



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA

FERNANDA SANTOS DE OLIVEIRA

ENTRE OS RITMOS DAS MEMÓRIAS,
OS DIZERES RIMAM COM MULHERES:
O VERSEJAR (AUTO)BIOGRÁFICO
EM CORDÉIS CONTEMPORÂNEOS



Salvador
2022



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA

FERNANDA SANTOS DE OLIVEIRA

**ENTRE OS RITMOS DAS MEMÓRIAS,
OS DIZERES RIMAM COM MULHERES:
O VERSEJAR (AUTO)BIOGRÁFICO
EM CORDÉIS CONTEMPORÂNEOS**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutora em Literatura e Cultura.

Orientadora: Profa. Dra. Alvanita Almeida Santos.

Salvador
2022

Sistemas de Bibliotecas da UFBA

Oliveira, Fernanda Santos de.

Entre os ritmos das memórias, os dizeres rimam com mulheres: o versejar (auto)biográfico em cordéis contemporâneos / Fernanda Santos de Oliveira. - 2022.
226 f.: il.

Orientadora: Profa. Dra. Alvanita Almeida Santos.

Tese (doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, Salvador, 2022.

1. Literatura de cordel brasileira. 2. Cordelistas. 3. Mulheres e literatura. 4. Mulheres na literatura. 5. Memória na literatura. 6. Arraes, Jarid, 1991- - Crítica e interpretação. 7. 82 anos de publicações femininas na literatura de cordel. I. Santos, Alvanita Almeida. II. Universidade Federal da Bahia. Instituto de Letras. III. Título.

CDD - 398.5

CDU - 398.51

FERNANDA SANTOS DE OLIVEIRA

ENTRE OS RITMOS DAS MEMÓRIAS,
OS DIZERES RIMAM COM MULHERES:
O VERSEJAR (AUTO)BIOGRÁFICO
EM CORDEÍIS CONTEMPORÂNEOS

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutora em Literatura e Cultura, do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia.

Aprovada em 23 de setembro de 2022.

Banca Examinadora

Alvanita Almeida Santos – Orientadora
Doutora em Letras e Linguística, Universidade Federal da Bahia
UFBA, Brasil
Universidade Federal da Bahia

Francisca Pereira dos Santos – Examinadora Externa à Instituição
Doutora em Literatura e Cultura, Universidade Federal da Paraíba
UFCA, Brasil
Universidade Federal do Cariri

Jailma dos Santos Pedreira Moreira – Examinadora Externa à Instituição
Doutorado em Letras e Linguística, Universidade Federal da Bahia
UNEB, Brasil
Universidade do Estado da Bahia

José Henrique de Freitas Santos – Examinador Interno
Doutor em Letras e Linguística, Universidade Federal da Bahia,
UFBA, Brasil
Universidade Federal da Bahia

Lívia Maria Natália de Souza – Examinadora Interna
Doutora em Letras e Linguística, Universidade Federal da Bahia,
UFBA, Brasil
Universidade Federal da Bahia

À minha mãe Dinalva, por toda sua sabedoria, força e garra incessantes.

Ao meu pai Raimundo, em memória, por cada gesto de amor em nossa curta e intensa partilha na vida. Aos meus pais que, repetindo a saga de muitos nordestinos, partiram do sertão cearense e do interior baiano rumo ao sudeste brasileiro em busca de trabalho. Pouco puderam frequentar a escola, mas me ensinaram, sobretudo, a reconhecer o potencial transformador da educação na vida da classe trabalhadora.

AGRADECIMENTOS

A Deus, primeiramente, pela dádiva da vida e por ser minha fortaleza e meu amparo diário concedendo-me a saúde e a força necessárias para desafiar os obstáculos da caminhada.

Ao Sistema Único de Saúde (SUS), por sua credibilidade científica em garantir a imunização da população brasileira diante de uma pandemia que ceifou a vida de milhões de pessoas.

À Profa. Dra. Alvanita Almeida Santos, pela acolhida, orientação competente, presteza e afetuosidade compartilhada durante essa jornada acadêmica.

Às Profas. Dra. Jailma Pedreira e Dra. Lívia Natália que compuseram a Banca Examinadora do Exame de Qualificação, pelas valiosas críticas e sugestões pertinentes para o desenvolvimento desta pesquisa.

Ao Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Baiano (IF Baiano) – *Campus* Governador Mangabeira, pela autorização do meu afastamento parcial e, posteriormente, integral para participação no curso de Doutorado em Literatura e Cultura.

A todos os meus professores do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura (PPGLitCult), da Universidade Federal da Bahia (UFBA) pelas preciosas aulas e contribuições compartilhadas.

Aos colegas de turma, do Instituto de Letras, da Universidade Federal da Bahia (UFBA), pelas trocas de saberes e palavras de incentivo.

Às amigas Ana, Gislene e Juciane, por suas companhias prazerosas e enriquecedoras capazes de tornar a experiência da pós-graduação muito mais leve e tranquila.

À Daniela e Aline, pelas traduções do resumo.

Ao xilogravurista Gustavo Borges, pelas ilustrações das cordelistas na capa, no início de cada uma das seções e nas considerações finais da tese.

Ao meu companheiro Gean, pela compreensão das minhas ausências e me apoiar sempre para a concretização de cada tarefa.

À minha mãe Dinalva, pelas orações e fé inabalável que me ampararam nos dias difíceis; por ser a fortaleza que me sustenta e a fonte contagiante de imensurável alegria e motivação.

À minha irmã Flávia, pelas palavras certas e por ser minha parceira de longas datas.

Ao meu padrasto Roque, pelo cuidado e carinho demonstrados a cada dia.

À minha avó Aurelina, por cada ensinamento, palavra de sabedoria e preocupação constante.

A todos que contribuíram, direta ou indiretamente, para a realização desse percurso instigante que se traduziu o processo de pesquisa com a literatura de cordel de autoria feminina.

Às memórias, enfim, de todas as mulheres das cantorias e dos cordéis e às vozes que ritmaram os dizeres dessa pesquisa: Alaíde Souza, Aurineide Alencar, Bhetty Brazil, Dani Almeida, Daniela Bento, Giselda Pereira, Jarid Arraes, Josy Silva, Madalena Castro, Negra Aurea, Suely Pimentel, Tânia Castro, Vana Miletto e Vânia Alves.

A cordelista é um grito
Com rima, forma e cadência
Vociferando a história
Garantindo a permanência
Atuação resistente
Em campos de resistência.

(Izabel Nascimento, 2020a)

OLIVEIRA, Fernanda Santos de. **Entre os ritmos das memórias, os dizeres rimam com mulheres**: o versejar (auto)biográfico em cordéis contemporâneos. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura). Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2022.

RESUMO

Esta tese reflete sobre os traçados da literatura de cordel brasileira buscando compreender as lacunas impostas pela tradição masculina através de mecanismos de repetição e de continuidade de paradigmas, ao abordar sobre os silenciamentos das vozes femininas ao longo da historiografia oficial e suas repercussões na contemporaneidade, enfatizando a produção de memórias femininas na dicção do versejar (auto)biográfico de cordelistas contemporâneas. O objetivo, de uma forma geral, é estabelecer uma análise de cordéis de autoria feminina contemporâneos para compreender como as cordelistas se (auto)representam e (auto)biografam a relação da mulher com o fazer literário. Para tanto, a pesquisa percorre as marcas da memória em cordéis de Jarid Arraes e da *Obra Coletiva 82 anos de publicações femininas na literatura de cordel*, organizada por Graciele Castro, que apresenta as trajetórias de 21 cordelistas contemporâneas. Como aporte teórico-metodológico, esta tese adota uma abordagem qualitativa a partir de uma pesquisa bibliográfica e de cunho exploratório pautados em estudos a respeito da literatura popular, a partir de perspectivas da autoria feminina e seus entrelaçamentos com a memória, refletindo sobre conceitos como biografia, autobiografia e reescrita de si. Tais noções serão revisitadas a fim de repensar o cordel enquanto gênero literário e como documento cultural a partir da compreensão dos modos como as mulheres cordelistas reconstroem as suas relações com a arte da voz e da palavra escrita de modo a empreender novas perspectivas para a historiografia, alargando as noções vigentes no campo literário e visibilizando subjetividades plurais. Conclui-se, portanto, que a análise das marcas da subjetividade que entrelaçam a literatura e a vida de mulheres, reconfigurando o mundo através de suas poéticas, possibilita reencontrar as lacunas da historiografia oficial a partir das rotas do versejar feminino que apresenta uma reescrita de si ao tempo que reconstrói uma nova história literária, inscrevendo seu pensar sobre o cordel, remoldando suas vidas e vislumbrando novos caminhos literários. Suas vozes performam novos sentidos e deslocam as memórias literárias a partir dos registros de suas escrituras.

Palavras-chave: Literatura de cordel. Autoria feminina. Memórias. (Auto)biografias.

OLIVEIRA, Fernanda Santos de. **On the rhythms of memories, the sayings rhyme with women:** the (auto)biographical verse in contemporary cordéis. Thesis (Doctorate in Literature and Culture). Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2022.

ABSTRACT

This thesis reflects on the tracings of Brazilian cordel literature, seeking to understand the gaps imposed by the masculine tradition through mechanisms of repetition and of paradigm continuity, approaching the silencing of female voices throughout official historiography and its repercussions in contemporary times, emphasizing the production of female memories in the (auto)biographical diction of contemporary cordel writers. The objective, in general, is to establish an analysis of contemporary female cordels to understand how cordelistas (self) represent and (auto) biograph the relationship of women with literary work. For that, the research goes through the memory traces in cordels by Jarid Arraes and *Obra Coletiva 82 anos de publicações femininas na literatura de cordel* (Collective work 82 years of female publication in cordel literature), organized by Graciele Castro, which presents the trajectories of 21 contemporary cordelistas. As a theoretical-methodological contribution, this thesis adopts a qualitative approach based on a bibliographical and exploratory research based on studies on popular literature, considering the perspectives of female authorship and its intertwining with memory, reflecting on concepts such as biography, autobiography and self-rewriting. Such notions will be revisited in order to rethink cordel as a literary genre and as a cultural document by understanding the ways in which female cordelistas reconstruct their relations with the art of the voice and the written word in order to undertake new perspectives for historiography, broadening prevailing notions in the literary field and making plural subjectivities visible. We therefore concluded that the analysis of subjectivity marks that intertwine literature and women's lives, reconfiguring the world from their poetry, makes possible to rediscover the gaps in official historiography from female verse routes that presents a rewriting of themselves while rebuilding a new literary history, inscribing their thinking about cordel, reshaping their lives and envisioning new literary paths. Their voices perform new meanings and displace literary memories from their writings' records.

Keywords: Cordel literature. Female authorship. Memoirs. (Auto)biographies.

OLIVEIRA, Fernanda Santos de. **Entre los ritmos de los recuerdos, los dichos riman con mujeres:** el verso (auto)biográfico en los cordéis contemporáneos. Tesis (Doctorado en Literatura y Cultura). Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2022.

