obras ficcionais. Outro ponto marcante no que tange ao fazer literário negro é o fato de que no referido século vários autores e autoras estão sendo redescobertos/as, tais como Carolina Maria de Jesus e Solano Trindade.

Apesar de breve, esse percurso sobre alguns pontos da literatura de autoria negra é importante, visto que o principal conceito conteudístico e, conseqüentemente, estético dessa esfera literária é a ancestralidade, uma vez que os textos mantêm uma relação dialogal que perpassa séculos, conforme declara Conceição Evaristo: “insisto na constatação óbvia de que o texto, [...] não é fruto de uma geração espontânea. Ele tem uma autoria, um sujeito, homem ou mulher, que com uma “subjetividade” própria vai construindo a sua escrita, vai “inventando, criando” o ponto de vista do texto” (EVARISTO, 2009, p. 18). Seguindo na mesma vertente da afirmação da autora, o crítico literário e dramaturgo Cuti declara que:

A literatura nos traz a história emocionada, não apenas informação fria do historiador, mas a possibilidade de experimentarmos sensações e emoções de que as personagens ou os “eu” líricos são dotados na obra. Assim, os escritores negros-brasileiros vão se posicionar também no tempo para instaurar no seu trabalho o ponto de enfoque literário. (CUTI, 2010, p. 93)

Diante do exposto, o presente estudo embarcará nas particularidades do fazer literário negro, em especial o de autoria feminina, mostrando como a contemporaneidade tem recuperado

² Conceito cunhado pelo crítico Eduardo Assis Duarte para caracterizar a capacidade da autora em produzir obras marcadas pela violência, dor e sofrimento, com uma linguagem poética.

estéticas que foram dadas como ultrapassadas e menos cultuadas pelo cânone literário, como por exemplo o cordel. Além disso, partindo efetivamente para a literatura de cordel de autoria feminina – com a obra *Heroínas negras brasileiras em 15 cordéis* (2017), de Jarid Arraes –, iremos discutir a narrativa de uma figura emblemática e esquecida da história negra brasileira, a princesa guerreira Zacimba Gaba, que emana resistência até os dias atuais.

O CORDEL DE AUTORIA FEMININA: VERSOS QUE RESISTEM, VOZES QUE ECOAM

O Cordel, considerado hoje como patrimônio imaterial do nordeste brasileiro, tem origens bastante antigas que remontam ao romanceiro popular ibérico da Idade Média, posto que os criadores desse gênero se autodenominam de “trovadores”, assim como eram os autores das poesias trovadorescas, cujo estilo literário se desenvolveu a partir do final do século XII, na Galícia e em Portugal. Graças às influências portuguesas, o gênero se desenvolveu no Brasil, a partir do final do século XIX, assimilando elementos da cultura regionalista brasileira e ampliando as temáticas.

Com baixos custos – tornando-se acessível às pessoas das classes mais populares e como uma linguagem coloquial, fortemente marcada pela oralidade e pela presença de regionalismos, o cordel, gênero de difícil classificação devido aos mais variados temas representados nos folhetos, se configura como um gênero de forma fixa, estruturado em um tripé formado por métrica – geralmente com versos redondilhos maiores – rima bem delineada e oração. De acordo com Haurélio (2013,

p. 71), a oração “é o que dá sentido ao texto. Pode estar relacionada à fluência, mas, também, pode ser sinônimo de verossimilhança”.

Negrão, por sua vez, define a literatura de cordel ou romanceiro popular nordestino como “literatura oral, em verso, e que, quando impressa, mantém intacta a característica originalidade original” (NEGRÃO, 1975, p. 35). Com efeito, as tentativas de classificação do cordel voltadas à literatura oral também contribuem para o preconceito em relação ao gênero, considerado, ainda recentemente, um gênero menor e marginal em relação à literatura erudita. Contudo, o diálogo entre os folhetos de cordel e outras manifestações culturais – como a música e o cinema – tem comprovado sua vitalidade e atemporalidade.

De acordo com Melo (2016), por ser um gênero poético, desenvolvido sobretudo no nordeste do país, região de características ainda bastante patriarcais, as obras geralmente apresentam um olhar preconceituoso em relação às mulheres, reproduzindo discursos misóginos e papéis de gênero estereotipados, dentro dessa lógica marcadamente patriarcal. Nesse sentido, além de dominar os meios de produção, foram os homens que determinaram as regras de composição do gênero, criando assim os “clássicos do cordel”, que são “folhetos de autoria masculina que alcançaram grande sucesso perante o público e encontram-se alinhados aos padrões estéticos previamente delineados por concepções do masculino” (MELO, 2016, p. 31).

Assim como ocorreu na prosa de autoria feminina brasileira em séculos anteriores ao XX, quando às mulheres não era considerado o direito à formação intelectual e à escrita, sendo silenciadas e

invisibilizadas devido à condição de gênero, nessa seara da literatura de cordel, a participação de mulheres autoras também não era bem cultuada. Tendo isso em vista, muitas mulheres apenas transcreviam poemas elaborados por pais ou maridos ou usavam pseudônimos masculinos para poderem publicar seus poemas, “evitando retaliações diretas no caso de tecerem duras críticas à sociedade ou veicularem denúncias políticas através de seus folhetos” (MELO, 2016, p. 33).

Além disso, outro ponto importante na produção literária feminina era o gênero escolhido por essas mulheres. Não incentivadas e com recursos econômicos escassos, muitas autoras encontraram na poesia o seu local literário, nas palavras da poeta e crítica literária Audre Lorde, “[...] até mesmo a forma que nossa criatividade assume é geralmente uma questão de classe. De todas as formas de arte, a poesia é a mais econômica. É a mais secreta, a que exige menos trabalho físico, menos material” (LORDE, 2019, p. 241). Mais adiante, a autora complementa: “ao revermos nossa literatura, a poesia foi a voz mais importante dos pobres, dos trabalhadores e das mulheres de cor” (LORDE, 2019, p. 241).

Acerca da grande quantidade do uso de pseudônimos masculinos – muito comum entre as mulheres escritoras, até finais do século XIX, não somente no Brasil, visto o caso das inglesas *irmãs Brontë* que assinavam suas obras por *irmãos Bell*, Duarte (1997, p. 57), em “O cânone e a autoria feminina” corrobora a afirmação de Melo ao explicar que isso “visava precisamente preservar a imagem e proteger seu círculo mais íntimo da pressão social, advinda da exposição pública”. Dessa

forma, ao não se expor publicamente pela publicação de ideias, preservava-se – por meio do anonimato e da invisibilidade – a vida privada da mulher, posto que “entre o ideal feminino e a imagem da artista havia, nesses tempos, uma incompatibilidade quase inconciliável” (DUARTE, 1997, p. 57).

A respeito desse silenciamento cultural imposto às mulheres, Duarte (1997) lembra que, em séculos passados, mulheres aristocratas ousavam se transvestir de homens para poderem frequentar universidades em vez de conventos, citando o caso da poetisa portuguesa Púbia Hortência de Castro, que viveu no século XVI, e encontrou essa alternativa para poder intelectualizar-se. Para a crítica, isso ocorria porque “não se admitia à mulher qualquer iniciativa que lhe permitisse escapar do estreito círculo a que estava confinada. Os espartilhos do preconceito teimavam mantê-la bem segura e dentro dos limites do espaço doméstico” (DUARTE, 1997, p. 56). Desse modo, muitas mulheres interiorizaram as normas de conduta preconizadas pela sociedade, renunciando à realização intelectual e pessoal, em função da dedicação irrestrita à vida familiar.

Nesse sentido, conforme mencionado anteriormente, o grande desenvolvimento dos Estudos Culturais e da Crítica Feminista, a partir dos anos de 1960, que propiciou questionamentos contundentes acerca das questões de gênero e da condição feminina, permitiu um crescimento da produção literária de autoria feminina, tanto na prosa quanto na poesia. Em relação ao Cordel, de acordo com Melo (2016), surge uma geração de escritoras que, em consonância com o avanço do

movimento feminista no Brasil, trazem à baila, em seus folhetos, diálogos sobre identidade feminina, gênero, raça e etnia, dando espaço e voz à representação das denominadas minorias. Essa produção é acentuada a partir da década de 1990, quando as mulheres, além dos folhetos impressos, usam, também, espaços virtuais para a divulgação de suas poesias.

Assim como ocorre em outros âmbitos do universo das Letras, o acesso das mulheres às universidades tem contribuído para o seu desenvolvimento literário. Para Melo (2016), essas mulheres que lançam luzes em problemas sociais, políticos e ambientais contemporâneos, além das questões de classe e gênero que continuam em pauta, revelam “um novo perfil de mulheres cordelistas: letradas, algumas delas inseridas no contexto acadêmico, mulheres que ocupam postos de trabalho e podem financiar a publicação de suas próprias obras” (MELO, 2016, p. 41). A autora salienta ainda que essa autoria feminina no cordel coloca em evidência mulheres inseridas no “grupo das minorias”, marcadas pela invisibilidade e pela falta de voz, que podem, enfim, “na condição de sujeito da história, narrando poeticamente os acontecimentos, a partir de suas vivências, e tendo a oportunidade de apontar um ‘outro lugar’ que antes não fora visto ou para onde não se olhava no espaço literário do cordel” (MELO, 2016, p. 41).

É nesse sentido que Jarid Arraes³– mulher negra, feminista e jornalista– é uma autora emblemática dessa nova geração de escritoras.

³ As informações desse parágrafo acerca da biografia da autora foram extraídas de seu site oficial *Jarid Arraes*, disponível em: <http://jaridarraes.com/biografia>, acesso em: 06 de agosto de 2022.

Nascida em Juazeiro do Norte, no Ceará, em 1991, a escritora radicada em São Paulo desde 2014, conviveu com a cultura nordestina desde a infância, sofrendo a influência do pai e do avô, ambos cordelistas e xilogravadores, além de outros poetas como Carlos Drummond de Andrade e Manuel Bandeira. Em consonância com essa nova geração de artistas, que têm usado as redes sociais como forma de divulgação de seus trabalhos, os primeiros escritos de Arraes surgem aos 20 anos de idade no *blog* criado por ela e intitulado *Mulher Dialética*. Ademais, a autora também colaborou em outros *blogs* relacionado a produções de minorias como o *Blogueiras Feministas* e o *Blogueiras Negras*. Já em São Paulo, também atuou como jornalista na Revista *Fórum*, escrevendo matérias diversas acerca dos direitos humanos.

Como primeira cordelista a participar da FLIP (Festa Literária de Parati) em 2019, Jarid abordou temas que permeiam sua obra como a força feminina e a violência e a marginalização que atingem as mulheres negras. Seu primeiro livro publicado, em 2015, intitulado *Lendas de Dandara*, foi traduzido e publicado em francês, em 2018, obtendo grande destaque em eventos em Paris. Publicou ainda cordéis infantis como *A menina que não queria ser princesa* e *Os cachinhos encantados da princesa*. Com uma obra bastante significativa na seara da literatura negro-brasileira e abrangendo vários gêneros, em 2018, publicou o primeiro livro de poesia intitulado *Um buraco em meu nome*; em 2019, o primeiro livro de contos, *Redemoinho em dia quente*; e, em 2022, o primeiro romance, *Corpo desfeito*.

Na obra *Heroínas negras brasileiras: em 15 cordéis*, de 2017, cuja história da princesa angolana “Zacimba Gaba” é corpus de análise desse trabalho, a autora destaca questões tanto raciais como da história não contada do Brasil, enfatizando o protagonismo de mulheres, muitas vezes silenciadas e invisibilizadas pela história oficial como, entre outras, Aqualtune, Dandara dos Palmares, Luiza Mahin, Tereza de Benguela, Maria Firmina dos Reis e Carolina Maria de Jesus, além de Zacimba Gaba. Para a prefaciadora, Jaqueline Gomes de Jesus (apud ARRAES, 2017), a obra é extremamente relevante por trazer a memória de pessoas negras, evidenciando acontecimentos que acompanharam esse grupo social, sobretudo em um país em que as mulheres negras “nem sempre puderam falar, escrever e quanto mais publicar sobre si mesmas” (apud ARRAES, 2017, p. 09), sendo descritas pelo viés colonizador do homem branco.

Em relação à etnia africana, matriz formadora da nossa identidade, é sintomático que o único herói conhecido, ainda hoje, seja Zumbi dos Palmares, sendo relegadas ao esquecimento as heroínas negras que tiveram destaque na história brasileira. Para Jesus, se os heróis são a projeção do que há de melhor no ser humano, devemos nos espelhar em nossas heroínas negras que têm sido cruelmente apagadas da história. Assim, Jesus enfatiza a importância do trabalho de Jarid Arraes, mulher negra que “se engajou para versejar outras, relegadas ao silêncio, à invisibilidade. Corajosamente, Jarid decidiu enfrentar o racismo e machismo com prosa e verso” (apud ARRAES, 2017, p. 11).

ZACIMBA GABA: A PRINCESA GUERREIRA DO BRASIL COLONIAL

Conforme mencionado anteriormente, Jarid Arraes deu voz a quinze mulheres – heroínas – brasileiras e africanas que eram (ainda são) silenciadas nos compêndios e livros que compõem a *história oficial*. Com uma literatura bastante engajada, Arraes tece versos permeados de crítica sobre as mazelas às quais a mulheres negras foram acometidas. Todas, cada uma a sua maneira, carregam histórias – versos – dotados de significância e resistência. Contudo, visando as delimitações espaciais, no presente trabalho optamos em mostrar um pouco sobre a forma como Zacimba Gaba é retratada no cordel da autora.

Em termos formais, considerando o fato de que a tessitura do texto – seus recursos estéticos – impacta diretamente no conteúdo a ser apresentado, é necessário olhar a forma como Jarid Arraes estrutura seus cordéis. Em linhas gerais, a estrutura do cordel analisado segue a norma padrão: métrica, rima e estrofe. A redondilha maior – verso com sete sílabas poéticas – é o mais usado nas instâncias mais elevadas do poético. Nos cordelistas populares, como é o caso de Arraes, o uso mais comum é o chamado *pé quebrado* – não bem-visto pela academia – que consiste em seis ou oito sílabas poéticas. No cordel de Jarid Arraes, temos a recorrência da sextilha tradicional, com esquema de rimas de seis versos representados em ABC BDB. Assim, até mesmo em sua forma de organização estética, a autora optou por um caminho mais popular, o que torna seus cordéis mais atrativos no que tange à sonoridade e acaba

convergindo em um todo harmonioso, visto que a linguagem empregada pela autora é popular também.

Agora, antes de partirmos para a temática que a cordelista apresenta em seu cordel, se faz necessário algumas informações históricas mescladas com os tons subjetivos que Arraes atribui sobre a heroína escolhida, Zacimba Gaba, uma vez que a história por si só não se faz suficiente quando o objeto a ser tratado não pertence ao reduto da ordem dominante:

Para descolonizarmos o conhecimento, precisamos nos ater à identidade social, não somente para evidenciar como o projeto de colonização tem criado essas identidades, mas para mostrar como certas identidades têm sido historicamente silenciadas e desautorizadas no sentido epistêmico, ao passo que outras são fortalecidas. (RIBEIRO, 2020, p. 28)

Assim, visando repensar na identidade de Zacimba Gaba em um sentido epistêmico e cultural, o cordel de Jarid Arraes oferece subsídio consistente para tanto. Em linhas gerais, Gaba fora uma princesa guerreira, proveniente do reino de Cabinda, na Angola – África. Nascida no século XVII, ela comandou uma revolta contra a invasão portuguesa em Cabinda, mas não obteve sucesso, sendo capturada e enviada ao Brasil em condição de escravidão. Desembarcando em Espírito Santo, Gaba fora vendida com aproximadamente doze súditos a José Trancoso, conforme é possível de ser observado nos versos iniciais do cordel:

Zacimba Gaba foi seu nome
Uma princesa escravizada
Vinda de Cabinda, Angola
Pro Brasil foi sequestrada

No estado do Espírito Santo
Acabou desembarcada. (ARRAES, 2017, p. 157)

Logo no momento de compra, José Trancoso fora avisado sobre o perfil rebelde e indomável de Zacimba, mas, para ele, um homem escravagista e cruel, isso não representava um problema. Não cedendo a condição de escravidão, a princesa investiu em uma tentativa de fuga, o que lhe rendeu castigos físicos violentos. Mas, mesmo sendo castigada, ela mantinha uma expressão soberana e orgulhosa, o que inquietava Trancoso. Somado a isso, ele percebia que ela era tratada, pelos outros negros, de forma diferente. Desconfiado de que se tratava de uma figura importante, ele a trancou na Casa Grande e a submeteu a dias de tortura física e psicológica para que ela admitisse ser membro da nobreza. Após confirmar as suspeitas do homem, Zacimba fora estuprada e usada como uma forma de manter a ordem no Engenho, conforme é evidenciado nos versos que seguem:

Mas Trancoso ouviu falar
Que Zacimba era princesa
E tomado por despeito
Quis tirar essa certeza
Mandando que lhe trouxessem
Arrastada e com dureza.
[...]
Com maldade sem medida
Zacimba foi castigada
Dia e noite, noite e dia
Ela era chicoteada
E ouvia-se o choro
Da gente desesperada.