RESUMEN

Esta tesis reflexiona sobre los trazados de la literatura de cordel brasileña buscando comprender los huecos impuestos por la tradición masculina a través de mecanismos de repetición y continuidad de paradigmas, al abordar sobre los silenciamientos de las voces femeninas a lo largo de la historiografía oficial y sus repercusiones en la contemporaneidad, subrayando la producción de memorias femeninas en la dicción del versear (auto)biográfico de escritoras contemporáneas de cordel. El objetivo, de modo general, es establecer un análisis de las obras de literatura de cordel contemporáneas de autoría femenina para comprender cómo las escritoras de cordel se (auto)representan y (auto)biografían la relación de la mujer con el hacer literario. Para ello, la investigación recorre las señales de la memoria en obras de cordel de Jarid Arraes y de la *Obra Colectiva 82 anos de publicações femininas na literatura de cordel*, organizada por Graciele Castro, que presenta las trayectorias de 21 autoras de cordeles contemporáneos. Como aporte teórico-metodológico, esta tesis adopta un abordaje cualitativo a partir de una investigación bibliográfica y de carácter exploratorio basados en estudios sobre la literatura popular, desde perspectivas de la autoría femenina y sus entrelazados con la memoria, reflexionando sobre conceptos como biografía, autobiografía y reescritura del yo. Se revisarán estas nociones con el objeto de repensar el cordel como género literario y como documento cultural desde la comprensión de las formas como las mujeres escritoras de cordel reconstruyen sus relaciones con el arte de la voz y de la palabra escrita para emprender nuevas perspectivas para la historiografía, ampliando las nociones actuales en el campo literario y evidenciando subjetividades plurales. Se concluye, por tanto, que el análisis en los rasgos de la subjetividad que entretejen la literatura y la vida de las mujeres, cambiando el mundo desde sus poéticas, permite reencontrar las lagunas de la historiografía oficial desde las rutas del versear femenino que presenta una reescritura del yo al tiempo que reconstruye una nueva historia literaria, inscribiendo su pensamiento sobre el cordel, remodelando sus vidas y vislumbrando nuevos caminos literarios. Sus voces interpretan nuevos sentidos y desplazan las memorias literarias a partir de los registros de sus escritos.

Palabras-clave: Literatura de cordel. Autoría femenina. Memorias. (Auto)biografías.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01	Fotografia da cordelista Izabel Nascimento.....	22
Figura 02	Capa do folheto <i>A luta da mulher contra o lobisomem</i> , de Jarid Arraes.....	45
Figura 03	Capa do folheto <i>Antonieta de Barros</i> , de Jarid Arraes.....	219
Figura 04	Capa do folheto <i>Carolina Maria de Jesus</i> , de Jarid Arraes.....	219
Figura 05	Capa do folheto <i>Maria Firmina dos Reis</i> , de Jarid Arraes.....	220
Figura 06	Capa do folheto <i>A mulher de pés alados</i> , de Jarid Arraes.....	220
Figura 07	Capa do livro <i>Heroínas negras brasileiras em 15 cordéis</i> (2017).....	221
Figura 08	Capa do livro <i>Heroínas negras brasileiras em 15 cordéis</i> (2020).....	221
Figura 09	Capa do livro <i>Redemoinho em dia quente</i> (2019).....	222
Figura 10	Capa da <i>Obra coletiva 82 anos de publicações femininas na literatura de cordel</i> (2020).....	222
Figura 11	Ilustração de Antonieta de Barros do livro <i>Heroínas negras brasileiras em 15 cordéis</i>	223
Figura 12	Ilustração de Maria Firmina dos Reis do livro <i>Heroínas negras brasileiras em 15 cordéis</i>	223
Figura 13	Ilustração de Carolina Maria de Jesus do livro <i>Heroínas negras brasileiras em 15 cordéis</i> (2017).....	224
Figura 14	Ilustração de Carolina Maria de Jesus do livro <i>Heroínas negras brasileiras em 15 cordéis</i> (2020).....	224
Figura 15	Fotografias de Maria das Neves e sua neta que ilustram o cordel <i>Maria das Neves em cena no cordel</i> , de Suely Pimentel.....	225
Figura 16	Xilogravura de Maria das Neves, de autoria de Nireuda Longobardi, e capa do folheto de Maria das Neves, datado de 1938, que constam na <i>Obra coletiva 82 anos de publicações femininas na literatura de cordel</i>	226

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ABRALIC	Associação Brasileira de Literatura Comparada
AAPC	Associação de Artesãos do Padre Cícero
APCA	Associação Paulista de Críticos de Arte
CCMN	Centro Cultural Mestre Noza
CD	Compact Disc
FEMICA	Feministas do Cariri
FLIP	Festa Literária Internacional de Paraty
FURG	Universidade Federal do Rio Grande
IF Baiano	Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Baiano
IPHAN	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
LGBTQIA+	Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transgênero, Queer, Intersexo, Assexual e outras identidades de gênero e orientação sexual que não se enquadram na cis-heteronormatividade
ONG	Organização Não Governamental
PEPLP	Programa de Estudo e Pesquisa da Literatura Popular
PPGLitCult	Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura
SCM	Sociedade dos Cordelistas Mauditos
SUS	Sistema Único de Saúde
UFBA	Universidade Federal da Bahia
UFRB	Universidade Federal do Recôncavo da Bahia

SUMÁRIO

1	ENTRE AS IDAS E VINDAS NO CHÃO DAS MEMÓRIAS: ITINERÁRIOS PRELIMINARES DA PESQUISA	15
2	TRADIÇÃO, MULHER E CORDEL: OS TRAÇADOS DAS MEMÓRIAS SILENCIADAS	36
2.1	A TRADIÇÃO NA LITERATURA DE CORDEL BRASILEIRA	44
2.2	A MULHER CORDELISTA REPRESENTADA ENTRE VOZES E ESCUTAS POÉTICAS DA CONTEMPORANEIDADE	74
3	VIDAS-MULHERES NA PRODUÇÃO CONTEMPORÂNEA DE CORDÉIS: DA AUTODEFINIÇÃO ÀS MEMÓRIAS BIOGRÁFICAS NA DICÇÃO DOS VERSOS	84
3.1	DE LEITORA À CORDELISTA: UM PROJETO POLÍTICO-ESTÉTICO NO VERSEJAR DE JARID ARRAES	84
3.1.1	Entre portas fechadas.....	86
3.1.2	Portas se abrem.....	98
3.2	ENTRE “LABUTAS” E PELEJAS: UM VERSEJAR AUTODEFINIDO NA LITERATURA DE CORDEL	111
3.2.1	Jarid Arraes: uma língua ferina dentro/fora do campo?	112
3.3	MEMÓRIAS BIOGRÁFICAS DA MULHER ESCRITORA E O REVISIONISMO HISTÓRICO	121
4	A ESCRITA DE SI E OS TRAÇOS AUTOBIOGRÁFICOS NA <i>OBRA COLETIVA 82 ANOS DE PUBLICAÇÕES FEMININAS NA LITERATURA DE CORDEL</i>: DEBULHANDO MEMÓRIAS DO ESPAÇO E DO TEMPO.....	140
4.1	DO BAÚ PARA A ESCOLA: AS MEMÓRIAS DO ESPAÇO DA MULHER CORDELISTA	141
4.2	ENTRE LEITURAS E CANTOS: AS MEMÓRIAS DA ESCRITA DA MULHER CORDELISTA NOS EMBALOS DO TEMPO DA MATERNIDADE	157

4.3	AS MEMÓRIAS DO TRABALHO DA MULHER CORDELISTA: A PROFISSIONALIZAÇÃO NAS TRILHAS DOS CORDÉIS	167
5	“SOMOS MUITAS”: ENFIM, O QUE DIZEM SUAS VOZES?	177
5.1	NOS COMPASSOS DO VERSEJAR: A VOZ FEMININA ENTRE A LITERATURA E A VIDA	180
5.2	ENTRE OS RITMOS, OS DIZERES E AS RIMAS: AS MEMÓRIAS DESATANDO OS NÓS DA “GENTE GRANDE”	190
6	PERCURSOS FINAIS: ALINHAVANDO AS MEMÓRIAS DOS VERSOS	198
	REFERÊNCIAS.....	203
	ANEXOS.....	216
	ANEXO A – CORDÉIS ANALISADOS NA TESE	217
	ANEXO B – CAPAS DOS FOLHETOS	219
	ANEXO C – CAPAS E ILUSTRAÇÕES DOS LIVROS.....	221

1 ENTRE AS IDAS E VINDAS NO CHÃO DAS MEMÓRIAS: ITINERÁRIOS PRELIMINARES DA PESQUISA

Mas a arte é mesmo pedra fundamental, pra ser lançada e reformar o passado latente. Não sem esforço coletivo. Não sem dores e perdas. Mulher sabe onde doem as perdas. (Mari Bigio, 2021)

As palavras de Mari Bigio levam-me, nestas primeiras linhas, para as reminiscências das narrativas (re)criadas no âmbito familiar do interior baiano, em Mutuípe, onde cresci e pude experienciar um mundo imaginário repleto de vivacidade a partir da escuta das vozes femininas que circundavam o meu cotidiano. Foi a partir das vozes maternas de minha avó Aurelina e de minha mãe Dinalva que pude conhecer, desde a infância, os encantos do universo popular atrelados à saga da necessidade de subsistência da família através do trabalho na roça e da venda de bolos, doces e mingaus na feira local.

As idas e vindas pelas estradas de chão em busca de água e lenha faziam parte da rotina diária de minha mãe e seus irmãos e, esse trajeto, sob o ensinamento da “potência”¹ da natureza, era acompanhado de cantigas capazes de embalar suas dores e de auxiliar as rodilhas² na tarefa de equilibrar os caldeirões de água sobre suas cabeças. Os cantos conduziam os seus movimentos ritmados ao carregar as bacias de roupa para lavar no Rio Jiquiriçá, assim como se faziam presentes em suas tarefas de raspar mandioca, afinal “a terra dá um imenso manual de vida” como nos lembra Krenak (2015, p. 193). São memórias que nos reportam aos estudos de Ria Lemaire sobre as tradições orais, quando afirma que para “cada tipo de trabalho existiam canções com ritmos adequados, que impunham e reforçavam o ritmo do próprio trabalho” (LEMAIRE, 1990, p. 18).

Nas ocasiões das festividades e momentos de brincadeiras, os saberes da voz e da escuta também permeavam o contexto interiorano por meio de cantigas de roda, como esta assim recriada: “*De abóbora faz melão/ de melão, faz melancia/ Faz doce, sinhá! Faz doce, sinhá! Faz doce e cocadinha*”, além de “*Clareia lua, clareia bem, clareia lua que a burrinha já vem*” que embalava as festas da burrinha e do bumba-meu-boi. Como nos ensina Zumthor

¹ Krenak (2015, p. 191) refere-se ao termo potência relacionando-o aos ensinamentos da natureza: “Tudo que a natureza me ensinou me deu potência”.

² As rodilhas ou “rudias” - panos retorcidos em formato de círculo - eram colocadas sobre a cabeça como suporte para realizar o transporte de água, roupas, lenhas, etc.

(1993, p. 139), a “memória, por sua vez, é dupla: coletivamente, fonte de saber; para o indivíduo, aptidão de esgotá-la e enriquecê-la. Dessas duas maneiras, a voz poética é *memória*”.

E são os emaranhados das memórias individuais e coletivas impregnados nas vozes das intérpretes do mundo oral que repercutem no meu presente enquanto pesquisadora, como nas palavras de Krenak (2015, p. 195), o “igarapé que aquele menino bate peneira está ligado com o rio de memória que os mais velhos foram contando para a gente, compartilhando com a gente, ensinando. Os modelos, sabe? A resolução das coisas.”. Dessa forma, busco reconhecer o potencial teórico-epistemológico instaurado na presença das vozes poéticas de nossas mães e avós, assim como no relato da “mãe-tecelã, mãe atadora dos fios do passado, bordadeira do presente e rendeira do futuro” como denomina Francisca Santos (2009, p. 15).