A inveja de Trancoso
Era porca de enjoar

Foi por isso que manteve
O castigo sem cessar
E Zacimba foi cativa
Para ele a abusar. (ARRAES, 2017, p. 158)

Angela Davis, historiadora e militante dos *Panteras Negras* e do Partido Comunista dos Estados Unidos, ao comentar sobre os papéis que a mulher negra em condição de escravidão desempenhava, afirma que:

O estupro, na verdade, era uma expressão ostensiva do domínio econômico do proprietário e do controle do feitor sobre as mulheres negras na condição de trabalhadoras. Os abusos especialmente infligidos a elas facilitavam a cruel exploração econômica de seu trabalho. As exigências dessa exploração levavam os proprietários da mão de obra escrava a deixar de lado suas atitudes sexistas ortodoxas, exceto quando seu objetivo era a repressão. (DAVIS, 2016, p. 20)

De fato, Trancoso não a abusava apenas por motivações sexuais, seus atos visavam um constante lembrete entre os/as negros/as de que *ele* estava no poder. Durante um tempo ele conseguiu estabelecer essa ordem: os negros, mesmo que revoltados pelas barbáries acometidas contra sua princesa, temiam pela vida dela e se comportavam de forma submissa, conforme poder ser observado no seguinte trecho:

Mas com medo da revolta
Trancoso mandou dizer
Que se algo acontecesse
A princesa ia morrer
E com isso aquietou
O que ia acontecer.

Pelas noites, da senzala
Um alto canto se escutava

Era a princesa Zacimba
Que aos orixás cantava
Por justiça e liberdade
Todo dia ela clamava. (ARRAES, 2017, p. 159)

Os versos citados são fundamentais para se compreenda o caráter da resistência empregada pela princesa. A colonização de um povo só se torna efetiva quando há, por parte do colonizador, um extenso processo de aniquilamento das subjetividades do indivíduo que é colonizado. De partida, os primeiros pontos a serem eliminados são o sistema linguístico e as crenças religiosas, fato que pode ser observado em todos os povos que foram colonizados ao redor do mundo. No Brasil colonial, com os negros diaspóricos⁴ em condição de escravidão, o processo fora o mesmo. Houve um apagamento das religiões de matriz africana e a inserção do cristianismo no sistema religioso dos negros, inserção cometida de forma violenta (RIBEIRO, 2020).

Contudo, muitos negros e negras resistiram, sendo Zacimba Gaba um exemplo. Mesmo constantemente agredida, violentada e humilhada, a princesa não abriu mão da sua subjetividade, representada pelos cantos diários aos orixás – sendo Xangô o da justiça e Exu a liberdade. E mesmo que passe despercebido dentro do grande ato de resistência física que Zacimba realiza contra Trancoso, não se pode deixar de considerar o quão efetivo é essa resistência mais subjetiva que, no campo teórico dos Estudos Culturais, é considerada como resistência

⁴ Em linhas gerais, a diáspora pode ser entendida como a dispersão de determinado povo em consequência de perseguição política, religiosa e ou étnica.

discursiva. Em *Post-colonial transformation* (2001), o professor e crítico da teoria pós-colonial Bill Ashcroft, afirma que:

Se pensarmos em resistência como qualquer forma de defesa pela qual um invasor é “mantido de fora”, as formas sutis e às vezes até tácitas de resistência social e cultural têm sido muito mais comuns. São essas formas sutis e mais difundidas de resistência, formas de dizer ‘não’, que são mais interessantes porque são mais difíceis de combater para as potências imperiais. (ASHCROFT, 2001, p. 20, tradução nossa⁵)

José Trancoso poderia até ter o domínio completo do corpo de Zacimba Gaba, mas a subjetividade da princesa só pertencia a ela, fato influenciava nas atitudes dos outros negros e negras da senzala. Tanto que, com o passar do tempo, ela foi se fortalecendo e tramando um “final triunfo seu” (ARRAES, 2017, p. 159). Esse triunfo fora construído aos poucos, em um plano arquitetado com os outros escravos, levando ao assassinato de Trancoso:

Com ajuda do seu povo
Fez um veneno mortal
Da cabeça de uma cobra
Que era disso especial
Com o pó desse veneno
Fez um plano crucial
[...]
Quando um dia finalmente
O esperado aconteceu
O senhor da Casa Grande
Entre gritos faleceu

⁵ “If we think of resistance as any form of defence by which an invader is ‘kept out’, the subtle and sometimes even unspoken forms of social and cultural resistance have been much more common. It is these subtle and more widespread forms of resistance, forms of saying ‘no’, that are most interesting because they are most difficult for imperial powers to combat” (ASHCROFT, 2001, p. 20).

E a gente da senzala
Pra revolta se mexeu. (ARRAES, 2017, p. 159-160)

Zacimba Gaba tinha a plena ciência de que resistir ativamente e de forma agressiva não seria benéfico, pois ela continuaria a ser violentada e agredida, silenciada dentro da Casa Grande. Foi de maneira silenciosa e dentro de seus limites, impostos por raça/etnia e gênero, que ela conseguiu revidar, o que Bill Ashcroft (2001, p. 21, tradução nossa) explica, enfatizando que “a resistência que se ossifica em simples oposição muitas vezes fica presa no próprio binário que o discurso imperial usa para manter o colonizado em sujeição⁶”. O interessante em toda a resistência transmitida e adotada pela princesa é o fato de que ela compreendeu exatamente o contexto em que estava e a forma como deveria agir. Após matar Trancoso e instigar uma revolta dos negros, ela foge com os demais escravizados e formou um quilombo. Lá, analisando seu novo contexto, Gaba arquitetava ataques contra navios negreiros, buscando libertar outros/as negros/as trazidos/as da África dos grilhões da escravidão. Na avaliação de Ale Santos, “o sucesso dos ataques afastou muitos navios negreiros da região. O facção ágil da princesa quilombola não desapontou em uma década. Seu plano de liderança e obstinação, incendiavam outros negros que se lançavam na luta com orgulho” (SANTOS, 2019, n.p.). Após muitos ataques bem-sucedidos, ela acaba por morrer em combate de forma nobre a altiva,

⁶ “Resistance which ossifies into simple opposition often becomes trapped in the very binary which imperial discourse uses to keep the colonized in subjection” (ASHCROFT, 2001, p. 21).

como “uma heroína de São Mateus e do povo africano da diáspora” (SANTOS, 2019, n.p.), conforme pode ser observado:

Com coragem e ousadia
Os navios ela atacava
Ia com os seus guerreiros
E da escuridão pulava
Libertando os cativos
Que pro quilombo levava.
[...]
Na glória de sua vida
Zacimba Gaba então morreu
Foi numa luta difícil
Num navio que surpreendeu
Mas foi de cabeça erguida
Que a princesa faleceu. (ARRAES, 2017, p. 161)

A história da princesa, escassamente mencionada na *História Oficial*, é um lembrete constante da afirmação cirúrgica de Grada Kilomba (2019, s/p) quando a autora afirma que “o colonialismo é uma ferida que nunca foi tratada. Uma ferida que dói sempre, por vezes infecta, e outras vezes sangra”, isso porque além das violações físicas e emocionais que sofreu ao ser escravizada, Zacimba Gaba fora silenciada, seu protagonismo feminino e negro lhe fora negado. Quando Djamilá Ribeiro (2020) afirma que é necessário rever, de forma epistêmica, as identidades que foram silenciadas e desautorizadas no período colonial (e depois dele), é de um trabalho como o de Jarid Arraes de que ela trata, pois além de recuperar a história de inúmeras mulheres negras pela literatura, ela é pedagógica e ideologicamente centralizada em seu trabalho epistêmico negro e feminino, ou seja, ela não é neutra e sua não neutralidade atribui mais peso e literalidade à essas identidades que,

quando mencionadas em livros didáticos e afins, ganham um parágrafo – quando se tem sorte – ou uma mera linha de rodapé.

CONSIDERAÇÕES FINAIS POSSÍVEIS

Espera-se que, durante a leitura do presente estudo, possa-se perceber alguns pontos específicos sobre a história da literatura negro brasileira, sendo o primeiro deles o fato de que a resistência perante a escravidão e o domínio colonial branco sempre permeou a arte, em especial a literatura. Resistir não é, como se dissemina no senso comum, apenas um ato físico e violento. Em muitos contextos, por impedimentos físicas, a resistência se dá apenas pelo silêncio, visto que o silêncio *significa*. A resistência também, e agora indo para o segundo ponto que fora defendido e explicado, se dá por processos de recuperação de expressões subjetivas de determinado povo/cultura, como é o caso do cordel e, conseqüentemente, a poesia.

O cordel por si só, sendo um gênero literário proveniente de uma região não central da geografia brasileira – o Nordeste – acaba sendo desconhecido, mas, quando produzido por mulheres, assume tons ainda mais distantes do que os defensores da *alta literatura* consideram como adequado à erudição. Ao optarmos por uma cordelista que usa seus versos, em uma estética popular, para (re)apresentar mulheres apagadas pelo colonialismo, objetivamos mostrar que a resistência discursiva – a que defendemos no estudo – se estende também aos leitores, à crítica e aos profissionais de educação.

Dessa forma, o objetivo primário que fora proposto e perseguido durante a análise era o de desnudar a resistência de Zacimba Gaba, a princesa guerreira. Buscou-se, assim, mostrar como o cordel de Jarid Arraes é um dos caminhos para (re)pensar, de forma epistêmica, nas identidades femininas que foram silenciadas no período colonial (e até os dias atuais). De acordo com Santos (2019, n.p.), o conhecimento acerca dos heróis é rentável na medida em que forma uma visão de mundo, pois eles “nos ensinam pela experiência a confrontar o mal, enfrentar situações adversas e lidar com o mundo utilizando artifícios da fé, da cultura e da cosmovisão em que ele se insere”. Com efeito, a obra de Jarid Arraes é pluralista e falar de todas as suas heroínas, bem como da resistência de cada uma, é um empreendimento a ser realizado em trabalhos de maior fôlego. Assim, por ser uma figura pouco conhecida e debatida, Zacimba Gaba – ao deixar um legado de resistência, coragem e ousadia – se fez grande em nosso recorte analítico, pois conforme disposto em seu cordel:

Que história impressionante
É até de arrepiar
Deveria ser contada
Espalhada a propagar
Essa força de Zacimba
E o que nos pode ensinar. (ARRAES, 2017, p. 161)

E, de fato, quando rompemos com o discurso hegemônico branco, que ainda reverbera o colonialismo, outras possibilidades são apresentadas, uma *nova* história se mostra. Zacimba Gaba é apenas uma das quinze mulheres negras que foram decisivas na luta pela abolição da

escravatura e, mesmo passados mais de trezentos anos de sua morte, essa princesa africana quilombola ainda pode nos ensinar muita coisa.

REFERÊNCIAS

- ARRAES, Jarid. *Heroínas negras brasileiras*. em 15 cordéis. São Paulo: Polém, 2017.
- ASHCROFT, Bill. *Post-Colonial transformation*. London: Routledge, 2001.
- CUTI. *Literatura negro-brasileira*. São Paulo: Selo Negro Edições, 2010.
- DAVIS, Angela. *Mulheres, raça e classe*. Trad. Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016.
- DUARTE, Constância Lima. O cânone e a autoria feminina. In: SCHMIDT, Rita Terezinha (org). *Mulheres e literatura: (trans)formando identidades*. Programa de Pós-Graduação em Letras. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1997. p. 53-60.
- EVARISTO, Conceição. Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade. *Scripta*: Belo Horizonte, v. 13, n. 25, p. 17-31, 17 dez. 2009.
- HAURÉLIO, Marco. *Literatura de Cordel*. do sertão à sala de aula. São Paulo: Paulus, 2013.
- HOOKS, Bell. *Teoria feminista: da margem ao centro*. São Paulo: Perspectiva, 2019.
- KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Trad. Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- LORDE, Audre. Idade, raça, classe e gênero: mulheres redefinindo a diferença. In: HOLANDA, Heloisa Buarque (Org.). *Pensamento*

Feminista: Conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019, p. 239-249.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. (org). *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019.

MELO, Miriam Carla Batista de Aragão de “*Cordel de Saia*”: autoria feminina no cordel contemporâneo. 2016. 126f. (Dissertação de Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Letras. Universidade Federal do Recife, São Cristóvão, 2016. Disponível em: <https://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UFS-2_9fa6aa0ee6bdce82a175de78096a4053>. Acesso em: 06 agosto 2022.

MISKOLCI, Richard. *Teoria queer: um aprendizado pelas diferenças*. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora: UFPO – Universidade Federal de Ouro Preto, 2017.

NEGRÃO, Maria José Trindade. Introdução à Literatura de Cordel. *Letras*. Curitiba. n. 23. p. 135-152. Jun. 1975. Disponível em: <<https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/19663>>. Acesso em: 06 agosto 2022.

RIBEIRO, Djamila. *Lugar de fala*. São Paulo: Editora Jandaíra, 2020.

SANTOS, Ale. *Rastros de resistência: história de luta e liberdade do povo negro*. São Paulo: Panda Books, 2019.

CAPÍTULO 5

A PELEJA DE CHICA BARROSA COM NECO MARTINS: LENTE DE GÊNERO SOBRE UMA PELEJA HISTÓRICA

Orlando Freire Junior

As circunstâncias da ocorrência de algumas pelepas famosas são motivo constante de obsessão de pesquisadores do cordel¹. Cantadas e recantadas nos folhetos, muitas vezes devem o triunfo de um de seus oponentes à perspectiva de seus recriadores ou mesmo dos pesquisadores que, em muitos casos, são homens da elite branca e da classe média letrada. No caso do que reentitula aqui, inspirado nas lentes de gênero, como *A peleja de Chica Barrosa com Neco Martins*, ocorre um fato curioso: a versão aqui utilizada, publicada na série Biblioteca do Cordel pela Hedra (2002) é a da recolha feita por Francisca Eulália Moraes. Essa perspectiva já resultou em um trabalho que suprimiu certos laivos de valentia atribuídos a Neco Martins, como observa a apresentação cuidadosa e sensível de Gilmar de Carvalho. Entretanto, a autoria de Neco Martins ainda não foi devidamente tensionada. Se isso é uma verdade histórica, não é a intenção deste texto questionar, mas é importante perceber o quanto da permanência dessa peleja deve à figura de Chica Barrosa e o quanto essa cantadora foi muito mais que uma coadjuvante nesse embate famoso.

¹ Embora entenda que à prática da cantoria de viola e do repentismo reporte à oralidade e o cordel reporte a um suporte escrito, neste texto eu tendo a associar o universo do cordel ao universo da cantoria de viola por entender que, por conta das formas, esses sistemas poéticos se retroalimentam.