No entanto, a partir do ingresso no ensino formal, muitos dos encantos apreendidos através da escuta materna foram sendo guardados no baú da memória – funcionando como uma verdadeira talha³ para armazenar as reminiscências mais significantes desse universo. Assim, a importância da escrita cada vez mais se impôs como fator determinante para adentrar-se no mundo das letras. E, partindo dessas experiências afetivas e familiares que compreendo a pesquisa como o lugar do (re)encontro. O lugar do reencontro com as vozes femininas e o lugar do reencontro com a cultura popular tão viva e dinâmica que apresenta a voz como o “querer dizer e vontade de existência, lugar de uma ausência que, nela, se transforma em presença” (ZUMTHOR, 1997, p. 11). Justamente por entender que o silêncio⁴ tem sido “um mandamento reiterado através dos séculos pelas religiões, pelos sistemas políticos e pelos manuais de comportamento”, como afirma Perrot (2005, p. 9), faço dessas linhas um encontro em busca das rotas epistemológicas que sejam capazes de desvencilhar os silêncios interessadamente impostos, avançando por entre os caminhos sinuosos que escondem as lacunas, estabelecem fronteiras e através dos quais se erguem muros.

Como afirma a professora e pesquisadora Alvanita Santos, “as palavras, a linguagem e o discurso caminham em terreno extremamente movediço e traiçoeiro” (SANTOS, A., 2005, p. 25)⁵. Dessa forma, diante de tantas ausências e lacunas que se evidenciam nas entrelinhas

³ Reservatório de barro usado para armazenar água para consumo ou para cozinhar os alimentos.

⁴ Schmidt (1998, p. 183) analisa as relações entre os processos de perdas de memória e de identidade com a modernidade centrada no indivíduo “sob o impacto determinante de referências hegemônicas que pautaram os processos sociais e culturais do ocidente – o etnocentrismo, o imperialismo, o racismo e a patriarquia”.

⁵ Alvanita Santos (2005), em sua tese intitulada *O canto das mulheres – entre bailar e trabalhar: relações de gênero em narrativas orais (romances)*, analisa os romances baianos - narrativas

do campo literário, a pesquisa foi se erguendo como o lugar de repensar os paradigmas propositadamente estabelecidos e conscientemente estáveis de modo a promover a abertura crítica de sentidos políticos, éticos e estéticos sobre a linguagem.

Nas palavras de Schmidt (2000, p. 84), “o resgate de obras de autoria feminina rompe o monólogo masculino”. Assim, a escolha pela literatura de cordel de autoria feminina deu-se fundamentalmente pela necessidade de fortalecimento dos estudos nessa área, considerando os diversos mecanismos de apagamento de suas produções ao longo da historiografia oficial.

Quanto à escolha do *corpus* da pesquisa, privilegiei então o estudo de cordéis que tivessem como tema a representação da mulher e, sobretudo, discutissem as relações da mulher com o fazer literário. A partir dessas escolhas metodológicas, selecionei alguns dos cordéis de Jarid Arraes e da *Obra Coletiva 82 anos de publicações femininas na literatura de cordel*, organizada por Graciele Castro, priorizando as narrativas em suas modalidades biográficas e/ou autobiográficas, considerando que, nas palavras de Souza (2011, p. 28), as “diversas modalidades de atualização das narrativas autobiográficas, longe de se constituírem como exacerbação de individualidades ou narcisismo excessivo, exercitam o direito à expressão de vozes anteriormente excluídas dos discursos hegemônicos”.

Portanto, o encontro com as mulheres cordelistas – sujeitos da pesquisa – deu-se a partir das redes sociais e, desde então, interessei-me por conhecer suas produções e acompanhar seus trânsitos por entre as diversas mídias – folhetos, livros, Internet. Assim, esse percurso teórico-metodológico busca percorrer os ritmos das memórias entremeadas nos cordéis que historiografam e cartografam as trajetórias de mulheres ressignificando espaços e tempos, através de um viés crítico capaz de acolher suas perspectivas. Percurso este que me faz recordar dos relatos de minha mãe ao contar sobre as etapas que cumpria ao lavar roupa no rio: primeiramente, ensaboava a roupa dentro de uma bacia, sendo que as mais sujas eram esfregadas no lajedo, para, em seguida, serem colocadas para coarar⁶ e enxaguá-las. É assim que eu vejo o processo de reconstrução da historiografia do cordel em sua capacidade de remover as “sujidades” - os estereótipos e preconceitos cravados pelos discursos oficiais – na busca por espaços de escuta das novas vozes e narrativas.

Para iniciar o percurso, primeiramente, apresento as cordelistas que nos farão companhia nessa caminhada. Jarid Arraes é cearense, natural de Juazeiro do Norte, e nasceu

orais populares cantadas - apresentando uma possibilidade interpretativa com enfoque para os papéis sociais destinados às personagens femininas situando-as no contexto da cultura ocidental.

⁶ “Coarar” ou “quarar” é uma técnica utilizada para remover sujidades de roupas por meio da exposição delas já ensaboadas ao sol.

em 1991. Apesar de jovem, é autora de dezenas de folhetos de cordel, além dos livros: *As lendas de Dandara* (2015), *Heroínas negras brasileiras em 15 cordéis* (2017), *Um buraco com meu nome* (2018), *Redemoinho em dia quente* (2019) e *Corpo Desfeito* (2022). Participou do grupo FEMICA (Feministas do Cariri) e do Grupo de Mulheres Negras do Cariri Pretas Simoa e tem interesse por estudar a construção da identidade étnica das mulheres negras a partir dos estudos da Psicologia Social.

“Filha de uma mãe loira e de um pai negro”⁷, Arraes defende que seu cabelo é “símbolo de resistência e reconhecimento” de sua negritude. A escritora afirma: “foi por causa do meu cabelo que comecei a perceber que eu não era ‘morena’ coisa nenhuma, era negra”. Portanto, a cordelista reconhece-se como negra e identifica a causa de ter sofrido preconceito: “por causa do meu cabelo e dos meus traços faciais” (ARRAES, 2014, não paginado). São esses dramas que Arraes problematiza no seguinte poema:

que mulher que
sou
me pergunto
espelhada

que mulher tem essa pele
desbotada

o que sou de mulher
com cabelos armados
e perigosos
que mulher periga
na linha encardida
da caixa parda

que mulher que sou
aos teus olhos
de mulher

sou repetição
diferença
ou sou resposta
quem sabe
ausência

que sou eu
mulher
misturada

entre cores
diluídas

⁷ A autora aborda sobre sua negritude em “Mulheres que Escrevem”, no texto intitulado “Uma mulher negra escrevendo em busca de casa”. (ARRAES, 2017).

e marcas
deixadas

não sei que mulher
é meu tipo
de ser
se sou como ela
como outra
se minhas raízes
se fazem entender

pergunto
no espelho
com o tubo
de creme

[pingaram três gotas
no tapete]

que mulher sou eu
mulher-quase
mulher-nem-tanto
mulher-um-pouco-demais
para não ser.

(ARRAES, 2017, não paginado)

De acordo com Karla Alves, do Grupo de Mulheres Negras do Cariri Pretas Simoa, no estado do Ceará, existe uma “falsa premissa da ausência de negr@s”, de modo que as mulheres negras cearenses “são comumente indagadas sobre sua origem e constantemente remetidas à Bahia, principalmente se não submetem seus cabelos a processos de alisamento”. Portanto, explica que o Ceará “teve seu processo diferenciado das principais capitâneas importadoras de mão de obra escravizada devido a suas condições climáticas e geográficas, o que não significa dizer que aqui não tiveram escrav@s ou que não existiram negras e negros livres”⁸ (ALVES, K., 2014, não paginado). São os cruzamentos de raça, gênero, classe, além dos geográficos que atravessam a experiência de Jarid Arraes e de tantas outras autoras.

Dessa forma, a poética de Jarid Arraes - que tem a vida de mulheres como um de seus temas recorrentes - instigou-me a investigar sobre as mulheres cordelistas contemporâneas. Foi então que optei por selecionar as narrativas de cordéis que versejassem a partir das modalidades biográficas e autobiográficas para repensar os sentidos da vida para essas

⁸ Karla Alves (2014, não paginado), ressalta que é “por meio do poder simbólico que a historiografia oficial tende a forjar a ‘não presença’ de negras e negros no estado do Ceará e, assim, a naturalizar essa invisibilidade por meio da reprodução deste discurso no âmbito educacional perpetrando o imaginário social”.

mulheres cordelistas. Assim, selecionei também as trajetórias em cordel presentes na *Obra coletiva 82 anos de publicações femininas na literatura de cordel*, organizada por Graciele Castro, que reúne cordéis de autoria feminina em homenagem à Maria das Neves Batista Pimentel – primeira cordelista que se tem registro com a publicação do folheto *O violino do diabo e o valor da honestidade*, em 1938, sob o pseudônimo de Altino Alagoano. A obra foi publicada em 2020 pela Cordelaria Castro, sediada em Petrolina, no estado de Pernambuco, e contou com a participação de diversas mulheres para elaboração do projeto gráfico, diagramação e revisão.

Graciele Castro é cordelista e arte-educadora, nasceu em 07 de abril de 1993, em Petrolina, no estado de Pernambuco. Publicou os livros de poesia *Lágrimas de um sentimento* (2010) e *Rebulição no coração*, além de títulos de cordel, dentre eles o folheto *Quando o diabo não vem, ele manda seus empregados* (2014). É membra da Academia Brasileira de Literatura de Cordel, sócia da União Brasileira de Escritores, Presidenta do Projeto *Ser Tão Poeta Petrolina*, coordenadora da Casa do Cordel Mulheres Cordelistas e sócia-fundadora da Editora Cordelaria Castro que realiza diagramação e publicação de cordel. Atualmente, é estudante do curso de Administração e do curso Técnico em Teatro e integra o Núcleo de Teatro Biruta. Também participa do Movimento Nacional de Mulheres Unidas em Combate ao Machismo.

A *Obra coletiva 82 anos de publicações femininas na literatura de cordel* apresenta a trajetória de vinte e uma cordelistas através dos versos de cordel. Por entre os ritmos de sextilhas ou setilhas, é possível conhecer os fragmentos de memória que são selecionados e reunidos por essas mulheres que carregam as potencialidades do fazer literário. Neste estudo, foram selecionados treze entre os seus cordéis para analisar as relações entre a mulher, o cordel e a literatura a partir dos fios da memória entrelaçados em suas trajetórias em cordel.

Nesse sentido, a análise percorre pelos versos da cordelista sergipana Alaíde Souza Costa; da cordelista douradense Aurineide Alencar de Freitas, professora graduada em Letras, especialista em Metodologia do Ensino Superior e mestra em Educação; da cordelista Bhetty Brazil ou Elizabeth Santos da Cruz, nascida no Rio de Janeiro; e da cordelista cearense Daniela Almeida, membro fundadora do @teodorasdocordelsp e @cordelcantante, arte-educadora, contadora de histórias, documentarista, produtora cultural e jornalista pós-graduada em Gestão e Produção do Jornalismo e especializada em Literatura e Educação Infantil com ênfase em Contação de Histórias.

As trajetórias seguem o versejar da cordelista cearense Daniela Bento, graduada em História e em Educação Popular; da cordelista Giselda Pereira, sócia efetiva da União

Brasileira dos Escritores, vice-presidente da Sociedade dos Poetas Vivos de Olinda e vice-presidente da União Brasileira dos Trovadores - Seção Recife; e da cordelista e pedagoga Josineide Ribeiro da Silva ou Josy Silva, baiana, @eu_poeta_nordestina, mestra em Educação Ambiental e doutoranda em Letras.

A análise contempla também o versejar da cordelista pernambucana Maria Madalena de Souza Castro, sócia da União Brasileira de Escritores, cofundadora da Sociedade dos Poetas Vivos de Olinda, cofundadora e presidente da União Brasileira de Trovadores – seção Recife; da cordelista, professora e pedagoga paraense Maria Aurea dos Santos do Espírito Santo ou Negra Aurea, especialista em Gestão do Trabalho Pedagógico e mestra em Ciências da Educação; e da cordelista Suely Pimentel Britto Barros Libório, neta da primeira cordelista que publicou folhetos - a paraibana Maria das Neves Batista Pimentel.

O versejar autobiográfico é delineado também pela cordelista potiguar Tânia Castro, também mãe e professora; pela cordelista, contista, romancista, cronista e compositora paulista Vana Miletto, professora da educação básica e pedagoga, graduada em Comércio Exterior, pós-graduada em Psicopedagogia, mestra em Psicologia Educacional e em Educação; e pela cordelista Vânia Alves, natural do Vale do Paraíba, atualmente é professora de inglês da rede municipal de Petrolina, do estado de Pernambuco.

Nesse sentido, não apenas nos cordéis de Jarid Arraes, mas também nos versos das cordelistas contemporâneas, acima mencionadas, o reconhecimento das vozes e da escrita de mulheres que as antecederam é um dos aspectos de suas obras. E, voltando para o passado, que destaco as constatações da pesquisadora Francisca Pereira dos Santos que ao longo de vinte anos dedicou-se aos estudos orais para o mapeamento e reconstrução das cartografias de 264 mulheres autoras de 894 cordéis, 62 cantadoras repentistas e 34 ilustradoras e xilogravadoras:

Cantando em pelejas, como os homens, em duelos de cantorias, elas participaram e participam desse mundo, como Francisca Barrosa, Vovó Pangula, Terezinha Tietre, Mocinha de Passira e muitas outras. A existência e a revelação dessas vozes poéticas trazem à tona outra história da poesia nordestina, questionando ao menos dois discursos construídos sobre ela, o androcêntrico centrado no homem e o escriptocêntrico. Além de cantadoras-repentistas famosas do passado, como as citadas, houve mulheres cordelistas que conseguiram publicar folhetos desde o início do século XX, como Maria das Neves Pimentel na década de 1930 e Maria Athayde na década de 1940, ambas filhas dos maiores editores de folhetos, respectivamente de Francisco das Chagas Batista e João Martins de Athayde. Ao longo das décadas, cita-se Josefa Maria dos Anjos que publicou nos anos cinquenta, Zaira Dantas nos anos sessenta, Maria José de Oliveira nos anos setenta, Josenira Fraga nos

anos oitenta, Bastinha e todas aquelas que compõem este *Livro delas*. (SANTOS, F., 2020, p. 225).

Apesar da invisibilização do protagonismo de mulheres no âmbito da historiografia oficial, elas cantaram em pelejas e publicaram folhetos “delas”. Contudo, muitas cantaram e pelejaram “em um mundo onde as palavras se enfeitam de silêncio”, reportando-se ao despertar de Fanon (2008, p. 189). Isso porque, de acordo com Lemaire, o “abismo, criado teoricamente entre a cantoria e o folheto, foi exatamente a estratégia que permitiu ‘provar’ as origens europeias do folheto, ocultar a contribuição dos negros e das mulheres para a sua arte poética” (LEMAIRE, 2010a, p. 72).

No entanto, como ressalta Matos (2007, p. 152), o cordel “marcado por seu forte acento oral – rima, ritmo, repetições, musicalidade –, nascido da e na oralidade, sua matriz e motivação, transita hoje no espaço letra/voz”. Assim, tendo em vista a necessidade de percorrer as lacunas historiográficas faz-se necessário submeter as teorias hegemônicas sob o olhar da suspeita a fim de perceber os mecanismos nada inocentes e possibilitar a abertura de novos horizontes epistemológicos.

E, para compreensão desse mundo enfeitado de silêncio, evoco o dia 27 de junho de 2020, quando aconteceu a abertura do III Encontro Paraibano de Cordelistas com a palestra da cordelista sergipana Izabel Nascimento que aproveitou o momento para enfatizar como o machismo continua presente no campo do cordel. Nos dias subsequentes à palestra, a temática repercutiu com reações e ataques virtuais à cordelista, sobretudo nas redes sociais *Facebook* e *WhatsApp*. Em resposta, foi criada a *hashtag* #cordelsemmachismo nas redes sociais que contou com o apoio de mais de 70 coletivos que assinaram notas de repúdio contra o machismo no cordel, além de diversas adesões de mulheres à campanha através da publicação de fotos com cartazes identificados com seus nomes destacando que “Somos Muitas”:

Figura 01 – Fotografia da cordelista Izabel Nascimento



Fonte: *Instagram* @cordelsemmachismo

Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CCcf7eSgPC5/?igshid=YmMyMTA2M2Y=>

As manifestações culminaram na criação do *Movimento Nacional de Mulheres Cordelistas Unidas em Combate ao Machismo* que segue promovendo ações que são divulgadas em seus canais no *Youtube* e no *Instagram*. Em uma das notas de repúdio, assinada em 23 de setembro de 2020, as cordelistas reafirmaram:

Para nós, a luta pelo protagonismo da mulher ao trilhar os rumos do fortalecimento do cordel feminino deve compreender a importância do enfrentamento ao machismo, racismo, sexismo, xenofobia e LGBTfobia, no intuito de manter a visibilidade poética ao pensar um feminismo onde a vida acontece nas práticas diárias. (MOVIMENTO NACIONAL DE MULHERES CORDELISTAS UNIDAS EM COMBATE AO MACHISMO, 23 set. 2020).

O *Grupo de Estudos Estante Feminista*, formado por quarenta mulheres do universo do cordel, foi uma das ações do movimento que organizou encontros mensais virtuais, mediados pelas cordelistas Daniela Bento e Isis da Penha, para leitura de cordéis e debate sobre pesquisas do cordel brasileiro realizadas, preferencialmente, por mulheres. O primeiro encontro aconteceu em 14 de setembro de 2020 quando elas reafirmaram: “Nós, Mulheres Cordelistas Contra o Machismo #SomosMuitas e seguimos cantando por um #cordelsemmachismo” (MOVIMENTO NACIONAL DE MULHERES CORDELISTAS UNIDAS EM COMBATE AO MACHISMO, 15 set. 2020).

Nesse sentido, urge-se por um aporte teórico-metodológico capaz de promover a escuta de vozes abafadas, descentralizando as fontes do conhecimento e mobilizando os gestos da crítica de modo a acolher o tecido das vozes das “narradoras costureiras da memória, tricoteiras de mil e uma histórias de vida excluídas”, como denomina Francisca Santos (2009, p. 15). Nessa perspectiva, que pretendo ensinar novas leituras e sentidos a partir de produções poéticas que têm direcionado e instigado o meu percurso acadêmico enquanto pesquisadora a fim de inscrever novas páginas sobre e com a literatura popular de autoria feminina. Para tanto, recorro à compreensão do *estar-com* da professora Suzane Costa quando afirma que:

Todavia, essa outra outriedade só se constituirá quando se passa a admitir que estar-com não significa criar um encontro harmonioso ou lugar das narrativas sobre o outro livre de qualquer tipo de hierarquização; Estar-com é justamente o reconhecimento da parceria conflituosa, na qual se reconhece que ambos os corpos foram afetados. O com é um afeto potente e dele a possibilidade de partilha de saberes [...] (COSTA, S., 2017, p. 165).

Para tanto, esta pesquisa foi pensada de modo a contemplar as demandas das poéticas populares de autoria feminina, percorrendo a partir de seus repertórios as novas rotas de

análises interpretativas considerando seus tensionamentos e conflitos. Durante o curso de Doutorado em Literatura e Cultura, na Universidade Federal da Bahia, as trilhas das pesquisas foram sendo redesenhadas à medida que os sujeitos da pesquisa exigiam novos aparatos teórico-metodológicos capazes de redimensionar suas possibilidades analíticas. Acolher as vozes femininas, no âmbito da pesquisa acadêmica, exige compreender que, como ressalta Telles:

As teorias são responsáveis tanto pela inclusão e exclusão de textos ou verbetes em antologias e cânones literários, quanto pela maneira como são lidos. O que nelas se omitia, até pouco tempo atrás, era que quando lemos textos – ou quando escritores lêem, decifram e registram o mundo – utilizamos estratégias interpretativas historicamente determinadas e, moldadas, portanto, por definições de gênero. A referência profunda à figura da autora foi deformada por muitos fatores, silêncios e interrupções da memória coletiva. (TELLES, 1992, p. 45).

Como a pesquisadora Telles (1992, p. 45) enfatiza, “autora não é feminino de autor nem linguística, nem literária, nem culturalmente”. Sendo assim, ao discutir autoria feminina, no âmbito da literatura popular, busco refletir sobre suas particularidades considerando as distintas significações do termo autor a depender do seu contexto histórico e cultural. Sobre essa questão, Lemaire enfatiza que:

é importante perceber que a noção de “autor” teve, no passado, sentidos extremamente diferenciados. Por exemplo, Homero foi a pessoa que compôs a *Ilíada*, ou o artista que recitava a épica, ou o copista que a transcreveu? Provavelmente, nunca saberemos a resposta, mas pelo menos podemos garantir que ele não era, de forma alguma, um “autor” no sentido moderno da palavra. Na literatura medieval europeia, o “autor” cujo nome encontramos nos originais pode ser o copista de uma canção, um bom intérprete, o compositor ou simplesmente alguém que se apropria dos originais de outra pessoa. (LEMAIRE, 1994, p. 64).

Dessa forma, percorrendo os trânsitos da cantoria à edição dos folhetos nordestinos, a história acompanhou a migração dos sertanejos rumo ao desenvolvimento e consagração do mercado editorial nos grandes centros comerciais e na busca por adesão de um público leitor. Segundo Quintela (2005, p. 37-38), por meio de “um código poético estrito, herdado da cantoria, esse público de leitores-ouvintes deu sustentação a um mercado literário, que se expandiu, a partir daí, em direção ao Norte e, posteriormente, ao Sul, seguindo o movimento emigratório”. E, assim, as vozes masculinas foram registradas, impressas e consagradas em catálogos, estudos e antologias sobre a literatura de cordel. Sobre a autoria feminina nas poéticas orais, a pesquisadora Alvanita Santos ressalta:

Se, no texto assinado, elas algumas vezes aceitaram o apagamento de seu nome, para, de outra maneira, aparecer; na oralidade, mantiveram-se produzindo, individualmente, mas em especial sob o manto do coletivo e mesmo do anonimato individual, mas na presença do grupo. Entendo, assim, a força do texto que se diz coletivamente, como eram os romances e outras canções, que acompanhavam as atividades do cotidiano (desse fazer e dizer cotidiano), é uma força altamente significativa que, a despeito de todas as precisões, permanece. É uma autoria que se configura múltipla: em uma voz de mulher, vozes de mulheres que se somam. (SANTOS, A., 2019, p. 23).

A partir de tais constatações, durante minha trajetória acadêmica, no intuito de percorrer as rotas que deflagravam as lacunas e ausências das vozes femininas no âmbito do cordel comecei a tecer minhas primeiras considerações sobre esse universo. Então, foram produzidos alguns artigos e ensaios sobre os cordéis de Jarid Arraes analisando como suas narrativas traduziam-se em “lampejos biográficos”, compreendendo-as como fonte do fazer resistência que evoca a força de mulheres, como Maria Felipa, e seus mecanismos de combate através da “surra de cansação”.

Nessa perspectiva, as trilhas do meu percurso acadêmico perpassaram pela análise de cordéis de autoria feminina contemporâneos, oportunizando o desenvolvimento de articulações críticas que permitiram aprofundar as possibilidades interpretativas e ampliar os repertórios teóricos. Uma delas foi a proposição da noção de cordéis-pangolim⁹ com ênfase para sua capacidade de se reinventar e de resistir aos ditames hegemônicos que tentam deslegitimá-los.