A notícia biográfica de Neco Martins, construída pela acuidade jornalística de Carvalho (que apresenta o texto da publicação mencionada), junto com o texto da peleja intitulada na publicação como “Desafio de Neco Martins com Chica Barrosa”, vão guiar essa reflexão (com os limites que minha autoria masculina, branca, heterossexual de um acadêmico, ainda que proletarizado, impõe) no sentido de perceber as questões de gênero e poder que envolvem a referida peleja, bem como de observar mais de perto a ação poética de Chica Barrosa, cantadora negra, que foi uma das arquitetas da cena da cantoria de viola e do desenvolvimento da literatura de cordel a ela associada. É sabido que o fato histórico da peleja é impreciso quanto aos dados, mas é importante pensar na peleja como um documento que, atravessando as épocas, torna-se um texto que oportuniza uma reflexão acerca da ocupação, por parte de uma mulher, de um espaço público (o espaço ritualístico e festivo, afinado com as artes do espetáculo, da cantoria de viola). Espaço que, como a maioria dos lugares institucionalizados, foi historicamente vedado ao protagonismo das mulheres. Embora, em tempos recentes, haja um número maior de estudos sobre cordelistas e cantadoras, fruto das lutas históricas dos movimentos de mulheres, esse fenômeno tenta reverter um prejuízo histórico. Tenta ultrapassar barreiras impostas por uma tradição de base europeia, patriarcal e heteronormativa que alicerça a formação acadêmica dos pesquisadores. A tradição de estudos da literatura de cordel não escapou dessas armadilhas impostas pela matriz eurocêntrica de pensamento, herdando procedimentos que via de regra restringiram o alcance político da poética e narrativa vocalizada pelos

cantadores e impressa nos folhetos, a partir do olhar dos folcloristas, tributários de um iluminismo fortemente hierarquizante pelo qual o teórico se investia da tarefa de “resgatar” a poética sempre tratada como “anacrônica”, “primitiva” e “anônima”, mas portadora do que seria a “alma da nação”. Por outro lado, a presença de negros e de mulheres com suas diversas representações raciais e sexuais foi sistematicamente apagada desta tradição, sendo auxiliada por um sistemático privilégio da escrita sobre a base oral. Francisca Pereira dos Santos ataca essas questões quando afirma em seu artigo intitulado “Poética das vozes e da memória” que, em que pese a quantidade significativa de pesquisas:

Esses estudos, contudo, desde que se iniciaram até hoje, não trataram com profundidade este assunto. Em geral, trataram-no de maneira distante - não indo no seu cerne para compreender os procedimentos de uma criação que prescinde da escrita – o que gerou uma visão focada dentro dos quadros do texto escrito e impresso, escriptocêntrica e preconceituosa; a poesia da voz julgada como popular se tornou “menor”, “simples” e “ingênuas”. Voltada para um vasto estudo somente das poéticas masculinas, essa visão foi também androcêntrica, responsável pela eliminação e exclusão do debate não somente do estudo aprofundado das vozes poéticas no seu processo criador e criativo, como das participações e produção de uma autoria feiminina. (SANTOS, 2010, p.44)

Importante lembrar que, ao lado da autora supracitada temos, ou sempre tivemos, um elenco significativo de mulheres pesquisadoras das poéticas da oralidade, do cordel e da cantoria de viola, como Edilene Matos, Jerusa Pires Ferreira, Doralice Alcoforado, Idelette Muzart Fonseca, Andréa Betânia da Silva e Maria Ignez Ayala, dentre tantas que merecem ser citadas. A preocupação de Francisca Pereira dos Santos e a constatação de que a tradição dos estudos das poéticas da

oralidade (a que se atrelam os estudos da cantoria de viola e do cordel) servem aqui para lembrar as dificuldades de esquadrihar a presença das cantadoras da virada dos séculos XIX para XX, porque àquela altura e durante todo o primeiro quadrante do século XX o elenco de pesquisadores homens heterossexuais cisgêneros foi dominante. Assim, o registro da presença e da prática das cantadoras foi enquadrado pelo olhar masculino, geralmente na fixação das peijas cujo protagonismo, via de regra, era dado aos cantadores homens.

Na peija aqui estudada, mesmo com a perspectiva de Eulália Moraes guiando a arrumação dos versos, é de Neco Martins a apresentação da oponente, bem como a reprodução dos versos de Barrosa, mas essa reprodução pode deixar escaparem alguns elementos que podemos associar aos vestígios do mito em torno de Barrosa (que interessa mais nesse momento de investigar uma figura arquetípica da cantadora do que dados bibliográficos precisos). Vejamos esses momentos iniciais da famosa peija:

Encontrei na cantoria
Uma Francisca Barrosa
Que a fama desta negra
No mundo era espantosa
Tivemos um desafio
Este me deu calafrio
Ficando a boca amargosa.

Barrosa
Quando nós fomos cantar
Barrosa primeiramente
Disse as palavras seguintes
“Improviso de repente
Eu canto em sete pés

Marchando nesses níveis
Sem dizer cousa indecente”.

Neco
Barrosa, Neco Martins,
Diz tudo quanto disseres
Em sete pés ou mais
Da maneira que quiseres;
Improviso de repente
Sem dizer cousa indecente
Faço tudo o que fizeres.

Barrosa
A Barrosa quando canta
Faz a terra estremecer
Faz o céu se abalar,
Faz os planetas descer;
Quem vier cantar comigo
Correrá grande perigo,
Até a morte sofrer.
(MARTINS, 2002, p.42-43)

A descrição de Barrosa pelo seu oponente, trazendo alguma diplomacia no reconhecimento das virtudes da cantadora, não deixa de pontuar o fato de ser uma mulher negra que se lança ao desafio. A estrofe desafiadora de Barrosa confirma as virtudes de Neco, ao mesmo tempo em que revela uma atmosfera de perigo envolvendo a contenda. Tais são os ingredientes, no início da peleja que forçam a reflexão sobre o tamanho da audácia de Chica Barrosa ao se inserir agressivamente no espetáculo público da cantoria. Considerando o contexto do início do século XX, em que se deu essa peleja, é preciso trazer o debate do público e do privado pelas lentes de gênero, para ter uma noção da importância dessa personagem e desse embate.

Sobre o pioneirismo de Chica Barrosa, temos notícia em *Vaqueiros e cantadores*, estudo de Câmara Cascudo que é um dos primeiros a elencar cantadores e poetas fundamentais para o desenvolvimento da poética popular nordestina: “Chica Barrosa, grande cantadeira sertaneja, gabada como a primeira lutadora de seu sexo que enfrentou os nomes mais ilustres da cantoria.”(CASCUDO, s.d., p. 263) Nessa pequena notícia biográfica (extraída de um estudo cujo valor se dá muito mais no campo do simbólico que do científico), Cascudo afirma ainda a vitória de Neco Martins na peleja estudada neste artigo, bem como o fato de que Barrosa “foi assassinada num samba em Pombal, Paraíba”(s.d., p. 263). Essa nota biográfica apresentada por Cascudo passa longe de fazer jus à singularidade e importância da cantadora, mas já dá uma ideia inicial de como a cantadora esteve atuando em um contexto absolutamente hostil à presença de mulheres. Esses dados de Cascudo, muito mais afinados com uma mirada sentimental e mitológica da atividade dos cantadores, são eficazes para atestar a circulação da peleja e a audácia da cantadora. Quanto mais se levarmos em consideração que a peleja teria ocorrido em 1910, conforme atesta Carvalho (2002, p. 45). É preciso lembrar que estamos diante do recorte histórico-espacial do sertão nordestino, mas que a situação de ocupação do que seria um espaço público, exemplificada pelo caso Chica Barrosa, remete às lutas de mulheres no mundo todo. Por essa razão, antes de entrar na análise vertical da peleja, é preciso estabelecer diálogos com as teóricas feministas e estudiosas de gênero que se debruçam ou se debruçaram sobre o prejuízo das mulheres

resultante da separação entre público e privado. Para prosseguir na reflexão, em um primeiro momento, é preciso desnaturalizar essa separação entre público e privado, buscando apoio em teóricas que questionaram a configuração desses lugares a partir de um exame das bases filosóficas liberais que alicerçaram essa construção binária, quase sempre muito desvantajosa para as mulheres. Nesse sentido é de muita valia o texto de caráter genealógico de Susan Moller Okin, no qual a autora expõe as implicações da divisão público/privado e público/doméstico, com o prejuízo que essas construções trazem para as mulheres no âmbito da teoria política. Okin examina o trabalho de teóricas de vários campos acerca dessa temática (Psicologia, Antropologia, História). É importante, pensando em termos genealógicos, destacar a leitura que a autora faz da defesa do privado pelos pensadores do liberalismo (desde sempre, importantes para o desenvolvimento do feminismo). Especialmente de John Locke, que em sua *Carta sobre a tolerância*, faz uma defesa explícita da esfera privada. Ocorre que essa defesa, como Okin destaca, se apoia na defesa dos direitos dos pais sobre as filhas, como o fragmento a seguir sintetiza:

Enquanto as distinções mais famosas de Locke entre o poder político e outras formas de poder foram feitas no *Segundo tratado de Governo*, seus argumentos mais fortes em defesa da proteção da esfera privada em relação à intrusão ou regulação governamentais estão na *Carta sobre a tolerância*. Aqui, neste argumento clássico em favor do liberalismo *laissez-faire*, a defesa que Locke faz da tolerância religiosa se baseia em parte em um apelo ao que ele claramente considera ser um direito já amplamente reconhecido à privacidade. Ao apelar para um âmbito dos “negócios privados domésticos” no qual ninguém consideraria intervir, ele especifica como uma dessas decisões obviamente privadas a decisão de um

homem sobre o casamento de sua filha. Que a filha possa, ela mesma ter um interesse nessa escolha, e possa, assim, ter um direito à privacidade para escolher seu próprio marido, não parece ter passado por sua cabeça. (OKIN, 2008, p. 321)

É evidente que os desdobramentos da discussão no texto de Susan Okin são diversos e complexos. Exemplo disso é a compreensão de que, se foi estabelecido para a mulher algum estereótipo que a circunscreva no privado, esse não foi exatamente um domínio, senão mais um espaço de aplicação da dominação patriarcal. Nesse sentido, a remissão a Locke é exemplar. Mas há outro motivo pelo qual essa passagem do texto de Okin foi trazida para essa reflexão: esse é um momento da discussão no qual a autora exercita o trabalho de historicização do pensamento Liberal. Pode-se, com isso, perceber que a batalha pelas mulheres pelo espaço público (e, por outro lado, pela real privacidade), inclui também a reversão da base patriarcal inserida no próprio pensamento que alicerça os direitos individuais. A participação das mulheres no espaço público foi historicamente codificada a ponto de alguns papéis sociais (que geralmente referendam a divisão público/privado) serem essencializados como masculinos ou femininos. Historicizando essas essencializações, que fragilizaram e circunscreveram a mulher no âmbito das ocupações domésticas, Ana Alice Alcântara Costa lembra que:

A mulher, principal responsável pela reprodução, ficará isolada na vida doméstica/privada. A ela será negada qualquer forma de participação social. O isolamento doméstico privaria da experiência de organizar suas lutas, uma fonte básica de educação. Essa submissão se vê reforçada ainda mais pela ideologia da “feminilidade”. O sistema patriarcal mantém estereótipos que

caracterizam a personalidade feminina, tais como a emotividade, conservadorismo, passividade, consumismo etc. Estereótipos que permitem à mulher desenvolver satisfatoriamente seu papel nas esferas domésticas, onde as relações sociais se desenvolvem de forma afetiva/emocional e não a preparam totalmente para a atividade política, essência da esfera pública, onde as relações se dão à imagem e semelhança do mundo masculino. (COSTA, 1998, p. 49)

Esse movimento histórico que estereotipa as mulheres, flagrado por Ana Alice Costa, vai ser útil no sentido de percebermos o tamanho da transgressão provocado por Chica Barrosa, no enfrentamento dos versos da peleja. Por ora é importante entender como houve um processo que atravessou a história no sentido de montar uma imagem da mulher afastada dos afazeres ditos públicos. Se estamos no terreno da construção de estereótipos, sabemos que torná-los “naturais” é uma estratégia eficaz para a sua fixação. Sobre isso, a reflexão de Sonia Molina Petit, no capítulo “la dicotomia público/privado em el pensamiento político ilustrado y liberal”, do livro *Dialéctica feminista de la Ilustración* é de grande valor formativo:

La esfera de lo privado-familiar, y la mujer que por ella se define permanece regida por una suerte de ley divina o natural y atada al antiguo derecho sacro, es decir, así como la legitimidad del poder civil de los gobernantes se va a explicar a través de la teoría del contrato, el poder familiar que ejerce el varón sobre la mujer no va encontrar en los teóricos ilustrado-liberales ninguna justificación válida fuera de la apelación a lo natural y a la voluntad divina. (PETIT, 1994, p. 37)

A afirmação de Petit indica as estratégias de naturalização e essencialização dos papéis das mulheres por uma espécie de dogmatização quase religiosa da mulher, em benefício do patriarcado

que gerou essa estratégia. A compreensão dessa essencialização como um fenômeno gerado pelos interesses patriarcais, bem como a repercussão disso na formação psíquica das mulheres e dos homens nos traz de volta o texto de Susan Okin, quando a autora investiga os estudos das influências psíquicas na formação das pessoas mediante essas concepções historicamente essencializadas de público e privado. Citando Nancy Chodorow, Okin lembra que:

Ela afirmou, baseada na teoria das relações objetais, que a experiência de individuação – de separação de alguém em relação à pessoa que dela cuidou e com quem está em princípio psicologicamente fundido – é uma experiência muito diferente para aqueles que são do mesmo sexo da nutriz, comparada à experiência daqueles do sexo oposto. Junto com isso, a tarefa, para o desenvolvimento da criança, de identificar-se com o genitor do mesmo sexo é muito diferente para as meninas, para quem esse genitor está geralmente presente, e para os meninos, para quem o genitor com quem devem identificar-se está frequentemente ausente por longos períodos do dia. Portanto, ela argumenta, as características de personalidade nas mulheres, que as levam a ser psicologicamente mais conectadas às outras pessoas, a ter mais probabilidade de escolher o papel de nutriz e a ser vistas como especialmente moldadas para isso, e aquelas características dos homens, que os levam a uma maior necessidade e capacidade de individuação e de orientar-se para a conquista do espaço público, podem ser explicadas como originadas no arranjo dos genitores, nos primeiros anos de vida da criança, no interior da própria estrutura de gênero. (OKIN, 2008, p. 317)

Esse fragmento pode muito bem ilustrar como se dá a construção em parâmetros psicossociais, no contexto de uma família tradicionalista, da “feminilidade” a que se referiu Costa. Considerando a idoneidade do trabalho de Chodorow, examinado por Okin, e associando as

implicações psicológicas da educação familiar de meninos e meninas descritas no fragmento supracitado, com os pleitos de sacralização e naturalização de determinado lugar doméstico das mulheres aventado por Petit, pode-se ter uma ideia aproximada da dimensão das barreiras sociais e psíquicas que precisam ser enfrentadas pelas mulheres na conquista do espaço público. Tal deve ser o ponto de partida da percepção do pioneirismo e do valor político da figura de Chica Barrosa, a partir do recorte de sua peleja contra Neco Martins.

No fragmento da peleja que foi destacado no início desta reflexão é possível perceber que as estrofes atribuídas a Chica Barrosa não deixam evidente nenhuma intimidação diante de seu oponente, que além de cantador afamado, era também uma espécie de chefe político de sua região, posto que, não raro era ocupado pelo uso da força e de braços armados. Prova disso é a de que Neco Martins era suspeito de, pelo menos, um assassinato a mão armada, em disputas políticas na localidade de Soure (hoje município de Caucaia), como relata Gilmar de Carvalho:

Num episódio até hoje nebuloso, depois de ser chamado de ladrão, jurado de morte e ter a mulher ameaçada de arrancar mata-pasto nas ruas de Soure, Neco teria morto, dia 4 de maio de 1914, o coronel e deputado Antonio José Correia (nascido em 1839), numa emboscada junto às pontes, a meio caminho entre a capital e seu *feudo*. O coronel voltava de Fortaleza, acompanhado pelo neto Arlindo Correia e, alvejado a tiros, tombou morto. Intriga política com desfecho trágico. Clima político tenso. (CARVALHO, 2002, p. 16-17)

Esse elemento biográfico se ajusta à descrição da personalidade de Martins, esboçada por Carvalho, quando descreve sua relação com os adversários: “Implacável com os adversários, passava o dedo em volta do olho, para sinalizar desaprovação, que podia valer como sentença de morte. Olho que lacrimejava, quando tinha ódio. Era compassiva com os que dependiam dele, relações marcadas pela admiração, respeito e medo” (2002, p.20). As características levantadas por Carvalho (não raro pontilhadas por certo romantismo, ao comparar Neco Martins com um cavaleiro medieval), atestam uma personagem violenta e afeita ao embate físico. Esse foi o oponente enfrentado por Chica Barrosa e, vale dizer, essa era uma circunstância da situação de poder e privilégio de homens que indivíduos como Neco Martins possuíam. No entanto, é importante destacar o fato de que o texto atribuído a Chica Barrosa não demonstra nenhum assombro por parte da cantora diante de seu oponente. Além disso, é muito perceptível na postura de Martins, certa reverência diante de sua adversária, o que permite ao leitor inferir que Chica Barrosa, mesmo se colocando no lugar de desafiante, já gozava de certa consagração àquela altura, observemos a seguinte passagem atribuída a Neco Martins:

Neco;
Com notícia da bondade
Vem gente de longe terra,
Ver a nossa equidade;
De que maneira se encerra
Neco Martins e Barrosa,
Com palavras amistosas
Uma só cousa não erra.
(MARTINS, 2002, p. 63)

Em muitos momentos da versão da peleja sobre a qual se debruça esta reflexão, Martins demonstra certa mesura cavalheiresca à figura de Barrosa, mas a estrofe acima citada diz de um reconhecimento da qualidade da oponente, colocando-a em pé de igualdade com o cantador Necco Martins, procedimento incomum, já que a prática do repentismo é a busca constante da superação de quem se está enfrentando. Pelas características descritas por Gilmar de Carvalho para a personalidade intempestiva de Neco Martins, é possível supor, a partir dessa estrofe, que o cantador cearense estivesse tomado de precauções e respeito por sua adversária.

Outro dado que merece atenção, que é indicador da marca de Chica Barrosa nessa peleja contra Neco Martins, é o fato de que as mudanças na forma do verso utilizado no embate são propostas pela cantadora. Tal movimento característico da peleja colocava à prova o talento e os conhecimentos do desafiante. A peleja se inicia com a setilha heptassilábica, a partir da 64ª estrofe, Barrosa propõe o mourão:

Barrosa:
Vamos cantar o mourão
Para o povo apreciar

Neco
Me diga em que assunto
Nós devemos começar.

Barrosa
Neco Martins dê começo
Eu apenas me ofereço
Para lhe acompanhar
(MARTINS, 2002, p. 66)

Na 106^a estrofe, Barrosa propõe o martelo miudinho:

Vamos cantar o martelo,
Como é acostumado.
Cantando em oito linhas,
Fazendo bem explicado;
Mostrando tudo no mundo
Conforme tem se passado:
E se costuma dizer
É por Deus determinado!
(MARTINS, 2002, p. 72)

Também é Barrosa que, na 121^a estrofe, propõe a conclusão da peleja:

Barrosa
Vamos fazer conclusão,
A tarefa está cumprida
A noite está passada,
Eu estou muito abatida
Vamos agora tratar
De fazer a despedida
Até a segunda vez
Se Deus me conceder vida.
(MARTINS, 2002, p. 77)

Não é demasiado lembrar que o abatimento de que fala a personagem não é causado pela derrota, mas é o cuidado com o estado físico dela e de seu competidor, diante de extensa peleja. Logo, é um protocolo dos encaminhamentos finais do embate. Essas passagens, que falam de momentos estruturais da peleja, mostram como foi de Barrosa a condução do evento, ou seja, de como a cantadora se portou como verdadeira “Mestra de cerimônias” da cantoria, em que pese o texto ter partido do sujeito poético e da posição de desafiado de Neco Martins.

Importante também mostrar o arrojo de Barrosa ao efetuar as variações formais da peleja. Sendo a cantoria de viola e o cordel modalidades apoiadas em um sistema fortemente codificado, o domínio das formas é determinante para a excelência do poeta, posto que a questão da memória associada à métrica e a rima (aos elementos de uma musicalidade bem-marcada, ao fim e ao cabo) é a garantia de circulação e permanência do verso. Era, portanto, condição *sine qua non*, de sobrevivência de poetas em um sistema marcado pela oralidade, retomando Francisca Pereira dos Santos:

Essas poéticas existiram e continuam ainda existindo dentro de um contexto, no qual o corpo é suporte de uma voz que declama(va) para uma audiência que escuta(va) e participa(va) intensamente como co-participante desse jogo. O local da cultura dessas vozes esteve relacionado a zonas fronteiriças, a espaços que se “fundem” para anunciarem outras vocalidades dissonantes. (SANTOS, 2010, p. 43)

A remissão a essa passagem reflexiva de Francisca Pereira dos Santos, em artigo intitulado “Poética das vozes e da memória”, recompõe em síntese o cenário do repentismo para referendar o que foi dito acima acerca do valor da cantadora que domina as formas mnemônicas da cantoria. É preciso também sublinhar o aspecto de espetacularização e de co-participação da plateia apontado por Santos para retornar à discussão da ocupação de um lugar público legitimado pela tradição, ocupado por Chica Barrosa no contexto em questão. A audácia de que falamos no início (que pode ter custado, posteriormente, a vida da cantadora) se explica quando os elementos que falam do talento da repentista afloram em seu desafio a Neco Martins podem

atestar seu destemor ante tal adversário que se movimentava em um espaço historicamente patriarcal. Diante da constatação do valor técnico e artístico da empreitada, como dimensionar o espaço da cantoria como um espaço de poder? Pode-se recorrer aqui à impressão da função histórica da cantoria de viola e do cordel para a configuração do que seria a tradição nordestina, apelando para o olhar de Durval Muniz de Albuquerque Jr.:

O cordel fornece uma estrutura narrativa, uma linguagem e um código de valores que são incorporados, em vários momentos, na produção artística e cultural nordestina. Como a produção do cordel se exerce pela prática da variação e reatualização dos mesmos enunciados, imagens e temas, formas coletivas enraizadas numa prática produtiva e material coletiva, este se assemelha a um grande texto ou vasto intertexto, em que os modelos narrativos se reiteram e se imbricam e séries enunciativas remetem umas às outras. É, pois, este discurso do cordel um difusor e cristalizador de dadas imagens, enunciados e temas que compõem a ideia de Nordeste, residindo talvez nesta produção discursiva uma das causas da resistência e perenidade de dadas formulações acerca deste espaço. Esta produção popular funciona como um repositório de imagens, enunciados e formas de expressão que serão agenciados por outras produções culturais “eruditas” como a literatura, o teatro, o cinema etc. (AIBUQUERQUE JR., 1999, p. 113)

Compreendendo o Nordeste como uma construção regional gestada a partir de uma certa dizibilidade e uma certa visibilidade, como quer Durval Muniz de Albuquerque Jr. em seu trabalho historiográfico calcado na genealogia foucaultiana, o cordel é um elemento central na cristalização de estereótipos importantes (coronéis, beatos, sinhazinhas e cangaceiros). Tanto mais se observada a sua característica de verso mnemônico. Não se pode desprezar, no âmbito de uma discussão sobre

gênero e poder, a investigação das estratégias discursivas pelas quais o machismo se reifica em múltiplos espaços da sociedade. É importante lembrar (sobretudo, para quem nasceu e reside no Nordeste), de como os estereótipos acima arrolados são peças fundamentais para a construção de um imaginário patriarcal nordestino, geralmente acomodado na estampa da tradição. É preciso deixar de levar em conta o peso do cordel nesse processo, sobretudo quando associado ao chamado “Romance de trinta” e ao cinema e artes plásticas (associação que Albuquerque Jr. examina na obra supracitada). Nesse sentido, é possível perceber o escândalo e a quebra proporcionados pela figura de Chica Barrosa em um espaço mitificado como o da cantoria. Além disso, constituem peças de uma ação reversora de estereótipos machistas, o tom do verso de Barrosa e a excelência técnica da cantadora. Sobre o tom, nunca é demais voltar à peleja e destacar mais uma passagem emblemática do embate entre Barrosa e Martins:

Barrosa
Agora estou curada
E bem envelhecida
Temos barulho de novo,
Porque sou negra atrevida
No dia em que me estouro,
Levo o mundo a uma lida
Fazendo resolução
Em forma descomedida;
Quando cacuruto os olhos,
Com a venta retorcida
Cantador não se atravessa,
Nem pode com a minha vida.

Neco
Barrosa não se exalte,

Deixe-se desta imprudência
Porque melhor virtude
É calma com paciência;
Sempre é mal sucedido
Quem anda com violência
Só pode andar sujeito
Às maiores contingências...
Se tomares meu conselho,
Deixando de insolência.
Te garanto que mereces,
Muito melhor paciência
E se assim não fizeres
Perderás a influência;
Me obrigando a fazer
O que der na consciência.

Barrosa
Não preciso de conselhos
Porque eu não sou menina
Faço tudo quanto quero,
Desde eu bem pequenina
Que nas minhas brincadeiras
Sempre fui negra traquina
Não é hoje de andar
Suspeita a sua buzina;
É melhor que você ouça
Que se assim não fizer
Será triste a sua sina.
(MARTINS, 2002, p. 56-57)

A diferença de tom entre as duas partes é muito nítida: enquanto Barrosa ataca seu oponente com bastante ímpeto, Martins, mesmo proferindo a ameaça protocolar dos dois últimos versos, é bem mais contemporizador do que sua rival. Importante perceber a postura patriarcal de conselheiro de Neco Martins e a refutação agressiva e enfática de Chica Barrosa, negando esse posto a Martins e quem quer

que seja. Martins, com arrogância disfarçada de diplomacia oferece conselhos que Barrosa nega “Porque não sou menina”. Essa disputa é exemplar da refutação de uma ação típica da imposição do poder aprisionador. Refletindo sobre as estratégias do exercício da tirania no sistema prisional francês, Michel Foucault, em diálogo com Gilles Deleuze intitulado de “Os intelectuais e o poder”, afirma que:

Prender alguém, mantê-lo na prisão, privá-lo de alimentação, de aquecimento, impedi-lo de sair, de fazer amor, etc., é a manifestação de poder mais delirante que se possa imaginar. Outro dia eu falava com uma mulher que esteve na prisão e ela dizia: “quando se pensa que eu, que tenho 40 anos, fi punida um dia na prisão, ficando a pão e água.” O que impressiona nesta história é não apenas a puerilidade dos exercícios de poder, mas o cinismo com que ele se exerce como poder, da maneira mais arcaica, mais pueril, mais infantil. Reduzir alguém a pão e água... isso são coisas que nos ensinam quando crianças. (FOUCAULT, 1998, p. 73)

O exemplo de Foucault aponta para uma situação extrema de imposição do poder sobre corpos, mas acena para a infantilização como uma prática arquetípica de dominação, a qual Chica Barrosa identifica no verso de Martins e desmantela com sua refutação incisiva. Isso nos traz de volta à questão de ocupação do espaço público. Como se não bastasse a cantadora quebrar um monopólio machista com a sua simples presença de mulher negra, a contundência do verso e as alturas técnicas de Chica Barrosa ampliam ainda o fato ocorrido no início do século XX. Olhar para Barrosa no âmbito dessa peleja é perceber uma mulher que escapa o tempo todo da codificação de feminilidade consagrada para circunscrição em um espaço privado monopolizado pelo patriarcado. Diante da peleja de Chica Barrosa, que é o documento mais eloquente

do legado dessa cantadora que se impôs em um espaço notoriamente masculinizado, é legítimo pensar que o cordel foi influenciado e marcado pela ação de mulheres poetas desde sempre. Chica Barrosa emerge da peleja contra Neco Martins, como uma cantadora que não se furtou a falar a partir de um lugar de mulher marcado pela indocilidade e pela insubmissão.

A presença desta cantadora, em um sistema poético de grande impacto para a configuração do imaginário nordestino possibilita enxergar esse complexo cultural formado pelo cordel e pela cantoria de viola como um espaço também de resistência e de afirmação de mulheres, de um processo contínuo de construção de estratégias de luta que ainda não cessou, mas que resiste pelo valor de figuras simbólicas como Chica Barrosa e sua disposição de luta que ficou registrada pela peleja, ao fim e ao cabo, documento de uma história de resistência que ainda está longe de cessar.

REFERÊNCIAS:

- ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. Recife: FJN, Ed. Massangana, São Paulo: Cortez, 1999.
- CARVALHO, Gilmar de. Apresentação. IN: MARTINS, Neco. *Neco Martins*. São Paulo: Hedra, 2002. (Coleção Biblioteca do Cordel).
- CASCUDO, Luís da. *Vaqueiros e cantadores*. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.
- COSTA, Ana Alice Alcântara. *As donas no poder: Mulher e política na Bahia*. Salvador: NEiM/UFBA – Assembléia Legislativa da Bahia, 1998.

- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. 13.ed. Trad. de Roberto Machado, Rio de Janeiro: Edições Graal, 1998.
- MARTINS, Neco. *Neco Martins*. São Paulo: Hedra, 2002. (Coleção Biblioteca do Cordel).
- OKIN, Susan Moller. Gênero, o público e o privado. Trad. de Flávia Biroli. Florianópolis: Estudos Feministas, maio-agosto, 2008.
- PETIT, Cristina Molina. *Dialéctica feminista de la Ilustración*. Barcelona: Antropos, 1994.
- SANTOS, Francisca Pereira dos. Poética das vozes e da memória. IN: MENDES, Simone (org.). *Cordel nas gerais: oralidade, mídia e produção de sentido*. Fortaleza: Expressão Gráfica Editora, 2010.

CAPÍTULO 6

CORDEL AND BUSH BALLADS: REPRESENTATIONS OF AUTHORITY IN THE POPULAR POETRY OF BRAZIL AND AUSTRALIA

Deborah Scheidt

AUSTRALIAN BUSH BALLADS

A ballad is a story set to music or, conversely, a song that tells a story (HANNA, 1988, p. 202). The most famous of all Australian bush ballads is, without doubt, “Waltzing Matilda”. Unlike many other popular ballads, its authorship and the details of its composition are well documented (SEMMLER, 1984, p. 88). The original lyrics were composed in 1895 by the journalist, poet, writer and folklorist Banjo Peterson:

Oh! there once was a swagman camped in the Billabong,
Under the shade of a Coolabah tree;
And he sang as he looked at his old billy boiling,
“Who’ll come a-waltzing Matilda with me?”

Who’ll come a-waltzing Matilda, my darling,
Who’ll come a-waltzing Matilda with me?
Waltzing Matilda and leading a water-bag –
Who’ll come a-waltzing Matilda with me?

Down came a jumbuck to drink at the water-hole,
Up jumped the swagman and grabbed him in glee;
And he sang as he put him away in his tucker-bag,
“You’ll come a-waltzing Matilda with me!”

Down came the Squatter a-riding his thorough-bred;

Down came Policemen – one, two, and three.
“Whose is the jumbuck you’ve got in the tucker-bag?
You’ll come a-waltzing Matilda with me.”

But the swagman, he up and he jumped in the water-hole,
Drowning himself by the Coolabah tree;
And his ghost may be heard as it sings in the Billabong,
“Who’ll come a-waltzing Matilda with me?”
(PATERSON, apud. WALSH, 2009, p. 120)

Several expressions from the song might seem cryptic to people unfamiliar with Australian slang. The lyrics talk about an itinerant worker or tramp (“swagman”) who decides to camp close to a stream (“billabong”) under the shade of a type of eucalyptus (“coolabah”) tree. When a sheep (“jumbuck”) approaches to drink water, the swagman grabs it and puts it in his food (“tucker”) storage bag. Soon the landowner (“squatter”) appears, followed by three policemen (“troopers”), who ask the swagman to accompany them. The swagman, however, chooses to drown himself instead of surrendering. Even today his ghost can be heard in the area, singing a song. In all stages the invitation “You’ll come waltzing Matilda with me” is reiterated. “Matilda” in this chorus, is not a woman’s name, but the Australianism for the blanket that outback travellers carry rolled up and tied to their backs. In this context, “Waltzing Matilda” refers to the bushman’s loneliness and to the extreme lengths to which he can go to keep his honour, and not to the cheerful and relaxed mood normally associated with the Australian attitude to life, as the cheerful tune might lead an unaware listener to imply.

Although the abundance of australianisms complicates most people's understanding of the lyrics, it has not affected the favouritism of "Waltzing Matilda" in Australia as well as in Europe and the USA. More than that, the song has become a kind of non-official national anthem, better-known than "Advance Australia fair" and "God Save the Queen". The curious contemporary appeal of a 19th century song in which the protagonist is a criminal and which ends in suicide, has a lot to say about the circumstances surrounding the colonization of Australia and the creation of its national identity. Around the end of the 18th century and beginning of the 19th century, constant reference to elements of collective bonding – such as the label "convict" and its variants "government man", "bond labourer", "bondsmen", "prisoner", "servant of the Crown", "magpie" and so on (MOORE, 2008, p. 48-50) – was responsible for what Eric Hobsbawm calls "popular protonationalism", a forerunner of nationalism itself, as at the time Australia was still a group of penal colonies loosely connected by political ideals. Hobsbawm (1990, p. 63) attributes this linguistic phenomenon to the "universal" need felt by human beings to mutually acknowledge each other as members of a community.

Folk ballads contributed to such acknowledgement. Thematically, these songs can be divided into different categories, which we shall call "cycles", following the terminology popularly adopted by Brazilian *cordel* literature. Those cycles were related to occupations that were common to labourers in the colonies. It is possible, thus, to identify the sailors', gold prospectors', soldiers' and

bushmen's cycles. The latter can be further subdivided into the shearers', bushrangers' and drovers' (people who moved animals over long distances) cycles. And as a former penal colony, the origin of all of the cycles can be traced back to the convicts' cycle. One of the most famous convict ballads is "Van Diemen's Land" (Van Diemen's Land was the name of one of the first penal colonies, established in today's Tasmania). The first stanza runs like this:

Come all you gallant poachers that ramble void of care,
That walk out on a moonlit night with your dog, your gun and
snare.