Outro percurso analítico foi articulado no artigo “Sensibilidades do lembrar e do esquecer nos cordéis-memória de Jarid Arraes”¹⁰, no qual discorri sobre a reelaboração de memórias no jogo entre as lembranças e os esquecimentos a partir de uma poética que promove descentramentos discursivos e demarca o fazer de mulheres que resistem. Além disso, as vivências no Tirocínio Docente em *Literatura Popular no Brasil* e os debates oportunizados pelo Grupo de Pesquisa *Programa de Estudo e Pesquisa da Literatura Popular* (PEPLP), na Universidade Federal da Bahia (UFBA), também agregaram diversas contribuições para repensar os caminhos da pesquisa.

⁹ Analisei como o cordel é resistente e flexível como um pangolim, animal popularmente conhecido como “abacaxi vivo”, que se destaca pela flexibilidade ao se encolher em suas carapaças que são bastante resistentes.

¹⁰ O artigo foi publicado nos *Anais do IV Congresso Internacional sobre Culturas*, realizado na Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB), em Cachoeira-BA.

Enfim, tais reflexões lampejaram novos horizontes epistemológicos acolhendo rotas descentradas pelas vias das memórias de mulheres cordelistas, mulheres professoras, mulheres pesquisadoras e, sobretudo, mulheres-testemunhas de saberes da oralidade que contribuem para a ampliação do ato de interpretar o mundo reivindicando novos sentidos para o mesmo. Para tanto, reporto-me à noção de memória de Nora (1993, p. 9) quando afirma que ela “emerge de um grupo que ela une, o que quer dizer, como Halbwachs o fez, que há tantas memórias quantos grupos existem; que ela é, por natureza, múltipla e desacelerada, coletiva, plural e individualizada”. Nesse sentido, busco retomar os fios da memória, como nas palavras de Segato:

Quando a história tecida coletivamente, como os pontos de uma tapeçaria onde os fios desenham figuras, às vezes aproximando-se e convergindo, às vezes distanciando-se e seguindo em direções opostas, é interceptada, interrompida pela força de uma intervenção externa, este sujeito coletivo pretende retomar os fios, fazer pequenos nós, suturar a memória e continuar. Nesse caso, deve ocorrer o que podemos chamar uma devolução da história, uma restituição da capacidade de tecer seu próprio caminho histórico, retomando o tramado das figuras interrompidas, tecendo-as até ao presente da urdidura, projetando-as em direção ao futuro. (SEGATO, 2012, p. 112).

Compreender, portanto, a multiplicidade e a heterogeneidade que caracterizam a Literatura Popular é primordial para definição dos operadores teórico-metodológicos que se coadunam com cada uma das formas de sua manifestação. A busca por retomar os fios da memória entremeados na cadência dos versos do *corpus* pesquisado exige compreender suas relações com as vozes coletivas de uma tradição histórica e cultural e a importância do seu legado. Nesse sentido, a articulação entre memória e autoria feminina abre caminhos para reelaboração de novos sentidos que desmistifiquem as representações estereotipadas que persistem na literatura.

Revisitar algumas noções teóricas apontando para suas limitações foi uma das estratégias desta pesquisa. Para tanto, paralelamente busquei contextualizar as reflexões a partir das especificidades que o *corpus* demandava. Assim, os caminhos da pesquisa desenhados foram pensados como uma alternativa de leitura interpretativa, mas não exclusiva, de modo a compreender a literatura de cordel a partir das subjetividades das cordelistas contemporâneas.

Em seu artigo intitulado *Poéticas da Diferença: a representação de si na lírica afro-feminina*, a professora e pesquisadora Livia Maria Natália ressalta que:

As Ciências Humanas, instauradas no horizonte de formação ideológica como sendo uma forma de sistematização de saberes elaborando uma via mais eficiente de compreensão da travessia humana, não se responsabilizou por franquear a humanidade de maneira irrestrita a todos os sujeitos. Foi justamente o campo validado e preenchido de autoridade das ciências que mais constantemente se ocupou de forjar argumentos que ratificassem a degenerescência do negro, a fragilidade da mulher, a limitação cognitiva do índio e a anormalidade doentia dos homossexuais, dentre outras representações. (SANTOS, L., 2011, p. 105-106).

E é justamente na busca pela afirmação de suas vozes que muitos cordéis de autoria feminina pelem contra o machismo e o racismo, questionam os critérios de valoração dos espaços legitimadores e inscrevem novos modos de ver-se que ultrapassam tais visões preconceituosas e pejorativas.

Nesse horizonte de aberturas teóricas e epistemológicas, ressalto a importância de algumas pesquisas, dentre as dissertações e teses que discutem a autoria feminina no âmbito da literatura de cordel sob um viés de revisionismo historiográfico: a dissertação de mestrado *Mulheres cordelistas: percepções do universo feminino na literatura de cordel*, de Doralice Alves de Queiroz, defendida em 2006 na Universidade Federal de Minas Gerais, que apresenta uma pesquisa de campo em pontos de venda de folhetos na região Nordeste e em acervos de Campina Grande, Salvador, João Pessoa, Rio de Janeiro e São Paulo identificando a presença de 70 mulheres cordelistas e 170 títulos nos quais examina a configuração de uma identidade autoral feminina no âmbito da literatura de cordel; e a tese de doutorado *Novas cartografias no cordel e na cantoria: desterritorialização de gênero nas poéticas das vozes*, de autoria de Francisca Pereira dos Santos, defendida em 2009 na Universidade Federal da Paraíba, que constrói uma historiografia para as mulheres cantadoras e autoras de cordel mapeando suas vozes e constatando que a mulher sempre produziu poesia, apesar dos seus apagamentos na historiografia literária.

As seguintes pesquisas também discutem a autoria feminina no universo do cordel: a dissertação de mestrado *Cordel de saia: autoria feminina no cordel contemporâneo*, defendida em 2016 na Universidade Federal de Sergipe, de autoria de Miriam Carla Batista de Aragão de Melo, que investiga a (in)visibilidade da autoria feminina na literatura de cordel e analisa os modos como a mulher é apresentada nos folhetos de Salete Maria, de Rosário Pinto e de Dalinha Catunda; a dissertação de mestrado *De mártir a meretriz: figurações da mulher na Literatura de Cordel (1900-1930)*, de autoria de Letícia Fernanda da Silva Oliveira, defendida em 2017 na Universidade Estadual Paulista, que examina as representações femininas na Literatura de Cordel do início do século XX; e a tese de doutorado *Na corda*

bamba do cordel: representações e ressignificações do feminino na produção cordelística, de autoria de Ariadine Maria Lima Nogueira, defendida em 2020 na Universidade Federal do Ceará, investiga como a mulher era representada na literatura de cordel brasileira do século XX e na contemporaneidade a partir dos folhetos de Leandro Gomes de Barros, João Martins de Athayde, Salete Maria da Silva e Jarid Arraes.

A respeito da produção de mulheres negras no âmbito da literatura de cordel, destaco as seguintes pesquisas: a tese de doutorado *Autoras periféricas em mídias alternativas* de Larissa Silva Nascimento, defendida em 2018 na Universidade de Brasília, que estuda as obras periféricas da contemporaneidade escritas por mulheres negras periféricas a partir das teorias dos feminismos negros; a dissertação de mestrado intitulada *Heroínas Negras Brasileiras: da condição de objeto para sujeitos da história representados em literatura de cordel na obra de Jarid Arraes*, defendida em 2020 por Clarisse Odete Faccio Fronza na Universidade do Estado do Mato Grosso, que analisa as características das mulheres negras apresentadas na obra retomando as condições da mulher escravizada no Brasil e seus protagonismos na luta pela libertação; a dissertação de mestrado de Jiliane Movio Santana, defendida em 2021 na Universidade Tecnológica Federal do Paraná, tem como título *Heroínas Negras Brasileiras, de Jarid Arraes: perspectivas dos feminismos descoloniais na construção da narrativa de cordel* que analisa como o cordel é mobilizado como ferramenta política demonstrando suas práticas de resistência na construção de saberes contra-hegemônicos; a tese de Letícia Fernanda da Silva Oliveira, intitulada *Representações da mulher negra na poesia narrativa nordestina – 1896-1970: fatores históricos e socioculturais*, defendida em 2022 na Universidade Estadual Paulista, que analisa a representação estereotipada da mulher negra no período mencionado; e a dissertação de mestrado de Bruna Gabriella Santiago Silva intitulada *Erguer a voz: as representações das mulheres negras na literatura de cordel de Jarid Arraes*, defendida em 2022 na Universidade Federal de Sergipe, que reflete a partir de alguns dos folhetos de Jarid Arraes sobre a desconstrução dos estereótipos atribuídos à mulher negra adotando uma perspectiva da história do tempo presente para analisar a formação da identidade negra e os processos de construção de estereótipos no contexto brasileiro estabelecendo uma comparação com autores do século XX.

Os seguintes trabalhos abordam sobre a presença da mulher negra na literatura de cordel apresentando propostas de intervenção pedagógica: a dissertação de mestrado intitulada *A mulher negra em cordéis de Jarid Arraes: uma proposta de compreensão leitora*, de Rubiane Vieira de Jesus, defendida em 2017 na Universidade do Estado da Bahia, que

apresenta uma proposta de intervenção pedagógica no Ensino Fundamental com o objetivo de promover a proficiência leitora a partir de sequência didáticas que trabalharam com a análise de textos das literaturas afro-brasileira e popular no que concerne ao estudo da história de mulheres negras; a dissertação de mestrado *Heroínas negras do Brasil em cordéis: uma proposta de leitura para a formação leitora*, de Maria Alzirene Nascimento Silva, defendida em 2021 na Universidade de Taubaté, que apresenta uma intervenção pedagógica com o objetivo de contribuir com a formação leitora e com a valorização da história e cultura afro-brasileira a partir do trabalho com cordéis.

Também adotam uma perspectiva de letramento literário, as seguintes pesquisas: a dissertação de mestrado *Ler histórias sobre quilombos: uma viagem pelo universo dos cordéis*, de autoria de Lindinalva Neves de Oliveira, foi defendida em 2020 na Universidade do Estado da Bahia, apresentando uma proposta de intervenção pedagógica com fins de desenvolvimento da formação leitora; e a dissertação de mestrado *Implicações do trabalho pedagógico por meio do cordel: as mulheres heroínas da zona rural*, de Lennice Matias da Silva Nobre, que foi defendida em 2020 na Universidade Federal do Tocantins e apresenta práticas de letramento literário de modo a promover maior contextualização com os cotidianos de discentes e integração com seus saberes.

Ainda sobre as questões de gênero, Rozeane Porto Diniz, na tese de doutorado *Do amor que dizem o nome: as representações das lesbianidades no cordel*, defendida em 2017 na Universidade Estadual da Paraíba, analisa como o ato de nomear as lesbianidades representa existência a partir dos estudos do texto da literatura de cordel de forma a contribuir com os processos de visibilidade ao reconhecer seus protagonismos políticos e identitários como sujeito histórico.

Considerando os percursos da pesquisa até então desenvolvidos, proponho então a partir da tese intitulada *Entre os ritmos das memórias, os dizeres rimam com mulheres: o versejar (auto)biográfico em cordéis contemporâneos* analisar os traçados das memórias inscritas nos cordéis de mulheres, vislumbrando as suas táticas de resistências que conectam literatura e vida a partir de suas vozes. Para tanto, foram alinhavadas as seguintes rotas: Quais são os dizeres das memórias das mulheres cordelistas contemporâneas? Segundo Furlanetto, “dizer é, de qualquer forma, *resistir*” (FURLANETTO apud FUNCK, 1994, p. 71). Nesse sentido, a trajetória da tese acompanhou o percurso das mulheres em sua relação com a escrita biográfica, autobiográfica, representação e reescrita de si. Portanto, metodologicamente, para a pesquisa com os cordéis de Jarid Arraes e da *Obra Coletiva 82 anos de publicações*

femininas na literatura de cordel foi necessário analisar a mulher autora enquanto operador de leitura.

Para traçar as rotas teórico-metodológicas, a pesquisa amparou-se nos estudos sobre literatura popular, memória e autoria feminina. No âmbito da literatura popular, a pesquisa baseou-se nas concepções de: Márcia Abreu (1999), Doralice Alcoforado (2007), Luciana Deplagne (2022), Jerusa Ferreira (2003, 1993, 2014), Ana Galvão (2010), Ria Lemaire (1990, 1995, 2000, 2018a, 2018b, 2020a, 2010a, 1994, 2010b, 2020b), Bruna Lucena (2010, 2018), Edilene Matos (2007), Maristela Mendonça (1993), Vilma Quintela (2005), Alvanita Santos (2019, 2005), Francisca Santos (2009, 2020, 2021), Idelette Santos (2006), Candace Slater (1984), Walter Ong (1998) e Paul Zumthor (1993, 1997).

Conforme Munanga (2009, p. 12), a “história escrita ou oral não pode ser feita sem a memória. Desde os trabalhos de Halbwachs, esse é um fenômeno construído coletivamente e sujeito a constantes reelaborações”. Para tanto, a pesquisa discorre sobre as noções de memória de Pierre Nora (1993, 2009), Maurice Halbwachs (1990), Michael Pollak (1992, 1989), Ecléa Bosi (1994, 2003), Joel Candau (2012), Aleida Assmann (2011) e Leda Maria Martins (1997).

Com o propósito de abarcar as particularidades da autoria feminina, por entender que “o poder é macho, branco e, de preferência, heterossexual” (SAFFIOTI, 2015, p. 33), foram discutidas as perspectivas dos feminismos que pudessem contemplar as interseccionalidades constantes na voz e escritura da literatura popular. Assim, recorreu-se aos estudos de gênero atentando-se para o fato de que “deve ser redefinido e reestruturado em conjunção com uma visão de igualdade política e social que inclua não somente o sexo, mas também a classe e a raça” (SCOTT, 1995, p.93), compreendendo que o sujeito é “‘engendrado’ não só na experiência de relações de sexo, mas também nas de raça e classe: um sujeito, portanto, múltiplo em vez de único, e contraditório em vez de simplesmente dividido” (LAURETIS, 1994, p. 208). Como Campos menciona:

Nestes abalos ao cânon literário, a crítica feminista vem distinguindo procedimentos que dizem respeito a escritoras encobertas por fatores tais como diferenças étnicas, de classe social e de orientação sexual, podendo-se assim já reconhecer importantes diferenças entre, por exemplo, uma tradição literária feminina branca de classe média ou alta, que se confronta, para estabelecer-se com menos estigmas e *handicaps* do que o que ocorre com escritoras negras e/ou lésbicas e/ou de classes populares, atingidas simultaneamente por mais de um *handicap*. (CAMPOS, 1992, p. 117).

Dessa forma, percorrendo as trilhas das interseccionalidades entre raça, classe e gênero, entende-se a importância de contextualizar a produção dos cordéis contemporâneos, enfatizando as singularidades entre as diversas vozes da memória que se situam por entre as narrativas de mulheres – que são múltiplas. Afinal, nas palavras de Munanga (2009, p. 60), é preciso respeitar “sua especialidade social, econômica, política e racial”.

Para tanto, a fim de problematizar as múltiplas condições da mulher na literatura considerando as produções literárias analisadas nesta tese, a pesquisa baseia-se nos estudos a respeito de raça, classe e gênero de: Carla Akotirene (2019), Luiza Bairos (1995), Joice Berth (2019), Frantz Fanon (2008), Helio Santos (2017), Kabengele Munanga (2019), Muniz Sodré (1988, 2017), Patricia Collins (2019) e Audre Lorde (2019). A pesquisa também conta com as contribuições de: Olga Santos e Marilena Vianna (1989), Maria Campos (1992), Ochy Curiel (2020), María Lugones (2019), Rita Segato (2012), Maria Furlanetto (1994), Teresa de Lauretis (1994), Heleieth Saffioti (2015), Rita Schmidt (1996, 1994, 2017, 1998, 2000, 1995), Joan Scott (1995) e Heloísa Hollanda (1994).

Para discussão a respeito da autoria, foram problematizados os limites das noções de Giorgio Agamben (2007), Roland Barthes (2004) e Michel Foucault (2006). Em se tratando da literatura popular, o estudo contou com as contribuições sobre autoria de Francisca Santos (2020, 2021), Maria Almeida e Sônia Queiroz (2004) e Alvanita Santos (2009), além das discussões sobre autoria de Norma Telles (1992, 2004), Rita Schmidt (1995), Nancy Vieira (2005), América Cesar (2011) e Milena Britto (2017).

No âmbito dos estudos biográficos, autobiográficos, representação e reescrita de si, foram retomados os estudos de: Leonor Arfuch (2010), Philippe Lejeune (2008), François Dosse (2009), Oscar Sáez (2006), Judith Butler (2015), Diana Klinger (2006, 2014), Jailma Moreira (2020, 2015), Lívia Santos (2011), Suzane Costa (2017, 2014), Milena Britto (2018) e Maria Fonseca (2020).

Metodologicamente, esta pesquisa adotou uma abordagem qualitativa de cunho bibliográfico e exploratório. Para tanto, foram cumpridas as seguintes etapas: levantamento de material bibliográfico; elaboração de fichamentos; definição dos operadores teórico-metodológicos; análise do *corpus* pesquisado de forma articulada com os estudos a respeito da literatura popular, memória e autoria feminina; produção da escrita da tese. Esta trajetória metodológica foi pensada com o intuito de contemplar uma reflexão necessária para entender como a literatura popular de autoria feminina é capaz de desestabilizar e empreender novas perspectivas para a história, alargando as noções vigentes no campo literário e visibilizando subjetividades plurais.

Quanto à estrutura do trabalho, além da introdução e das considerações finais, esta pesquisa é composta por quatro seções: 2 *Tradição, mulher e cordel: os traçados das memórias silenciadas*; 3 *Vidas-mulheres na produção contemporânea de cordéis: da autodefinição às memórias biográficas na dicção dos versos*; 4 *A escrita de si e os traços autobiográficos na Obra Coletiva 82 anos de publicações femininas na literatura de cordel: debulhando memórias do espaço e do tempo*; 5 *“Somos muitas”: enfim, o que dizem suas vozes?*.

Na seção 2, intitulada *Tradição, mulher e cordel: os traçados das memórias silenciadas*, discuto sobre os traçados da literatura de cordel brasileira buscando compreender as lacunas impostas pela tradição masculina através de mecanismos de repetição e de continuidade de paradigmas. Nesse sentido, contextualizo como se deu o processo de formação do cânone da literatura de cordel e busco as memórias sufocadas através das vozes das cordelistas contemporâneas. Para tanto, a pesquisa percorre as marcas da memória em seus fazeres literários de modo a compreender como as mulheres cordelistas reconstroem as suas relações com a arte da voz e da palavra escrita.

Na seção 3, *Vidas-mulheres na produção contemporânea de cordéis: da autodefinição às memórias biográficas na dicção dos versos*, partindo das marcas da memória presentes nos cordéis de autoras contemporâneas analiso suas subjetividades enquanto leitoras e escritoras de modo a contemplar uma compreensão da mulher enquanto sujeito político que seja por meio de um versejar autodefinido ou através da recriação de cordéis biográficos aponta novos caminhos para a reelaboração das tradições.

A seção 4 intitulada *A escrita de si e os traços autobiográficos na Obra Coletiva 82 anos de publicações femininas na literatura de cordel: debulhando memórias do espaço e do tempo*, abordo sobre as marcas da escrita de si e para os traços autobiográficos presentes na *Obra Coletiva 82 anos de publicações femininas na literatura de cordel*, organizada por Graciele de Castro e publicada em agosto de 2020, apresentando os versos de 21 mulheres que relatam sua própria trajetória em cordel. Para tanto, retomo as noções de espaço e tempo da reescrita de si, de Jailma Moreira, articuladas aos estudos sobre a memória do espaço, a memória do tempo e a memória do trabalho no âmbito da literatura popular a partir da articulação entre memória e os desdobramentos da escritura feminina nas esferas pública e privada.

Nesse processo de reconstrução das lembranças, examino as memórias do espaço da mulher cordelista com ênfase na escola como um espaço frequente nos folhetos pesquisados, as memórias do tempo da mulher cordelista geralmente associado à influência das mães na

trajetória das mulheres no cordel, como também o tempo demarcado pela divisão entre o tempo da escrita e o tempo da maternidade. Por fim, analiso as memórias do trabalho da mulher cordelista com destaque para o “ser professora” como uma das profissões recorrentes na escrita dos cordéis.

A seção 5 “*Somos muitas*”: *enfim, o que dizem suas vozes?* acolhe a escuta das vozes das cordelistas contemporâneas para repensar o cordel enquanto gênero literário e como documento cultural reconhecendo suas potencialidades político-estéticas. Para tanto, analiso as marcas da subjetividade que entrelaçam a literatura e a vida de mulheres reconfigurando o mundo a partir de seus modos de pensar. Dessa forma, busco reencontrar as lacunas da historiografia oficial a partir das rotas do versejar feminino que apresenta uma reescrita de si ao tempo que reconstrói uma nova história literária, inscrevendo seu pensar sobre o cordel, remoldando suas vidas e vislumbrando novos caminhos literários. Suas vozes performam novos sentidos e deslocam as memórias literárias a partir dos registros de suas escrituras.