The hare and lofty pheasant you have at your command,
Not thinking of your last career upon Van Diemen's Land.

(anonymous, apud HANNA, 1986, p. 197-98)

The blatant irony is produced by the contrast between the suggestion of aristocratic leisurely occupations and bucolic landscapes and the actual theme of the passage: the practice of poaching, a crime punishable with transportation to the Antipodes in 19th century England. The ascribing of such a harsh sentence to a minor theft offence – in many cases poaching was motivated by poverty and hunger, with little damage to wealthy and aristocratic landowners – is emblematic of the Victorian justice system. In this context, the ballads can be read as protest songs, composed still in England or during the long voyage to the colonies. Some songs acquired such significance among convicts that singing them became illegal in some colonies.

Irony worked as a psychological defence mechanism, an expedient found by the convicts to better cope with the inequalities, social injustice and cruelty of the penal system. The ballads also helped

shape the Australian variation of English, which was certainly influenced by the 160,000 convicts (60 men to each woman), sent to Australia between 1788 and 1868. Those convicts can also be considered the genuine creators of Australian literature. Despite the little formal school education of most convicts, their ironic poems and ballads vividly described their adaptation process to the new land, a task which better educated individuals with preconceived ideas and constrained by the formality of the “traditional” literary language did not perform so well.

For Linda Hutcheon (1994, p. 18) irony depends on the existence of “discursive communities”. Therefore, Australian irony derives from the sharing of certain attitudes in relation to authority and even from the collective reversion of certain values seen as “traditional” by British settlers. While for the British Establishment Australia was a type of outhouse where the dregs of society could be safely kept away from “respectable” eyes, the first Australians, according to historian Ken Inglis (1993, p.46) made a point in expressing their pride of being away from England, which for them mockingly represented “a den of thieves, the place where all the convicts came from”. Indeed, irony, according to Hutcheon, tends to occur in the so-called “contact zones” or “the social spaces where cultures meet, clash, grapple with each other, often in contexts of highly asymmetrical relations of power” (PRATT, apud HUTCHEON, 1993, p. 93).

The fact that the convict ballads (particularly the ones with Irish origin) have been the starting point for the bushranger ballads is

especially relevant to this paper. One of the characteristics of the Irish poetic production in colonial Australia is the absence of self-pity, as Irish convicts used to see themselves more as rebellious political prisoners than as common criminals (HANNA, 1986, p. 198). The so-called “Donahue ballads”, for instance, had as a theme the adventures of Jack Donahue, an Irish convict who deceived the police for five years, being finally captured in 1830. Donahue was one of the first bushrangers and became a mythological figure in Australia.

The expression “bushranger” refers to a category of bandit very well adapted to the Australian rural areas (“the bush”), who assaulted travellers and isolated homes or commercial establishments in small towns and villages. The practice of bushranging (the Australian equivalent to the Brazilian *cangaço*) was well suited to the rebellious spirit of Irish convicts and their descendants, as this section of the Australian population found the idea of courageous rebellion soothing. The bushrangers’ boldness and disregard for formal authority was important to boost their self-esteem, very much damaged by the stereotypes of inferiority historically imposed on them in the British Isles (HANNA, 1986, p. 202).

Fig. 1. “Bushrangers, Victoria, Australia”



(STRUTT, 1852).

This tendency is confirmed by the lyrics of “The Wild Colonial Boy”, a direct descendant of the *Donahue ballads*, but displaying a protagonist who is by now Australian-born and named Jack Doolan. The ballad is about the adventures of an unruly young boy, who, being the victim of prejudice and persecution, is gradually led to more and more serious crimes, until he becomes an outlaw who is hated by the police but admired by the populations of the towns and villages where he acts. That might explain why his lifestyle echoes the anxieties and expectations of his contemporary countrymen. Jack Doolan is the stereotype of the skilful horseman, who is free to go wherever he chooses, even at the cost of his life:

Come all you wild colonial boys, we'll roam the mountains high,
Together we will plunder, together we will die.
We'll wander over valleys, and gallop over plains,
And scorn to slave our lives away, with poverty for chains.
(MAWER, 2011, online)

But the most celebrated bushranger of all times is undoubtedly Ned Kelly (1854-1880), who still today inspires not only songs, but also novels, comics, films, plays, musicals, sculptures, ballet, opera and so on. As a teenager, after the death of his father, a former convict from Ireland, Kelly was forced to leave school to become the family breadwinner. Embittered by police persecution and influenced by an acquaintance who was a bushranger himself, Kelly resorted to crime as a form of reaction against what he considered to be an unjust government. An important characteristic of his trajectory is that, amid an active life of crime, Kelly seemed to feel the need to issue written justifications for his actions (although he was barely literate, he used to dictate his texts to another member of the gang). And while newspapers and magazines usually ignored his statements, preferring to publish only the versions provided by the police and the magistrates, bush balladists chose the Kelly Gang's side and, making use of their characteristic flamboyant style, told the story from the outlaws' perspective while the bushranger was still alive, contributing to the creation of the "noble robber" myth around Kelly (cf. SCHEIDT, 2013, p. 122-123).

One of the most outstanding traits of the 19th century Kelly ballads is their tendency to ridicule the police force. The ballad "Stringybark Creek" describes the moment in which three policemen are killed in a siege to the group in 1878, which resulted in the gang being deemed officially illegal. The following stanzas highlight the fact that the Kelly gang acted in self-defence as well as the policemen's cowardly and unprofessional performance. Despite being well

equipped, the troopers are caught by surprise due to the fact that they are lazy and irresponsible, they are too worried about their own comfort and their behaviour is deemed “feminine”:

They had grub and ammunition there to last them many a week,
And next morning two of them rode out, all to explore the creek,
Leaving McIntyre, behind them at the camp to cook the grub
And Lonergan to sweep the floor and boss the washing tub.
It was shortly after breakfast Mac thought he heard a noise
So gun in hand he sallied out to try to find the cause,
But he never saw the Kellys planted safe behind a log
So he sauntered back to smoke and yarn and wire into the grog.
(FAHEY, 2011, online)

Another famous ballad, “The Ballad of the Kelly Gang”, ridicules the troopers’ action in the famous attack to the town of Jerilderie, in 1879. The gang invades the police precinct in the middle of the night, pulling the officers from their beds, stealing their uniforms and submitting them to a humiliating situation:

Sure they rode into Jerilderie at twelve o’clock one night,
They roused the police from their beds, who were in a hell of a
fright,
They took them in their nightshirts, though I’m afraid to tell,
They covered them with revolvers and locked them in a cell.
(FAHEY, 2011, online)

During the whole process what is stressed is the bushrangers’ cleverness, trickery and personal charm rather than their violence:

Throughout the whole affair, my boys, they never fired a shot,
And the way they worked was splendid and they’ll never be forgot.
(FAHEY, 2011, online)

In *Bandits*, Eric Hobsbawm examines the Australian bushrangers' popular appeal (as well as their Brazilian counterparts', the *cangaceiros*) and develops his "social banditry" theory. For him both bushrangers and *cangaceiros* are complex characters, as they are seen as criminals by official institutions, but are deemed "heroes, champions, avengers [or] fighters for justice" by their own people and peasants in general (HOBSBAWM, 1981, p. 18). There is little agreement as for the actions of such outlaws, whose lives are weaved with mythical threads. Hobsbawm's research, however, focuses on the power exerted by the social banditry myths rather than on historical truth, properly. He observes that, around the world, social bandits are represented ambiguously in popular literature and can inspire both admiration and fear.

Ned Kelly can be classified in the "noble robber" type, a Robin-Hood-style bandit who corrects injustices, takes from the rich to give to the poor and only kills in self-defence or for just revenge (HOBSBAWM, 1981, p. 42-43). Brazilian outlaw Lampião, on the other hand, belongs to a more complex category, the avenger, which mixes values associated to the noble robber and to the public monster. Avengers "practice terror and cruelty to an extent which cannot possibly be explained as mere backsliding, but whose terror actually forms part of their public image." These heroes/villains prove "that even the poor and weak can be terrible" (HOBSBAWM, 1981, p. 58).

BRAZILIAN *CORDEL* LITERATURE

The outlaws known as *cangaceiros* are probably the best known stock characters in the popular literature of northeast Brazil. According to their ethical system, the *cangaceiros'* actions can be classified, according to Hobsbawm (1981, p. 59) as noble, cruel or ranging between noble and cruel. Antonio Silvino, Rio Preto and Lampião exemplify each of those three categories, but all of them compete with the hegemonic powers of the government and the police.

While the attitude of the popular Australian hero towards authority was determined by the country's original status as a penal colony, in Brazil the so called "heroic cycle of *cangaço*" derives, according to the folklorist Câmara Cascudo, to the historical practice of *coronelismo*. *Coronelismo* was a political procedure of the young Brazilian Republic (covering the last decades of the 19th century and first quarter of the 20th century), in which land ownership and rural power were concentrated in the hands of the *coronéis*, wealthy white male members of the elite who, through favour-mongering and violence, exerted total authority over the inhabitants of their lands and neighbouring regions. Its historical roots date back to the 17th century practice of Portuguese kings of allotting large plots of colonial lands to their protégées. The wealthiest of those settlers were also given the title *Capitão-mor*, a designation akin to that of Captain General, even though they did not belong to any official military institutions. In order to protect their enormous properties, those Captains used to gather and maintain personal troops. Cascudo notes that in those times justice was

“expensive, slow and rare”, being thus “advantageously replaced by the firearm” (CASCUDO, n.d. p. 122, my translation). This context of justice exercised within the private sphere allowed for the existence of the *cangaceiros*, who, following their own shifting interests, could work either for or against the local *coronéis*, but always against the police, the government and other hegemonic social institutions.

In the *cordel* below, titled “Antonio Silvino: The King of the *Cangaceiros*”¹, by Leandro Gomes de Barros (1865-1918), one of the most famous *cordel* authors of all times, the outlaw brags about the power he enjoys in all spheres – political, social and even religious:

No norte tem quatro estados
À minha disposição,
Pernambuco e Paraíba
Dão-me toda distinção,
Rio-Grande e o Ceará
Me conhecem por patrão.
No Pilar da Paraíba
Eu fui juiz de direito,
No povoado — Sapé,
Fui intendente e prefeito,
E o pessoal dali
Ficou todo satisfeito.
Ali no entroncamento
Eu fui Vigário-Geral,
Em Santa Rita fui bispo,
Bem perto da capital,
Só não fui nada em Monteiro,

¹ Note on the translation of the *cordel* poems: All the footnote translations for the poems are my own. The aim is to provide an approximate idea of the content of the poems for non-Portuguese speakers. There was no pretension to maintain the artistic quality of the verses, as that would demand the work of a professional translator.

Devido a ser federal (GOMES DE BARROS, 2011, online)²

Ronald Daus (1982, p. 5-8) claims that the *cordele* has its origin in the 19th century oral musical competitions known as *desafios* (oral challenges, in the form of dialogues between two characters or two singers), for which they served as complement. They only became central to the northeast culture after they started to be printed in small brochures, measuring 12 by 16 cm, and could thus, be hung from strings and sold in markets and other places where large amounts of people circulated. They are narrative poems, “stories told in an interesting way, rich in high points” (DAUS, 1982, p. 7, my translation). Similarly to the “Come all ye” formula of the Australian ballads, *cordele* authors also

² In the north there are four States
That obey my orders
Pernambuco and Paraíba
Treat me with distinction,
Rio-Grande and Ceará
Consider me a boss.

In Pilar de Paraíba
I was a court judge.
In the village of Sapé
I was superintendant and mayor
And the people there
Were very satisfied.

At the place where the roads cross
I was Vicar-General
In Santa Rita I was bishop
Very close to the capital,
Only in Monteiro I was no-one
Because it belongs to Federal government

like to establish contact with their public through the use of ready-made phrases such as “Reader I’ll tell you...” or “The reader will remember that...”. Each line is usually an independent clause, i.e., *enjambments* are infrequent and the conclusion is arrived at step by step, in a straightforward and logical fashion (DAUS, 1982, p. 7).

Fig. 2: Cordel literature chapbooks for sale in Rio de Janeiro.



(DACAL, 2016)

From a thematic perspective, *cordel* literature, like the Australian ballads, is teeming with descriptions of spectacular fights and incontestable evidence of the *cangaceiros*' courage and tactical intelligence, in scenes depicting battles, ambushes, shootings, duels, robberies, sieges... But while the moral justification for the practice of bushranging is the cruelty and injustice of the penal system, the *cangaceiros*, as avengers, are led to carry out what official Justice could not or did not want to do: punish the individuals responsible for the

death of one or more member of the *cangaceiro's* family, usually a parent. Therefore, in the eyes of the members of the community, who are also victims of the tyranny of an unjust system, their truculent bravery overcomes the criminal nature of their actions, which would be only incidental, being, thus, justifiable (CASCUDO, n.d., p. 122). Lampião (1898-1938), also known as “The Captain”, whose real name was Antonio Virgulino da Silva, as mentioned above, was seen, according to Hobsbawm (1981, p. 60) alternatively as the hero of the people and the terror of north-eastern Brazil. His ambiguous characterisation in the popular poetry of the North-East depicts him both as a religious individual blessed by the famous Priest Padre Cícero himself and a preserver of sexual morality but at the same time (and much more frequently) as a blood-thirsty monster able to torture men and women alike for the slightest transgressions (HOBSBAWM, 1981, p. 61).

Daus observes that the phases of a *cangaceiro's* life are not only recurrent themes but are also treated in a characteristic way by *cordel* composers. The young *cangaceiro's* childhood and his initiation in crime are normally marked by auspicious events, such as the fact that Antonio Silvino was born on All Souls' Day in Francisco Chagas Baptista's *cordel*:

Nasci em setenta e cinco
Num ano de inverno forte,
No dia dois de novembro,
Aniversário da morte;
Por isso o cruel destino

Deu-me bandido a sorte³ (BAPTISTA, 1960, p. 8)

The deterministic approach seen above can also be found in the depiction of Lampião's early years, as this stanza by Leandro Gomes de Barros, makes clear:

Eu nunca gostei de gaita
Nem carrinho ou berimbau
Meus brinquedos eram espetos
Ou espingardas de pau. (GOMES DE BARROS, *apud* DAUS,
1982, p. 39)⁴

The golden years of a *cangaceiro's* life are those in which the battles occur, on which he builds his fame in countless duels, traps and sieges. As in the Australian ballads, policemen are usually ridiculed as weak and stupid. In João Martins de Ataíde's cordel, a policeman describes the troops' reaction during an attack to Lampião in the following way:

Logo nos primeiros tiros
Nosso povo esmoreceu
Cinco morreram na bala

³ I was born in 1875
In a year of harsh winter,
On the second of November,
The day of death's birth;
That's why cruel fate
Gave me a bandit's fortune

⁴ I never liked harmonicas
Or toy cars or *berimbaus* (string instruments originated in Africa)
My toys were skewers
Or wooden shotguns

E quarenta e quatro correu.⁵ (MARTINS DE ATAÍDE, *apud* DAUS, 1982, p. 43).

In the same way as in the ballads, the ending days of a *cangaceiro's* life are also crucial to *cordel* literature. For Daus (1982, p. 34). Antonio Silvino was the great representative of *cangaço* in popular literature in the first quarter of the 20th century, until 1925, when the “noble robber” stardom was outshined by the ascent of the young avenger Lampião. After Lampião’s death in 1938, however, Silvino’s fame re-emerged in the Brazilian Northeast’s epic poetry. Those two *cangaceiros* did not leave successors, either in terms of “professional” skill or reputation.

The solutions found by both *cordel* authors – Francisco Chagas Barbosa e Leandro Gomes de Barros – to depict the deaths of Antonio Silvino, according to Daus, imply a great deal about the public’s expectations regarding the theme of submission to authority. To understand the *cordel* writers’ choices, it is important to have in mind that

[f]or the popular poet, it is not enough to describe reality in an artistic form that suits and satisfies him, or to adapt the *cangaço* into a literary form; he has to, at the same time, provide new information – and please his public. The brochures depict sensational events, translating the news from big city press into the language of the back land people, and interpreting it as the public

⁵ Soon after the first shoots
Our people faltered
Five were shot dead
Forty-four ran away.

would like to hear it, changing it many times and giving it a new function. (DAUS, 1982, p. 38, my translation)

In a similar way to the Australian balladists, *cordel* composers echoed the aspirations of their public, expecting their *cangaceiro* heroes never to surrender and to choose death over imprisonment. Chagas Barbosa wrote his poems while Silvino was still active and made use of the first person perspective to “predict” the end of the *cangaceiro*’s career in the following terms:

Aos macacos do governo
Eu não pretendo entregar-me
Fugirei sempre das tropas
Porém se alguma cercar-me
Lutarei como um possesso
Até a vida faltar-me

Meu rifle não mente fogo
Nem o meu punhal enverga
Dormindo ou embriagado
Inimigo não se enxerga
Porque Antonio Silvino
Morre mas não se entrega. [...]