Concluo, enfim, estas linhas introdutórias com o verbete “Vida”, produzido em uma das disciplinas do curso de Doutorado e o retomo aqui para iniciar o percurso pela produção das cordelistas contemporâneas que traduz novos repertórios para a (re)existência das vidas-mulheres:

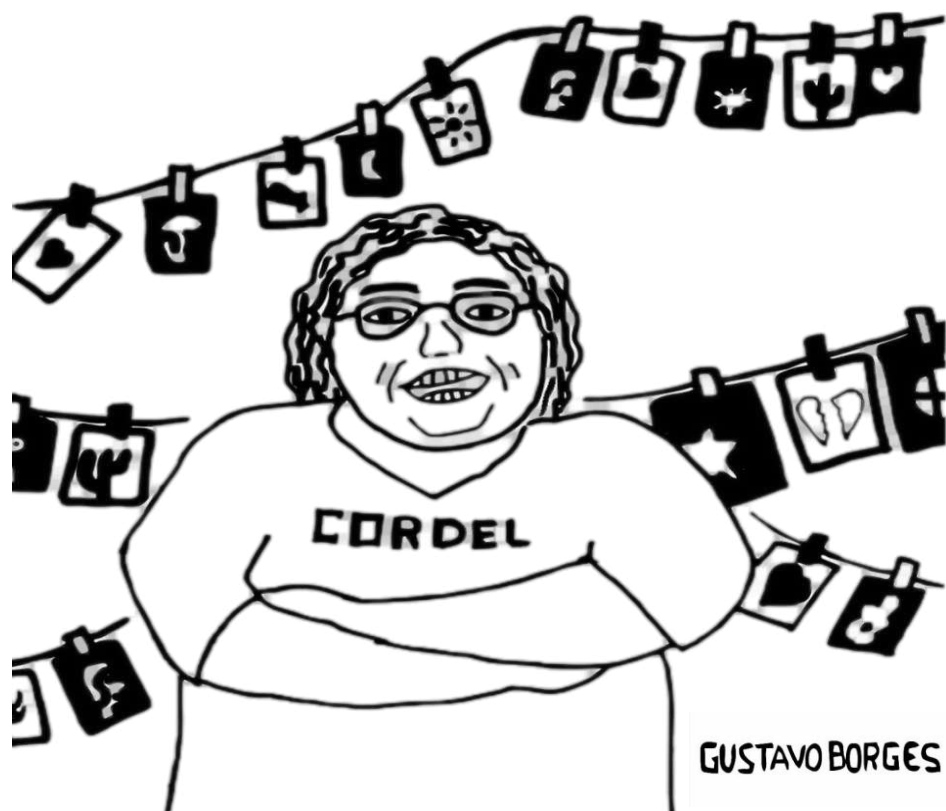
VIDA

Vi
A ida
Da vida
Existências
De retalhos entrelaçados
Numa corrente de afetos
Entre o tecer e o (des)tecer
Versões e (in)versões
Desejos, receios, pré-conceitos
Obstáculos.
Resistir. Lutar. (Re) existir.
(Des)institucionalizando esquecimentos
Lembranças em narrativas de partilha
De experiências
Vozes que ecoam a diversidade
Grito contra os ismos
Racismo e machismo
Memórias não contadas, não narradas
Protagonizam
Profundezas de sensibilidades
Lutas por distintos caminhos
Tracejando movimentos
Intensos

Com (cor)agem e força
Uma caminhada que lampeja esperança
Legado de inspirar a ação
Numa infinidade de espaços
Diversas temporalidades inversas
Intensidade de relações
Hás de ver
Impulsos que importam
Um est(ar) em inspiração
Sob pressão
Configurações constantes e contínuas
Um pulsar de divas,
Vidas!

Por Fernanda Santos de Oliveira

Seção 2
TRADIÇÃO, MULHER E CORDEL:
OS TRAÇADOS DAS MEMÓRIAS SILENCIADAS



11

¹¹ As ilustrações da capa, do início de cada seção e das considerações finais foram produzidas pelo xilogravurista pernambucano Gustavo Borges que se inspirou em algumas das cordelistas estudadas nesta pesquisa – Aurineide Alencar, Daniela Bento, Graciele Castro e Jarid Arraes -, para elaborá-las.

2 TRADIÇÃO, MULHER E CORDEL: OS TRAÇADOS DAS MEMÓRIAS SILENCIADAS

do século XIX
em pleno funcionamento
as diversas engrenagens
danos de outro momento
onde todos desdenhavam
e humilhando duvidavam
da mulher na cantoria
utilizando a linguagem
para manchar a imagem,
trabalho e sabedoria.

(Isis da Penha, 2021)

“*Mas eu não queria fazer o mais do mesmo*”¹². Partindo dessas palavras da cordelista Jarid Arraes que fazem alusão ao desejo de ruptura e interrupção de um processo bem desenhado nas linhas da tradição literária brasileira e da epígrafe em cordel de Isis da Penha que se reporta às violências de gênero presentes desde as cantorias, esta seção propõe uma reflexão sobre os traçados da literatura popular brasileira, mais especificamente sobre o cordel, com o intuito de situá-lo historicamente, compreender os processos de silenciamento das vozes femininas que há muito tempo, “a cada solavanco”¹³, ecoam dizeres potentes de resistência.

Quais são as vozes que ritmam e ressoam o cordel no Brasil? Esse questionamento conduzirá essas linhas que se propõem a perseguir o delineado de uma tradição literária formada a partir de critérios que legitimaram algumas vozes, em detrimento de outras. Desde os seus primórdios, por volta do século XIX, a literatura de cordel brasileira tem sido predominantemente constituída por um perfil autoral masculino, como nas palavras de Isis da Penha (2021, p. 39), “centrado no sexismo/ quem valida é o machismo/ os termos desse contrato”. Sobre tal constatação, a pesquisadora holandesa Ria Lemaire reforça que:

Não se encontra nos catálogos, antologias e *cânone* da Casa Rui Barbosa – dos mais velhos até aos mais recentes – nenhuma mulher poeta. Dentro do conjunto coeso de pressupostos falsos do seu mito das origens foi necessário e inevitável não só anunciar a morte iminente do folheto, para poder silenciar a voz viva e dinâmica do povo nordestino, como também ignorar, e de

¹² Trecho da entrevista concedida pela cordelista Jarid Arraes a Nicole Fidelis, disponível no endereço <<http://www.institutolula.org/cordel-traz-biografias-de-15-mulheres-negras-que-fizeram-historia>>.

¹³ Expressão empregada pela cordelista Isis da Penha (2021) em seu livro *Quando a palavra fere estruturas: violência linguística*.

antemão, a voz das suas mulheres. Teorizada, na tradição alheia de *Homo sapiens* humanista, a cultura do folheto só podia ser exclusivamente masculina. (LEMAIRE, 2020b, p. 49).

Primeiramente, é preciso repensar os discursos a respeito do cordel que, segundo Lemaire (2020b, p. 51), estão atrelados a uma visão nacionalista, eurocêntrica¹⁴, escriptocêntrica¹⁵ e androcêntrica. Para tanto, a pesquisadora propõe buscar outras rotas epistemológicas e teóricas que reconheçam o cordel como uma “tradição viva”¹⁶, para além das dicotomias que o concebem como o “cordel escrito *versus* cantoria oral”, que superem a visão reducionista que considera sua “origem simplesmente portuguesa”, como também compreenda que “não existe uma História única e só de homens”. Estas condições, conforme a pesquisadora, impõem por uma abordagem “intercultural” e “interdisciplinar” capaz de abarcar o cordel como “expressão originalmente local e regional da realidade e verdade da vida nordestina; [...] cultura/arte, expressão poética e testemunho da vida dessa terra, gente e cultura específicas” (LEMAIRE, 2020b, p. 52).

Tal problemática nos impulsiona a rever o cordel brasileiro a partir de suas lacunas, buscando as vozes que não foram entoadas e as rimas que foram silenciadas. Para tanto, é importante considerar a noção de “tradição inventada”, que conforme a acepção de Hobsbawn, trata-se de:

um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente: uma continuidade em relação ao passado. Aliás, sempre que possível, tenta-se estabelecer continuidade com um passado histórico apropriado. (HOBSBAWN, 1997, p. 9).

¹⁴ Martins (1997, p. 25) aborda sobre o olhar etnocêntrico e eurocêntrico que “desconsiderou a história, as civilizações e culturas africanas, predominantemente ágrafas, menosprezou sua rica textualidade oral; quis invadir seus panteões, cosmologias, teogonias; impôs, como verdade absoluta, novos operadores simbólicos, um *modus* alheio e totalizante de pensar, interpretar, organizar-se, uma nova visão de mundo, enfim”. Sobre a modernidade eurocêntrica, Curiel (2020, p. 132) ressalta que “produziu uma colonialidade do saber – outro conceito que o feminismo decolonial retoma –, um tipo de racionalidade técnico-científica, epistemológica, que se coloca como o modelo válido de produção do conhecimento. O conhecimento, nessa visão, deve ser neutro, objetivo, universal e positivo”.

¹⁵ Como enfatiza Ong (1998, p. 16), “apesar das raízes orais de toda verbalização, o estudo científico e literário da linguagem e da literatura, durante séculos e até épocas muito recentes, rejeitou a oralidade”.

¹⁶ Conforme a autora no âmbito da oralidade, “esse ato implica um processo complexo, não só de uma simples transmissão/entrega, como também de repetição, reinvenção e ressignificação na continuidade do tempo histórico e de gerações de poetisas transmissoras”. (LEMAIRE, 2020b, p. 51).

Nesse processo de repetição de valores e normas, para não “fazer o mais do mesmo”, portanto, é necessário contrapor-se a uma lógica dominante de formação do cânone pautada em princípios excludentes. O “mas eu não queria”, como afirma Arraes, evoca um desejo de interrupção da ordem hegemônica, estabelecendo uma demarcação de oposição entre uma tradição¹⁷ literária e uma escrita que traça novas rotas estéticas e políticas.

Uma negação e um contraste traduzidos em um projeto autoral que mobiliza uma série de questões fundamentais para compreender a literatura popular brasileira contemporânea. Como elucida Schmidt:

Todo processo de constituição canônica ocorre num contexto seletivo e, portanto, exclusionário, uma vez que se trata de delimitar as fronteiras do que uma cultura nacional vem a definir como sendo seu *corpus* oficial. O cânone, isto é, um conjunto de textos que passou pelo *teste do tempo* e que foi institucionalizado pela educação e pela crítica como *clássicos*, dentro de uma *tradição*, vem a ser o pólo irradiador dos paradigmas do quê e do como se escreve, do quê e do como se lê. Tradicionalmente, a sua constituição está pautada no processo de reprodução do mesmo, pois a força homogeneizadora que atua sobre a seleção reafirma as identidades e afinidades e exclui, portanto, as diferenças, uma vez que essas são incompatíveis com um todo que se quer uniforme e coerente em termos de *padrões estéticos de excelência*, argumento geralmente invocado na ratificação do estatuto canônico de uma obra. (SCHMIDT, 1996, p. 116).

Dessa forma, é preciso contextualizar como se deu o processo de formação do cânone da literatura popular, como também faz-se necessária uma análise macro do processo de constituição de uma tradição de cordel brasileiro para compreender os mecanismos de formação interna, além do que se tem convencionalmente chamado de literatura brasileira, que não engloba os gêneros¹⁸ da literatura popular.

¹⁷ Refiro-me aqui como a consagração de nomes e autores na formação da historiografia convencional do cordel e seus critérios e paradigmas de valoração.

¹⁸ Os gêneros da literatura popular são bastante diversificados e heterogêneos, sendo constituídos por: contos, romance, cordel, cantoria, dentre outros. São adjetivados como “populares” basicamente por serem produzidos por autores que não são consagrados pelo cânone e, portanto, são marginalizados por uma tradição que exclui as múltiplas vozes que destoam dos ditames da chamada “literatura brasileira”. Conforme a pesquisadora Idelette Muzart F. dos Santos (1995, p. 35-37), em seu texto intitulado *Escritura da voz e memória do texto: abordagens atuais da literatura popular brasileira*, as diferentes modalidades da literatura popular devem-se às suas formas de comunicação considerando o emissor, a forma de transmissão e o receptor, além dos modos de conservação e de composição nas dinâmicas entre voz e escritura. Nesse sentido, a pesquisadora contextualiza, em linhas gerais, algumas das modalidades quanto às suas formas de expressão: a cantoria é a poesia improvisada dependente da performance oral e das trocas entre o cantador e o público; o romanceiro é uma poesia narrativa e cantada, atrelada ao repertório feminino; as narrativas de tradição oral ou contos tradicionais são conservados na memória coletiva, sendo hoje transmitidos de forma oral e, também, através da escrita; o folheto é expressão poética escrita que apresenta diversos elementos da oralidade e dialoga com variados gêneros da

Se a literatura de cordel sofre com os efeitos excludentes do cânone da literatura brasileira, por outro lado, o seu campo também é estabelecido a partir de critérios seletivos. Assim, é preciso reconhecer que até mesmo fora do cânone da literatura brasileira, outros cânones são constituídos. Quem define e estabelece as fronteiras do(s) campo(s) literários? Quais os mecanismos de formação do(s) cânone(s)? Em se tratando da literatura popular, estas são indagações que nos fazem pensar no que é “ser cordelista” e em quais são os estereótipos que subjazem a ele.