Saiba o mundo inteiro
Que é este o meu destino
Morrerei espedaçado
Sou de mim próprio assassino
Mas nenhum homem dirá
–Prendi Antônio Silvino (CHAGAS BARBOSA, *apud* Daus,
1982, p. 46)⁶

⁶ To the soldiers of the government
I do not intend to surrender
I will always escape the troops

Gomes de Barros also anticipated Silvino's suicide. Historical events, however, did not contribute to the writers' predictions. In 1914, Silvino was approached by the police while playing cards. Silvino and another member of the group were shot. Another *cangaceiro* committed suicide to avoid prison, but Silvino negotiated his own surrender. Sentenced to 30 years in prison, after 25 he was pardoned for good behaviour (!) and spent his last days peacefully in the company of his daughter, as an ordinary worker until his death in 1944 (DAUS, 1982, p. 49). From the *cordel's* perspective, Lampião's ending was less disappointing, but he did not commit suicide either, being killed by the police in 1938.

On being betrayed by history, what could a *cordel* writer do? Many popular poets chose to avoid mentioning the death of their

But if any will come closer
I will fight like mad
Until life will abandon me

My rifle does not fail to fire
Nor does my dagger bend
Even when I am sleeping or drunk
Enemies do not approach
Because Antonio Silvino
Dies but does not surrender. [...]

The world will know
That this is my fate
I will die shred to pieces
I am my own murderer
But no other man will say
-I arrested Antonio Silvino.

heroes, especially when they had predicted deaths that did not come true (Australian ballads follow a similar tendency; there are few songs describing the events surrounding the death of Ned Kelly). In the case of Lampião, for instance, José Bernardo da Silva resorted to embellishing the *cangaceiro's* last battle with the police, which historically lasted only twenty minutes (DAUS, 1982, p. 47). Chagas Baptista, on the other hand, tried to save Silvino's public image by creating a prologue to the episode of his death with a disturbing atmosphere and several ominous signs. He also defended a treason theory, according to which the shot that killed him would have come from a companion of his, whose villainy the author emphasises. Indeed, Hobsbawm (1981, p. 50) sustains that, to maintain his mythical aura, a social bandit is usually only defeated due to treason. In Chagas Baptista's version, Silvino thought about suicide, but the poison that he used to carry with him for those situations had mysteriously vanished. Besides, in an epilogue about Silvino's term in prison, Chagas Baptista added that even then the former *cangaceiro* had tried to kill himself, but was unsuccessful due to fateful events that are not, however, very well explained. Leandro Gomes de Barros' solution, still according to Daus (1982, p. 54) is more deterministic and in his verses expressions such as "God", "destiny", "fortune", "luck", and "fate" abound. This was his tactic to attempt to exempt the *cangaceiro* from the responsibility for his choices and, thus, save his image.

CORDEL AND BUSH BALLADS AND THE MATTER OR AUTHORITY TODAY

Both *cangaço* and bushranging depended on the view of the Brazilian and the Australian back lands as the spaces of emptiness, drought, harshness, brutality and isolation. *Cangaço* and bushranging alike were made possible by archaic practices and isolation from the big urban centres, by an economy based on farming and by the power of oligarchies. “Progress”, in the form of political consolidation, the construction of roads, the expansion of telecommunications and the development of mass media contributed to the decline of banditry at the beginning of the 20th century in both countries. However, by means of popular poetry and other forms of art, *cangaceiros* and bushrangers are still, to some extent, definers of regional identity in Brazil and even national identity in Australia, as to this day they still stand for ideals of freedom, heroism and the dream of justice. Such identification has been questioned by Brazilian and Australian thinkers.

For the historian Albuquerque Jr., banditry still “marks northerners or north-easterners with the brand of violence and savagery [...] Narratives about *cangaço* are among the rare occasions in which the North finds room in the South’s press, as it used to happen in relation to the repression of messianic movements, droughts or fratricide battles between families” (ALBUQUERQUE JR, 2009, p.74 -75, my translation). In a similar way, but extended to the national sphere, in Australia bush life is still an ideal that defines Australian identity. Historian Frank Clarke (2002, p. 3-4) observes this “paradox”

of Australian national identity. For him it is curious that a society that is highly modern, multicultural and urbanised, located mainly on the coast, and which has more than half of its population made up of women, should keep a national cultural stereotype related to male, Caucasian country figures.

The permanence and popularity of the mythologies around banditry and authority in back lands areas shows the complexity and ambivalence of the processes of production of group identity in Brazil and Australia and points to the relevance of the study of popular poetry in the 21st century.

REFERENCES

INGLIS, Ken. *Australian Colonists*. Melbourne: Melbourne University Press, 1993.

ALBUQUERQUE JR. Durval Muniz de. *A invenção do nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez, 2009.

BAPTISTA, Francisco Chagas. *História completa de Antonio Silvino: Sua vida de crimes e seu julgamento*. Rio de Janeiro: Livraria H. Antunes, 1960.

CLARKE, Frank. *The history of Australia*. Westport, Greenwood Press, 2002.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Vaqueiros e cantadores: folclore poético do sertão de Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte e Ceará*. Rio de Janeiro, Edições de Ouro, n.d.

DACAL, Diego. *Folhetos de cordel à venda*. Colour Photograph. Available online:
https://pt.wikipedia.org/wiki/Literatura_de_cordel#/media/File:Literatura_de_cordel.jpg Access: Access 20 Oct. 2016.

- DAUS, Ronald. *O ciclo épico dos cangaceiros na poesia popular do Nordeste*. Rio de Janeiro/RJ: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1982.
- FAHEY, Warren (ed.) “*Stringybark Creek*”. Available online: http://warrenfahey.com/bush_poetry-bail-up-5.htm. Access : 25 Jul. 2011.
- FAHEY, Warrey (ed.) “*The ballad of the Kelly Gang*”. Available online: <http://warrenfahey.com/people/jw-kelly-gang.html>. Access: 25 Jul. 2011.
- GOMES DE BARROS, Leandro. “*Antonio Silvino: o rei dos cangaceiros*”. Available online: <http://www.revista.agulha.nom.br/barros01.html>. Access: 25 Jul. 2011.
- HANNA, Cliff. The Ballads: eighteenth century to the present. In: HERGENHAN, Laurie. (ed.). *The Penguin New Literary History of Australia/Australian Literary Studies* (special issue), vol. 13, no. 4, October, 1988. p. 194-209.
- HOBSBAWM, Eric. *Bandits*. New York: Pantheon Books, 1981.
- HOBSBAWM, Eric. *Nações e nacionalismo desde 1780: programa, mito e realidade*. São Paulo: Paz e Terra, 1998.
- HUTCHEON, Linda. *Irony's edge: the theory and politics of irony*. London: Routledge, 1994.
- MAWER, Granville A. (ed.) “The ballad of Jack Dollan, the wild colonial boy.” Available online: http://www.artuccino.com/Granville_Allen_Mawer/Wild_Colonial_Boy_Revised.html. Access 25 Jul. 2011.
- MOORE, Bruce. *Speaking our Language: the Story of Australian English*. Melbourne: Oxford University Press, 2008.
- SCHEIDT, Déborah. Irony and the status of the Australian hero in *True history of the Kelly Gang*, by Peter Carey. *Estudos Anglo-Americanos*. v. 39. 2013. p. 120-141.

- SEMMLER, Clement. *The Banjo of the Bush: The Life and Times of A. B. "Banjo" Paterson*. Brisbane: University of Queensland Press, 1984.
- STRUTT, William. "Bushrangers, Victoria. Australia". Colour Photography. Oil on canvas, 75.7 x 156.6 cm. The University of Melbourne Art Collection. Available online: https://en.wikipedia.org/wiki/Bushranger#/media/File:William_Strutt_Bushrangers.jpg. Access 20 Oct. 2016.
- WALSH, Richard. *Australian Verse: The Essential Collection*. Crows Nest: Allen & Unwin, 2009.

CAPÍTULO 7

IDENTIDADE E RESISTÊNCIA SOCIAL NA POESIA POPULAR DE PATATIVA DO ASSARÉ

Fátima Ingrid Bezerra Bonfim

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa analisa aspectos de identidade popular e de resistência social sob o viés da Análise de Discurso, a qual delinea a linguagem como um instrumento de mediação entre o homem e sua realidade social, abrangendo posições ideológicas e políticas na elaboração dos sentidos. Em outras palavras, a língua é o reflexo da comunidade que a concretiza, seja por meio da fala ou outras formas de produzir sentidos. A língua é um espelho de manifestações culturais e ideológicas e não existe sem os sujeitos que a proferem, que a realizam. Dito de outro modo, linguagem e prática social estão ligadas de forma intrínseca.

Dentro desse contexto, o sujeito no discurso é aquele que atribui significado e significa-se pela linguagem e pela história, pois, conforme Orlandi (2010, p. 49), “ele é assim determinado, pois se não sofrer os efeitos do simbólico, ou seja, se ele não se submeter à língua e à história ele não se constitui, ele não fala, não produz sentidos”. Inserida nesse conceito de ideologia e sua essência modeladora de ações, articula-se, através da produção de sentidos, uma consciência identitária; essa identidade é fundamental para a constituição de sujeitos no discurso, na sociedade, na história.

Diante disso, neste estudo, buscamos analisar como se dá a construção de identidade popular e resistência social na obra patativana “Cante lá que eu canto cá”. Além disso, buscamos identificar traços da identidade popular retratados na obra em análise e abordar a literatura popular como meio de resistência e luta por igualdade. A problemática deste artigo, através da leitura, interpretação e análise de um cordel de Patativa, adentra na investigação de como essa identidade popular ganha forma através das estratégias de resistência e luta por igualdade social. Assim, a presente pesquisa foi realizada conforme os ensinamentos de importantes teóricos, como o filósofo Bakhtin (1977), juntamente com estudiosos da Análise de Discurso, como Brandão (2004) e Orlandi (2010; 2013); além do crítico literário Candido (2000); pesquisadores da literatura de cordel em geral, como Proença (1986); e da obra patativana, como Carvalho (2008) e Feitosa (2003).

ANÁLISE DE DISCURSO: ASPECTOS TEÓRICOS

O campo de investigação em ciência da linguagem é vasto e abrange inúmeras teorias, bem como propostas metodológicas e analíticas particulares a cada vertente. Em linhas gerais, a Análise de Discurso é uma importante abordagem da Linguística que concebe a linguagem como uma forma de prática social, na qual o interlocutor e a historicidade exercem um papel fundamental na construção do significado. Ou seja, a linguagem é o local de construção de sentidos, de possibilidades de interpretação. Em outras palavras, para Orlandi (2010, p. 15),

A análise do Discurso (...) trata do discurso. E a palavra discurso, etimologicamente, tem em si a ideia de curso, de percurso, de correr por, de movimento. O discurso é assim palavra em movimento, prática de linguagem: com o estudo do discurso observa-se o homem falando.

Dessa maneira, a linguagem é estudada como meio de produção social, não sendo concebida como algo inocente, puro ou neutro, mas com papel primordial enquanto manifestação ideológica, em que essa ideologia assume uma função essencial na tríade sujeito-língua-história para que o sentido ocorra. A análise de discurso concebe a língua como processo de interação social, de contato, em que o interlocutor participa de forma não só ativa, como também inconsciente no processo de significação.

De acordo com os postulados da Análise de Discurso, a palavra - discurso - integra uma ideologia que, por mais que se queira dissimular ou passar a ideia de impessoalidade, estas não existem, pois o sujeito se revela, assim como sua ideologia subjacente, por meio do discurso. Nas palavras de Orlandi (2013, p. 74), “o discurso materializa a ideologia, constituindo-se no lugar teórico em que se pode observar a relação da língua com a ideologia.”. Logo, o discurso compõe o liame entre formações ideológicas e eventos linguísticos. Dito de outro modo, o discurso é o local de articulação e de difusão da ideologia. Dessa forma, a ideologia constitui-se através dos sujeitos e nos sujeitos. Com base nisso, é de suma importância delinear que a palavra é um instrumento da consciência. Para Bakhtin (1977, p. 37-38),

É devido a esse papel excepcional de instrumento da consciência que a palavra funciona como elemento essencial que acompanha

toda criação ideológica, seja ela qual for. A palavra acompanha e comenta todo ato ideológico. Os processos de compreensão de todos os fenômenos ideológicos (um quadro, uma peça musical, um ritual ou um comportamento humano) não podem operar sem a participação do discurso interior.

Podemos notar que a palavra é o suporte do signo ideológico, sendo este conduzido pela linguagem. A palavra é ideológica por excelência e todo uso da língua está ligado à evolução ideológica. Por concretizar-se em atos concretos, a ideologia assume uma natureza capaz de delinear ações. Assim, a ideologia se manifesta de diferentes formas, como em ações, imagens, músicas, danças, etc., porém a palavra é o meio mais social e universal de todos e não é única, mas resultante de posicionamentos distintos, o que faz com que diferentes culturas tenham diferentes ideologias e, conseqüentemente, a partir da organização e estratificação de determinada sociedade, diferentes classes sociais também atuam no signo ideológico.

A partir do caráter moldador de ações intrínseco ao fenômeno ideológico, além deste ser elaborado nos sujeitos e pelos sujeitos, a ideologia também pode ser usada como um meio de dominação, pois a classe dominante perpetua seus ideais a partir dela, cuja significação é propagada como algo monovalente. Percebemos, então, que o fenômeno ideológico pode ser elaborado para propagar uma visão ilusória da realidade, visto que o discurso é moldado pela estrutura social, em sentido amplo, e pelos sujeitos que a constituem (BAKHTIN, 1977).

Diante disso, podemos perceber que a ideologia é concebida como algo que faz a mediação entre a relação do sujeito e suas condições

de existência, uma vez que concretiza visões de mundo e governa as formações discursivas. O discurso, ao concretizar posturas ideológicas, é determinado socialmente, pois fazemos parte de um grupo social e, conseqüentemente, temos uma ideologia que o representa e nos representa. Essa determinação se dá porque, por mais que todo discurso seja heterogêneo, comporta outros discursos em sua essência, visto que dialoga com outros sujeitos e outros textos. Logo, o discurso proferido remete a outro(s) discurso(s) proferido(s) anteriormente (mesmo que de forma inconsciente) e é ressignificado de maneiras distintas, devido à concretização da abstração (ideologia) contida na formação social de cada indivíduo.

Logo, notamos que a ideologia, por si só, é algo abstrato. A partir do momento em que um dado discurso se apropria da ideologia para articular-se, esta deixa de ser uma abstração e passa a materializar-se e, assim, objetivar-se na construção do sentido. A ideologia, então, não se constitui no objeto simbólico, mas no imaginário de produzi-lo. Dessa maneira, há a elaboração de discursos em que a posição-sujeito embasa-se na luta de classes, o que faz com que essa posição-sujeito possa atuar como uma transgressão à dominante. Com base nisso, podemos afirmar que o discurso, imerso nas formações ideológicas, constitui uma prática social de significação de mundo, transcendendo a uma mera representação de mundo. Nesse sentido, notamos que a prática dos sujeitos, norteadas pelas manifestações ideológicas, exerce repercussão sobre as relações e estruturas sociais, de forma inconsciente.

Diante do exposto, é crucial debater, também, acerca da questão identitária. Ao conceituar a identidade, é primordial nos situar quanto ao sujeito e à subjetividade. Os sujeitos, interpelados pela ideologia e pelo entorno sóciopolítico-cultural, proferem discursos que também estão mergulhados na história, “porque marcado espacial e temporalmente, o sujeito é essencialmente histórico. E porque sua fala é produzida a partir de um determinado lugar e de um determinado tempo, à concepção de um sujeito histórico articula-se outra noção fundamental: a de um sujeito ideológico.” (BRANDÃO, 2004, p. 59). Assim, a subjetividade propicia a compreensão de como a língua acontece em determinado(s) sujeito(s). Em outras palavras, para significar, o sujeito, imerso em sua experiência de mundo, deve submeter-se à língua. Não há como se subjetivar sem que isso ocorra. Dessa maneira, o sujeito tem, em seu discurso, um recorte de imaginários projetados em determinado tempo e espaço que são delineados socialmente.

O sujeito constrói o seu discurso e, conseqüentemente, manipula os sentidos com base no que ele pretende dizer, provocar, sugerir ao *outro*, exigindo deste uma atitude ativa na (re)construção e (re)significação dos discursos. Tendo isso em vista, podemos observar que a apropriação da língua através do ato de enunciação que a concretiza, segundo os hábitos culturais, ideologias e pensamentos de determinado grupo, é algo essencial na construção identitária. Segundo Fiorin (2003, p. 33), “todo discurso define sua identidade em relação ao *outro*”. Em outras palavras, a questão identitária é construída através

das formas pelas quais as identidades sociais podem ser firmadas no discurso.

Com efeito, está inerente ao conceito de identidade essa relação dinâmica entre o *eu* e o *outro*, bem como a ideia de diferença do *outro*, seus costumes e hábitos, o que se define como alteridade. A rigor, o interlocutor nunca tem controle total e consciente de sua fala, já que a interpretação é uma somatória de condições ideológicas, históricas, políticas, econômicas, etc. Sobre esse assunto, Hall (2004, p. 38-39) pondera que

a identidade é realmente algo formado, ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência no momento do nascimento. Existe sempre algo ‘imaginário’ ou fantasiado sobre sua unidade. Ela permanece sempre incompleta, está sempre ‘em processo’, sempre ‘sendo formada’ (...). A identidade surge não tanto da plenitude da identidade que já está dentro de nós como indivíduos, mas de *uma falta* de inteireza que é ‘preenchida’ a partir de nosso *exterior*, pelas formas através das quais nós imaginamos ser vistos por *outros*.

Portanto, é essencial ao sujeito engendrar sua identidade tendo como base sua interação com o *outro*, levando em consideração aspectos ideológicos, políticos, sociais, além de sua subjetividade para construir e disseminar uma consciência identitária voltada para a visibilidade e representatividade de determinada cultura.

LITERATURA DE CORDEL: ORIGEM, DIFUSÃO E ESTÉTICA

Até hoje, não se sabe a origem precisa da literatura de cordel. Os estudos apontam que essa produção é oriunda da Europa, sendo assimilada em Portugal em meados do século XVII, advinda dos

romances tradicionais e propagada no Brasil entre os séculos XVII e XVIII, através dos colonos portugueses. A literatura de cordel encontra influência na literatura de tradição oral, pois fazia parte da manifestação artística entre as camadas populares europeias. O cordel ganhou uma gama de denominações nos diversos países da Europa, visto que sua produção consistia na exposição e venda das produções populares em feiras, que eram fixadas em finos cordões (ou barbantes). Na França, os cordéis eram chamados de ‘littérature du colportage’. Na Espanha, por sua vez, eram denominados ‘pliegos sueltos’, que corresponde à denominação em Portugal, ‘folhas volantes’ ou ‘folhas soltas’. Esses folhetos, rústicos e de impressão precária, mostravam fatos históricos, ou ainda, neles escreviam poesia erudita¹ (LUYTEN, 1983; PROENÇA, 1976).

Em um meio social no qual o domínio da escrita estava restrito a quem tinha acesso à informação, ou seja, quem detinha o poder ou, de alguma forma, tinha influência sobre ele, os poetas populares afloraram. Estes tinham como foco o saber popular e, a partir disso, interpretavam aspectos do cotidiano, a princípio, a serviço da memória coletiva (os cordéis eram tipicamente orais) e, em seguida, através dos folhetos repletos de versos. Segundo Kunz (2001, p. 79-80),

embora impresso e veiculado pelo folheto, o cordel é uma forma de literatura oral feita expressamente para ser recitada. A rima do cordel é feita para o ouvido e a memória, não para os olhos. Ela é

¹ Dentre os poemas eruditos, conforme Proença (cf. A ideologia do cordel), podemos citar como exemplo Gil Vicente, pois algumas de suas peças foram registradas nos folhetos de cordel.

antes de tudo mnemônica e comunicativa, o folheto é apenas o suporte do material de uma poesia que permanece oral.

Com o propósito de entretenimento das camadas populares do campo, a literatura de cordel a princípio era produzida por artistas do campo. Com o passar do tempo e difusão dos folhetos em praças públicas, feiras e outros locais, esse tipo de arte também caiu no gosto dos eruditos e demais habitantes do cenário urbano. A literatura popular, como seu nome indica, consiste na produção artística elaborada pelo povo e direcionada para o povo, isto é, sua função social é norteada pelos valores coletivos e também os norteia. Com base na influência exercida pela origem europeia do cordel, podemos dizer que o local no Brasil que mais encontrou influência nos cordéis de raiz lusitana foi o Nordeste, em que a distribuição e recepção dos folhetos ocorreu de forma intensa, pois os baixos custos e a rápida produção contribuíram para tornar essa manifestação artística acessível a todas as camadas. Conforme Luyten (1983, p. 40),

Embora exista em todo território nacional, foi no Nordeste que a literatura de cordel se desenvolveu de uma forma excepcional, sobretudo nos últimos cem anos – justamente porque foi a partir dessa época, mais ou menos, que o povo passou a fazer uso da imprensa no Brasil. A grande vantagem da literatura de cordel sobre as outras expressões da literatura popular é que o próprio homem do povo imprime suas produções do jeito que ele as entende.

Além de possuir um caráter informacional, o cordel também exerce uma prática social, pois aborda o cotidiano de um povo que, carregado de ideologia, reflete no modo de organização da produção artística. O Nordeste, a partir do hábito tradicional e secular de contar

histórias, foi, por excelência, o local onde a literatura de cordel encontrou uma ramificação propícia para sua difusão. Segundo Araújo (2007, p. 47), “a relação entre o contador de história e o cantador de cordel é íntima, não só porque o público de ambos é o mesmo, mas também porque a maioria das histórias contadas e cantadas em versos advém das classes populares.”. O conteúdo dos cordéis era ressignificado a partir da realidade nordestina, ou seja, por meio das cantorias e repentes, o cordel nordestino foi interpretando a transformação do cotidiano vivenciada pelo povo nordestino, fazendo parte do acervo temático do cordel assuntos que objetivam mostrar o cotidiano em que o cordelista habita e cujos acontecimentos marcantes remetem ao artista.

A cultura popular nordestina reflete nos cordéis a versatilidade apresentada pela região que, do sertão ao litoral, comporta e expõe uma riqueza grandiosa de manifestações culturais como, por exemplo, as cirandas, os reisados, as rodas de capoeira e o maracatu. Assim como as expressões culturais nordestinas, as temáticas recorrentes nos cordéis são diversificadas e mostram o cotidiano sob várias óticas. Por exemplo, existem cordéis com a finalidade de provocar humor; outros são pautados na religiosidade, procurando na fé uma resposta para a seca e demais situações de miséria; há ainda os cordéis ufanistas e patrióticos; também existem cordéis a fim de apresentar o cotidiano de determinado meio social a que pertence seu locutor a partir dos mitos, lendas e superstições locais, causando encantamento; e outros com o propósito de fazer denúncia social e servir como voz de um povo estigmatizado.

Por ser no Nordeste o local em que a literatura de cordel teve maior amplitude, a nível de uma compreensão mais completa acerca dessa produção artística, cabe aqui elencar os principais cordelistas nordestinos. São eles: Patativa do Assaré; Apolônio Alves dos Santos; Arievaldo Viana Lima; Cego Aderaldo; Expedito Sebastião da Silva; Firmino Teixeira do Amaral; Zé da Luz; Zé Maria de Fortaleza; Manoel Monteiro; dentre outros². A linguagem cabocla presente na maioria dos textos da literatura de cordel também serviu de influência a grandes escritores de romances em prosa, como Ariano Suassuna, João Cabral de Melo Neto e Guimarães Rosa.

No que concerne à estética da poesia popular, sabemos que cada grupo social apresenta suas manifestações de caráter artístico de maneira própria ou, ainda, por assimilação da cultura das classes detentoras do poder. Por algum tempo tratada apenas como uma representação performática da oralidade das classes menos favorecidas, a literatura de cordel entra no cenário acadêmico com características e uma estética tão singular que passa a não ser mais vista como uma literatura menor ou inferior. Os cordéis possuem algumas características essenciais de caráter estético. Nos dizeres de Proença (1976, p. 53), “para o poeta popular, a unidade não é a sílaba, mas os versos e as estrofes”.

Nesse sentido, a composição dos versos obedece a uma métrica. Os versos mais usuais são elaborados em redondilha maior e menor. As estrofes também obedecem a um número de versos, podendo ser

² As informações foram retiradas do site da Academia Brasileira de Literatura de Cordel (ABLC). Disponível em: <<http://www.ablc.com.br/o-cordel/grandes-cordelistas/>>. Acesso em: 24 jul. 2022.

quadras, sextilhas, septilhas ou ainda décimas. As rimas, primordiais na poesia popular, normalmente são fáceis, em que toantes e consoantes se alternam e convivem no verso. A rima do cordel é advinda da oralidade em que o cordelista elabora sua narrativa, cuja sonoridade é preservada ao longo do versejar.

Com base no que foi discutido, podemos notar que o poeta de cordel capta, reflete, compreende e põe em evidência os sujeitos envolvidos pela memória coletiva de determinado meio social, com a finalidade de resistir, através dos folhetos, a um padrão que oprime, reifica e marginaliza. Dessa maneira, o cordel perdura e é difundido por meio dessa resistência que tem se pautado e evolui ao longo de sua historicidade. O cordelista, portanto, materializa no versejar a forma como concebe o que se passa na realidade.

BREVE BIOGRAFIA DE PATATIVA DO ASSARÉ

Antônio Gonçalves da Silva nasceu em 5 de março de 1909, em Serra de Santana, comunidade rural localizada no município de Assaré, a 623km de Fortaleza, no sul do estado do Ceará. Aos quatro anos de idade, o menino Antônio fica cego do olho direito, em consequência da epidemia de sarampo e da precariedade de atendimento médico em Assaré. Com o passar dos anos, o poeta passa a enxergar apenas vultos no olho esquerdo, chegando a cegar completamente na velhice. Patativa foi um poeta-agricultor, pobre, matuto, sertanejo, que mesmo sem enxergar totalmente, era capaz de captar com sensibilidade a realidade em suas liras.

Aos oito anos de idade, Antônio vivencia a dor da orfandade após a perda do pai, Pedro Gonçalves da Silva. O próprio poeta relata (*apud* BRITO, 2009, p. 180) “quando completei oito anos fiquei órfão de meu pai e tive de trabalhar muito, ao lado de meu irmão mais velho, para sustentar os mais novos, pois ficamos em completa pobreza”. Patativa frequentou a escola apenas durante meses, aos 12 anos de idade. O menino Antônio foi autodidata, um leitor assíduo. Chegou a ter contato com a leitura de autores populares e eruditos, como Juvenal Galeno, Castro Alves, Machado de Assis, Graciliano Ramos, Catulo da Paixão Cearense e Camões.

A alfabetização de Patativa se deu sobretudo através do contato com a poesia de cordel, que, em Serra de Santana “era peça obrigatória em todas as casas. Em quase todos os terreiros, se liam em voz alta as histórias fantásticas deitadas na escrita dos folhetos.” (FEITOSA, 2003, p. 57). Ao adentrar no universo da literatura de cordel, Patativa percebe que, a partir de sua visão de mundo, pode tecer e ressignificar a realidade através de seu versejar. Aos 16 anos, vende uma ovelha para comprar sua primeira viola. Assim começa a trajetória de um dos maiores poetas populares não só do Ceará, mas do Brasil.

O poeta, além de exaltar a natureza (eterna fonte de sua inspiração), o sertão em que vive, também denuncia situações que desumanizam o sertanejo. Patativa foi um homem de luta, que sempre venceu o medo e nunca se dobrou a censuras e repressões. Alguns exemplos de militância do poeta foram a participação nas Diretas-já, também escrevia poemas nos jornais da União Nacional dos Estudantes

(UNE) sob o pseudônimo Alberto Mororó e concebia o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST) como movimento pertinente na luta em prol de uma reforma agrária popular.

Ressaltamos que Patativa fazia uso da memória a serviço da poesia (*a priori*, tipicamente oral), entregando-se a ela e deixando-se ser conduzido pela inspiração divina que acreditava. Essa oralização e memorização faz parte do curso natural de evolução da poesia (CANDIDO, 2000, p. 32). A nível de exemplo, o poema “A triste partida”, que foi musicado por Luiz Gonzaga, possui 19 estrofes e 114 versos, e foi fixado na memória de Patativa de um dia para o outro.

Mesmo sendo batizado de Antônio, ganha, aos 19 anos, em 1928, o epíteto de Patativa, em referência a uma ave de canto suave, que foi cunhado pelo folclorista cearense José Carvalho de Brito, o qual, após ler os versos do poeta Antônio, comparou sua espontaneidade ao canto do pássaro do Nordeste. A fim de não ser confundido com outros poetas que também poderiam ser conhecidos pelo nome da ave, Patativa acrescentou 'do Assaré' ao seu nome. Segundo Brito (2009, p. 186)

Essa imagem icônica fez ecoar seu nome pelas ondas radiofônicas, pela fama dita de boca em boca, pelos festivais nas cidades do interior; e, mais tarde, pelas gravações de seu canto em disco e em película, pelas aparições na mídia, pelas artes plásticas, pelo registro escrito entre outros.

O primeiro livro do poeta, intitulado “Inspiração nordestina”, foi publicado em 1956. Seu segundo livro, “Cante lá que eu canto cá”, foi publicado em 1978. Essa coletânea de textos poéticos de Patativa é consagrada pelos críticos e conhecida como a obra com teor mais

político do poeta, devido aos inúmeros sentidos de resistência atribuídos aos cordéis de cunho social da obra, embora o poeta ainda mantivesse sua tradição de escrever liras sobre o seu cotidiano. Patativa apropriou-se, nessa obra, de uma oralidade mista, na qual alguns poemas são escritos conforme a norma culta e outros poemas preservaram a tradição sertaneja em sua essência. A partir dessa oralidade mista, Patativa do Assaré conseguiu mostrar que o sertanejo pode produzir matéria poética com coloração política através da língua usada em seu cotidiano, e pela língua padrão, a qual era usada pelos intelectuais para criticar suas liras. O poeta faleceu no dia 8 de julho de 2002, aos 93 anos, em sua casa, em Assaré. Patativa teve falência múltipla dos órgãos após ter sofrido uma pneumonia dupla, infecção na vesícula e problemas renais.

IDENTIDADE POPULAR E RESISTÊNCIA SOCIAL NO CORDEL “SEU DOTÔ ME CONHECE?”

A seguir, realizamos a análise do cordel “Seu dotô me conhece?”, presente na obra “Cante lá que eu canto cá”. É primordial integrarmos o contexto sociopolítico-cultural em nossa pesquisa para uma análise mais fecunda sobre o tema, uma vez que, através de sua forma de ressignificar o mundo pela poesia, Patativa nos mostra a verdadeira situação de exclusão e desigualdade de seu povo. Passamos então à análise do cordel.

Seu dotô me conhece?

Seu dotô, só me parece
Que o sinhô não me conhece
Nunca sôbe quem sou eu
Nunca viu minha paioça,
Minha muié, minha roça,
E os fio que Deus me deu.

Se não sabe, escute agora,
Que eu vô contá minha história,
Tenha a bondade de ouvi:
Eu sou da crasse matuta,
Da crasse que não desfruta
Das riqueza do Brasil.

Sou aquele que conhece
As privação que padece
O mais pobre camponês;
Tenho passado na vida
De cinco mês em seguida
Sem comê carne uma vez.

Sou o que durante a semana,
Cumprindo a sina tirana,
Na grande labutação
Pra sustentá a famia
Só tem direito a dois dia
O resto é pra o patrão.

Sou o que no tempo da guerra
Contra o gosto se desterra
Pra nunca mais vortá
E vai morré no estrangêro
Como pobre brasilêro
Longe do torrão natá.

Sou o sertanejo que cansa
De votá, com esperança
Do Brasil ficá mió;
Mas o Brasil continua
Na cantiga da perua
Que é: pió, pió, pió...

Sou o mendigo sem sossego
Que por não achá emprego
Se vê forçado a seguí
Sem direção e sem norte,
Envergonhado da sorte,
De porta em porta a pedí.

Sou aquele desgraçado,
Que nos ano atravessado
Vai batê no Maranhão,
Sujeito a todo o matrato,
Bicho de pé, carrapato,
E os ataques de sezão.

Senhô dotô, não se enfade
Vá guardando essa verdade
Na memória, pode crê
Que sou aquele operário
Que ganha um nobre salário
Que não dá nem pra comê

Sou ele todo, em carne e osso,
Muitas vez, não tenho armoço
Nem também o que jantá;
Eu sou aquele rocêro,
Sem camisa e sem dinhêro,
Cantado por Juvená.

Sim, por Juvená Galeno,
O poeta, aquele geno,
O maió dos trovadô,
Aquele coração nobre
Que a minha vida de pobre
Muito sentido cantou.

Há mais de cem ano eu vivo
Nesta vida de cativo
E a potreção não chegou;

Sofro munto e corro estreito,
Inda tou do mermo jeito
Que Juvená me deixou.

Sofrendo a mesma sentença
Tou quase perdendo a crença,
E pra ninguém se enganá
Vou deixá o meu nome aqui:
Eu sou fio do Brasil,
E o meu nome é Ceará.

No cordel em análise, percebemos, logo no início, que Patativa nos mostra, através do uso do termo “Seu dotô” que, mesmo que o cordel seja destinado a pessoas influentes no Brasil - por isso o termo “dotô” - os versos são escritos do início ao fim em português não-padrão, o que podemos afirmar que a convergência entre oralidade e escrita se dá por meio da concretização da língua que reflete a condição social do povo sertanejo nos versos, em que o poeta, com base na influência da literatura popular no Brasil, faz uma denúncia social às agruras e descaso com o Nordeste. Podemos citar como exemplo dessa convergência as seguintes passagens: “Que eu vô *contá* minha *históra*”; “Tenha bondade de *uvi*”; “Pra *sustentá* a *fâmiã*”; “*Muntas vez* não tenho *armoço*”; “O *maió dos trovadô*”; “E a *potreção* não chegou”; “*Inda tou do mêrmo* jeito”; “*Tou quage* perdendo a crença”, entre outros.

A oralização da escrita é um traço dessa cultura que, devido às injustiças sociais, é desprovida de estudo e foge aos padrões linguísticos, além disso, a oralização é uma forma de retratar genuinamente na obra a fala do sertanejo, a qual representa o autor e todo o seu povo. O poeta apresenta-se ao “Seu dotô”, como se o “dotô” desconhecesse a situação

do sertão, ou, mesmo que tivesse conhecimento, ignorava. Ao longo de todo o poema, Patativa faz sua apresentação, sempre mostrando, a partir das rimas e do ritmo, a situação de miséria que o povo camponês vivencia cotidianamente. Podemos citar como exemplo os versos: “Eu sou da crasse matuta, / Da crasse que não desfruta / Das riqueza do Brasi.”.

A partir de sua vivência, Patativa do Assaré põe em xeque todo o sofrimento e esquecimento vivido por uma coletividade, pelo povo camponês. Os versos: “Sou aquele que conhece / As privação que padece / O mais pobre camponês; / Tenho passado na vida / De cinco mês em seguida / Sem comê carne uma vez.” evidenciam essa voz coletiva que denuncia a seca, a miséria e o descaso com o sertão cearense, e faz com que o povo sinta-se representado através do seu versejar. Patativa dialoga com o sentimento de coletividade inerente a seu povo porque o próprio poeta já passou pelas “privação que padece o mais pobre camponês” no percurso de sua vida.

Essa representação, por sua vez, se dá por meio do relato das dificuldades enfrentadas diariamente pelo sertanejo, como vimos nos versos que tratam da fome, da exploração do seu trabalho, da seca, das mazelas sociais, das migrações em busca de trabalho, enfim, uma diversidade de fatores sociais que, agregados aos fatores geográficos da própria terra do sertão nordestino, como a aridez e a falta de chuva, se somam ao descaso dos governantes. Para exemplificar, temos os seguintes versos: “Sou o mendigo sem sossego / Que por não achá emprego / Se vê forçado a seguí / Sem direção e sem norte, /

Envergonhado da sorte, / De porta em porta a pedí.” que demonstram a exploração dessa grande massa de mão de obra desempregada que se submete a todo tipo de exploração a fim de garantir o seu sustento e o de sua família.

A partir do cordel, podemos visualizar a forte influência que a religiosidade exerce nos versos de Patativa: “Nunca viu minha paioça, / Minha muié, minha roça, / E os fio que Deus me deu.”. O poeta recorre ao imaginário religioso, sobretudo católico, como fonte de sentido e de significado para o seu versejar. Ao revelar uma religiosidade em seus versos, Patativa põe em evidência um universo simbólico, presente no signo ideológico da cultura a que ele pertencia, que orienta a ação humana. Nesses versos, a religião é entrelaçada com a realidade popular.

Os versos “Senhô dotô , não se enfade / Vá guardando essa verdade / Na memóra, pode crê / Que sou aquele operáro / Que ganha um pobre salário / Que não dá nem pra comê” mostram com nitidez que as produções literárias podem servir como reflexo das posturas dominantes, ou como reflexão das mesmas; podem exercer um papel de espelho das situações que excluem, causando silenciamento, ou como estratégia de resistência social. Patativa opta pela voz coletiva para denunciar essas agruras que desumanizam o povo sertanejo e relata a resistência de seu povo por meio da denúncia dos infortúnios, através da materialização fidedigna da linguagem veiculada pelo povo camponês em seus versos.

Patativa cita outro artista nesse poema, Juvenal Galeno, escritor e poeta cearense. Juvenal é considerado o fundador do primeiro jornal

genuinamente literário no Ceará. Escreveu numerosas poesias, como também a obra crítica “Lendas e canções populares”. Patativa ratifica a importância de seu reconhecimento, inclusive entre os escritores eruditos do Ceará, nos versos: “Eu sou aquele rocêro, / Sem camisa e sem dinheiro, / Cantado por Juvená. / Sim, por Juvená Galeno, / O poeta, aquele geno, / O maió dos trovadô, / Aquele coração nobre / Que a minha vida de pobre / Muito sentido cantou.”, o que contribui para Patativa objetivar a valorização de seu ver-se a seus interlocutores e, assim, adquirir uma maior visibilidade.

Ao fim do cordel, Patativa mostra com maior ênfase a consciência identitária pautada no coletivo, no povo, por meio dos versos: “Sofrendo a mesma sentença / Tou quage perdendo a crença, / E pra ninguém se enganá / Vou deixá o meu nome aqui: / Eu sou fio do Brasi, / E o meu nome é Ceará.”. O último verso do cordel “E o meu nome é Ceará” é o que contribui de forma magistral para engendrar a identidade popular, assim como enfatizar a resistência social do povo camponês, a partir do seu posicionamento como porta-voz de uma coletividade, como representante do povo nordestino, de modo especial, do povo cearense. Além disso, o poeta também se pauta no sentimento de esperança presente nesses versos, em que atribui significado a determinados elementos e resgata a autoestima de seu grupo social, ponderado pelos interesses coletivos.

Através dessa consciência identitária guiada pela coletividade, ou seja, pela voz conjunta que exige direitos civis básicos, Patativa do Assaré delinea aspectos de resistência social com sagacidade e

espontaneidade, o que faz com que o povo sertanejo se identifique com seus versos e contribua de forma significativa para transgredir à mácula da ideologia dominante. Podemos afirmar, então, que essa apropriação da poesia feita pelo poeta-camponês culminou em um meio de representar sua tradição na terra em que o sertanejo nordestino vive, planta, colhe, ama, sofre; como também nos mostra tons significativos de criticidade e resistência social, transgredindo aos estereótipos excludentes, o que fez com que o povo nordestino do campo encontrasse uma representação e valorização através da poesia popular de Patativa do Assaré.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através deste estudo, podemos perceber os aspectos identitários e de resistência social que compõem a prática discursiva de Patativa do Assaré em seu livro “Cante lá que eu canto cá”. Assim, trata-se de narrativas que surgem em uma cultura de tradição oral, as quais se configuram com base na experiência do meio social. Patativa do Assaré, a partir da materialização do signo linguístico veiculado cotidianamente pelo povo camponês, conseguiu com veemência escrever sobre seu cotidiano, sobre a pobreza e descaso que o sertanejo nordestino se encontrava. Assim, o poeta, por meio da posição-sujeito assumida por ele, transgrediu as injustiças como porta-voz de um povo excluído e reificado.

A poesia de Patativa surge, em contexto amplo, em uma sociedade letrada onde a escrita tem papel determinante nas condições

de produção no meio social. O poeta, de certo modo, faz uso desse poder determinante da escrita para empoderar a oralidade. Diante disso, tratamos, nesta pesquisa, da relação dialética fundamental entre identidade e resistência social na obra patativana. A resistência social, em Patativa do Assaré, revela-se nos temas de seus cordéis, assim como na tessitura de seu versejar e no uso da linguagem como demonstração e valorização de uma condição de classe. O poeta, conduzido pelo desejo coletivo de melhorias sociais e educativas para o sertão e seu povo, manifesta uma intensa consciência identitária do valor não só poético, como também social daquilo que escreve. Portanto, vimos, na presente pesquisa, que a alteridade é um traço fundamental para a produção literária do poeta, que assume em seu versejar a posição-sujeito pautada na luta de classes que, por sua vez, é embasada na coletividade.

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, P. C. A. *A cultura dos cordéis: Território(s) de tessitura de saberes*. 2007. 257f. Tese (Doutorado em educação) – Centro de Educação, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa. 2007.
- ASSARÉ, P. *Cante lá que eu canto cá*. 2. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1978.
- BAKHTIN, M. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 3. ed. São Paulo: Hucitec, 1977.
- BRANDÃO, H. H. N. *Introdução à Análise do Discurso*. 2. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2004.
- BRITO, A. I. A. Patativa do Assaré: porta-voz do sertão. *Conexão – comunicação e cultura*. Caxias do Sul, v. 8, n. 16, p. 179-193, 2009.

- CANDIDO, A. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 8. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.
- CARVALHO, G. *Patativa do Assaré: um poeta cidadão*. São Paulo: Expressão Popular, 2008.
- FEITOSA, L. T. *Patativa do Assaré: A trajetória de um canto*. São Paulo: Escrituras Editora, 2003.
- FIORIN, J. L. *Linguagem e ideologia*. 8. ed. São Paulo: Ática, 2007.
- FIORIN, J. L. Polifonia textual e discursiva. In: BARROS, D. P.; FIORIN, J. L. (org.) *Dialogismo, polifonia intertextualidade: Em torno de Bakhtin*. 2. Ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.
- HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 9. ed. São Paulo: DP & A, 2004.
- KUNZ, M. *Cordel: a voz do verso*. Museu do Ceará: Secretaria da Cultura e Desporto do Ceará, 2001.
- LUYTEN, J. M. *O que é literatura popular*. Brasília: Editora Brasiliense, 1983.
- ORLANDI, E. P. *Análise de Discurso: princípios e procedimentos*. 9. ed. Campinas: Pontes Editores, 2010.
- ORLANDI, E. P. *Língua e conhecimento linguístico: para uma história das ideias no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Cortez, 2013. p. 73-82.
- PROENÇA, I. C. *A ideologia do cordel*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1976.

SOBRE AS AUTORAS E OS AUTORES

Déborah Scheidt é professora concursada do Departamento de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Ponta Grossa, onde leciona disciplinas relacionadas à língua inglesa e às literaturas de língua inglesa. Participa como docente no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da UEPG. De julho a dezembro de 2017 realizou estágio pós-doutoral na School of Literature, Arts and Media da Universidade de Sydney, Austrália, com uma bolsa da Fundação CAPES para realizar pesquisa em literatura comparada. Possui Doutorado em Letras (Estudos Literários) pela UFPR (1997), Mestrado em Letras (Literaturas de Língua Inglesa) pela UFPR (1997) e graduação em Letras-Inglês também pela UFPR. Suas áreas de interesse são Literaturas de Língua Inglesa, Literatura Australiana e literatura comparada.

Fátima Ingrid Bezerra Bonfim é mestra pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Piauí (PPGEL/UFPI). Membro do Núcleo de Estudos e Pesquisas em Análise do Discurso da Universidade Federal do Piauí (NEPAD/UFPI/CNPq).

Natacha dos Santos Esteves é mestranda em Letras pela Universidade Estadual de Maringá – UEM. Possui pós-graduação em andamento na área de História e Cultura Afro-Brasileira pelo Instituto Nacional de Ensino – INE. Graduada em Letras Português/Inglês pela

Universidade Estadual do Paraná/campus de Campo Mourão. Tem publicações em periódicos na área de literatura contemporânea. Integra o Grupo de Estudo e Pesquisa em Educação, Diversidade e Cultura – GEPEDIC, da UNESPAR. Também compõe o grupo que coordena o Seminário Afro [R]existência, da Unespar. Organizadora do livro *Mulheres do fim do mundo: representações da literatura negra feminina* (2022). Atua como professora de Literatura e Gramática no Colégio Vicentino Santa Cruz.

Rodrigo dos Santos Dantas da Silva é doutorando em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes), Mestre pelo Programa de Mestrado Profissional em Letras – Profletras/ Ifes; Especialista em Educação e Direitos Humanos - Ufes; Graduado em Letras Português - Multivix. Professor de Língua Portuguesa – Secretaria de Educação do Espírito Santo (Sedu/ES) e Prefeitura de Vila Velha (PMVV/ES). Integrante dos Grupos de Pesquisa: Literatura e Educação (ouvinte sem vínculo de orientação), da Ufes/CNPq, e Itinerários Interdisciplinares em Estudos sobre o Imaginário, Linguagens e Culturas (ITESI), da Universidade de Pernambuco (UPE). Em 2019, publicou *Vello* pela Sangre Editorial – produção literária contendo contos, crônicas e poemas. E-mail: dyghusoueu@gmail.com.

Orlando Freire Junior é professor de Literatura da Universidade do Estado da Bahia (UNEB), Campus XXII de Euclides da Cunha –

BA, onde desenvolve o projeto de extensão Narrativas e Poéticas da Oralidade no Território de Euclides da Cunha em parceria com o Professor Felipe Serpa. É Bacharel em Letras Vernáculas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), Mestre em Literatura e Diversidade Cultural pela Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS) e Doutor em Literatura e Cultura pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Publicou, em 2019, o livro *Além da Inspiração: oralidade, escrita e política em Patativa do Assaré* pela Editora Per Se.

SOBRE OS ORGANIZADORES

Rafael Zeferino de Souza é professor da Educação Especial - Sala de Recursos Multifuncional e Altas Habilidades/Superdotação na Secretaria Municipal da Educação de Campo Mourão. Doutorando em Letras - Estudos Literários pela Universidade Estadual de Maringá (UEM). Mestre em Letras - Estudos Literários pela mesma Universidade. Especialista em Metodologia de Ensino de Língua Portuguesa e Literatura pelo Centro Universitário Leonardo da Vinci (UNIASSELVI). Em Educação Especial e Inclusiva pela Faculdade de Educação de São Luis. Graduado em Letras - Português/Inglês pela Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR) - Campus de Campo Mourão. Graduado em Pedagogia, pelo Centro Universitário Integrado (INTEGRADO). Desenvolve pesquisas sobre Literatura de Autoria Feminina Brasileira; Literatura de Cordel de Autoria Feminina e Crítica Feminista. Revisor dos periódicos: SaBios, Campo Digital e Perspectivas Contemporâneas. Editor Assistente do periódico Perspectivas Contemporâneas. Membro do grupo de pesquisa de Literatura de Autoria Feminina Brasileira - LAFEB, da UEM e Cartografias Literárias na América Latina: Memória, Identidades Híbridas e Reescritas da História pela Ficção, também pela mesma universidade.

Mirian Cardoso da Silva é doutora e mestra em Letras, área de concentração Estudos Literários, pela Universidade Estadual de Maringá - UEM; Fez especialização em Estudos Literários na

UNESPAR/Campus de Campo Mourão; Desenvolve pesquisas sobre o gênero road novel de autoria feminina e, atualmente, participa do Grupo de Estudo e Pesquisa em Educação, Diversidade e Cultura - GEPEDIC (UNESPAR); Grupo de Estudos em Literatura Brasileira Contemporânea (UNB) e Literatura de Autoria Feminina Brasileira - LAFEB (UEM).

Wilma dos Santos Coqueiro é doutora em Letras/área de concentração em Estudos Literários pela Universidade Estadual de Maringá (UEM). Docente adjunta do colegiado de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Sociedade e Desenvolvimento (PPGSeD) da Universidade Estadual do Paraná – UNESPAR – *campus* de Campo Mourão. Integra como pesquisadora o Grupo de Estudo e Pesquisa em Educação, Diversidade e Cultura – GEPEDIC. Possui publicações de capítulos e artigos em periódicos científicos, além de autoria e organização de obras voltadas à crítica literária de autoria feminina e afro-brasileira.