Lemaire, em seu artigo intitulado *Patrimônio e matrimônio: proposta para uma nova historiografia da cultura ocidental*, aborda que, desde a década de 70 do século XX, há uma virada na historiografia ocidental com as contribuições dos estudos sobre mulher e gênero demonstrando as “contribuições das mulheres para a cultura, obliteradas ou distorcidas pela historiografia oficial, uma visão bem completa das estratégias de exclusão, apropriação, perseguição e mutilação desse matrimônio¹⁹” (LEMAIRE, 2018a, p. 17). Assim, o matrimônio estabelece um contraponto à hegemonia do patrimônio masculino abrindo caminhos para uma nova reconfiguração da historiografia a partir da exigência de revisões e reconhecimento das vozes silenciadas. Sobre os sentidos de patrimônio e matrimônio, Lemaire os contextualiza considerando os seus significados de origem:

Havia ainda, de um lado, um patrimônio no sentido de bens materiais e culturais da linhagem masculina, transmitidos de pai para filho; e, de outro lado, um matrimônio no sentido originário do termo: conjunto dos bens materiais e culturais pertencentes à linhagem feminina. Na língua francesa, ainda no século XV, a palavra matrimônio mantém seu sentido original de bens maternos ao lado do significado mais recente, o de casamento, que se propaga progressivamente no decorrer da segunda era medieval como acompanhante da instalação do casamento monogâmico (DUBY, 1981) para se generalizar nos tempos modernos, fazendo esquecer aos povos o sentido original da palavra. (LEMAIRE, 2018a, p. 26).

tradição oral quanto aos seus aspectos poéticos e narrativos. Em seu livro *Memória das vozes: cantoria, romanceiro e cordel*, a pesquisadora apresenta uma tabela que distingue a cantoria, os contos e as narrativas de tradição oral, o romanceiro e a literatura de cordel como algumas das modalidades das vozes nordestinas quanto à sua produção, transmissão, conservação, reprodução e designação.

¹⁹ Para situar o sentido de matrimônio, adotado nesta pesquisa, retomo a antiga noção de matrimônio abordada por Ria Lemaire em seu artigo *Patrimônio e matrimônio III: arqueologia e reinvenção do saber matrimonial* como sendo o “conjunto dos bens materiais e imateriais, transmitidos, em linha materna, das mães para as filhas e das mulheres para as jovens gerações de mulheres” (LEMAIRE, 2020a, p. 14).

De acordo com a pesquisadora, os processos excludentes do cânone associados à mulher-autora assim como a forma como as autoras-mulheres-álibi²⁰ – referindo-se àquelas que conquistaram a inserção na historiografia oficial - sofreram violentamente os preconceitos da época são algumas das rotas dos debates nos estudos de mulher e gênero. Dessa forma, a preocupação primeira era: “demonstrar que “Mulher também faz Literatura” e que o resgate das autoras e das suas obras marginalizadas revelava um tesouro imenso cuja inserção no Cânone era um dos objetivos dos estudos de mulher.” (LEMAIRE, 2018b, p. 72-73). Nesse sentido, o matrimônio como uma das rotas propostas por Ria Lemaire para repensar a historiografia literária medieval, pode ser retomado para rever os cânones de toda a historiografia da cultura oficial de modo a promover questionamentos e problematizar os paradigmas e critérios dessa arqueologia convencional.

Basta percorrer por algumas antologias de literatura de cordel para notar o quanto a voz masculina é majoritária nos folhetos. Na Antologia de Sebastião Nunes Batista (1982), por exemplo, dos quarenta e quatro autores selecionados, todos são homens. No entanto, se por um lado existe o processo delimitador de fronteiras que define o que é literatura brasileira e o que é literatura de cordel, determinando quais vozes e escritas devem ser consagradas, por outro são vários os mecanismos que tentam rasurá-las de forma a alargar a compreensão do campo literário. E tais estratégias têm sido empregadas por autores que estão “fora” desse campo, sobretudo àqueles pertencentes aos grupos minoritários – mulheres, negras, homossexuais, lésbicas, travestis, indígenas, dentre outros.

Paralelamente à história do patrimônio, existe a história do matrimônio que precisa ser recuperada e seguir “um percurso de via dupla, ser ao mesmo tempo desaprendizagem e desconstrução da história patriarcal e redescoberta, resgate e re-invenção da história do mundo das mulheres como matrimônio.” (LEMAIRE, 2020a, p. 35). E nesse processo de recuperação²¹ da história do matrimônio, Lemaire (2020b) em seu artigo intitulado *Voices de*

²⁰ Conforme Lemaire, as autoras-mulheres-álibi são “geralmente, e dentro dos cânones da historiografia oficial, as mulheres, cujos nomes e obras sobreviveram ao processo da lenta e progressiva extinção da voz da mulher, são apresentadas e estudadas como mulheres excepcionais – mulheres-álibi –, inovadoras e precursoras. Quer dizer, como protagonistas heroicas e individuais da longa marcha do progresso da humanidade ocidental.” (LEMAIRE, 2020a, p. 35).

²¹ Lemaire também cita a contribuição de “um primeiro esboço da genealogia das vozes das mulheres repentistas e poetisas – redigida por um grande poeta repentista, cordelista e professor-pesquisador da tradição poética nordestina, José Alves Sobrinho, de Campina Grande, na Paraíba. Coautor, com o professor Átila de Almeida, do Dicionário biobibliográfico de repentistas e poetas de bancada, publicado em 1977, Sobrinho publicará mais tarde, depois da morte do professor Átila, outro livro, intitulado *Cantadores, Repentistas e Poetas Populares* (SOBRINHO, 2003). Nele, o poeta conta em verso, na melhor tradição do gênero poético cantado ou declamado, a

mulheres no território do cordel e da cantoria destaca a publicação de *O Livro Delas*²²: *catálogo de mulheres autoras no cordel e na cantoria nordestina*, em 2021, da professora e pesquisadora cearense Francisca Pereira dos Santos, que propõe repensar os rumos do cordel a partir dos estudos de gênero e oralidade²³.

Nesse contexto, destaco o versejar de algumas cordelistas contemporâneas por fortalecerem os mecanismos de desestabilização da suposta força de uma tradição de autores homens e, portanto, desafiar um *modus operandi* que reservou a estes o poder de fazer cordel. Partindo dessa perspectiva, esta seção contemplará a análise dos seguintes percursos: de que modo os versos de cordelistas contemporâneas reelaboram as memórias sufocadas pela tradição literária? De que forma seus versos contrapõem-se aos estigmas e preconceitos sedimentados pela historiografia literária? Seguindo estas indagações, a pesquisa percorrerá o estudo do viés memorialístico em seus fazeres literários de modo a compreender como as mulheres cordelistas reconstroem as suas relações com a arte da voz e da palavra escrita.

Para tanto, as rotas da pesquisa seguem trilhando não somente o matrimônio recuperado, mas, sobretudo, a desconstrução da exclusividade patrimonial²⁴ masculina, assim como seus estereótipos e preconceitos fundantes. Lemaire, em seu artigo *Patrimônio e matrimônio II: repensar a historiografia das literaturas nacionais*, enfatiza que:

Repensar funções e funcionamentos altamente politizados que tiveram nos séculos XIX e XX a historiografia das Literaturas nacionais e os cânones por ela estabelecidos, abre outros caminhos de outras historiografias e histórias

genealogia de seis gerações de poetas masculinos para, em seguida, apresentar a das mulheres poetisas e cantadoras de repente do Nordeste”. (LEMAIRE, 2020, p. 55).

²² Francisca Santos (2021), autora de *O Livro Delas: catálogo de mulheres autoras no cordel e na cantoria nordestina* repensa o cordel através de um livro-catálogo com o objetivo de redesenhar novas trilhas historiográficas capazes de contemplar as mulheres como produtoras de poéticas das oralidades e autoras de cordel revisitando noções de gênero e das culturas populares brasileiras, sobretudo do Nordeste.

²³ Conforme a pesquisadora Edilene Matos, a literatura de cordel é “um gênero narrativo muito cultivado pelos poetas populares do Brasil, notadamente no Nordeste, onde a voz e o canto do povo ainda se fazem ouvir. Essa forma poética, que se situa entre a oralidade e a escritura, insere-se no que Paul Zumthor denomina oralidade mista, isto é, oralidade marcada pela coexistência com uma cultura escrita” (MATOS, 2007, p. 150).

²⁴ A esse respeito, Lemaire destaca que os “textos das mulheres medievais, transcritos, plagiados por essa elite que acaba de inventar a noção de plágio, ressignificados por eles, entrarão na sua cultura escrita e impressa, em cancioneiros, leigos e/ou religiosos, em livros de poesia atribuídos a poetas masculinos, trovadores ou reis – tais como D. Dinis, Afonso X, o Sábio – ou bispos, membros da nobreza e da alta burguesia. Quando se inicia a historiografia das literaturas nacionais, em finais do século XIX, essas atribuições renascentistas serão consideradas provas de autoria masculina na galeria dos Autores geniais, individuais, que vão preencher os volumes das Histórias nacionais das Literaturas dos Estados-Nações; é essa história falsificada que obliterou os matrimônios das mulheres e se ensina até hoje no ensino formal secundário e universitário”. (LEMAIRE, 2020, p. 55).

para as quais uma *arqueologia* crítica do saber convencional, trazendo novas transgressões, subversões e descentramentos, permitirá esboçar novos itinerários. (LEMAIRE, 2018b, p. 54).

Os processos de construção historiográfica²⁵ são resultantes das formas de manipulação da memória e dos registros históricos. Conforme Lemaire (2018b, p. 63), “a glorificação e enaltecimento dos heróis e da sua violência guerreira, a diminuição e amnésia dos seus fracassos e perdas, o desprezo e rebaixamento dos inimigos” são mecanismos de controle presentes desde a historiografia medieval e os gêneros épicos estarão, no campo literário, a serviço do patriarcado, seja exaltando os feitos masculinos, seja apagando a mulher de suas páginas. É desse modo que as estratégias pelo monopólio discursivo através das histórias nacionais e histórias literárias percorreram os séculos XIX, XX e ainda insistem permanecer em pleno século XXI:

Organizadas sob forma de “genealogia” de gerações de heróis-escritores geniais e nacionais, elas silenciam as vozes das tradições orais e regionais, das mulheres, de autores das classes subalternas, ao justificar a sua exclusão do cânone-genealogia com o argumento da sua inferioridade e da falta de “coragem”, quer dizer: de gênio, de cultura, de formação. A ordem do discurso inicialmente épico-guerreiro não mudou; até uma época recente, na teoria e historiografia literárias, o conceito central para indicar os protagonistas das narrativas era o de herói. Até hoje em dia, a historiografia da literatura ocidental tem como dogma inabalável a primazia do gênero épico (quer dizer: a guerra) como, origem, base e fonte de toda a literatura. (LEMAIRE, 2018b, p. 65-66).

São as narrativas forjadas de um passado construído a partir de processos de seleção e exclusão que funcionam como base para justificar a hegemonia de um grupo sobre outro de modo que somente a partir da “segunda parte do século XX, lenta e progressivamente, serão desmascarados como preconceitos, recebendo nomes tais como nacionalismo, viricentrismo, eurocentrismo, racismo, scriptocentrismo etc” (LEMAIRE, 2018b, p. 65). Consequentemente, alguns dos resultados desses processos históricos foram os silenciamentos das vozes femininas, sobretudo da mulher negra, como “uma prática recorrente das estruturas opressoras que operam neste país” (BERTH, 2019, p. 36), assim como a exclusão das tradições orais da

²⁵ Sobre os processos de construção historiográfica, Lemaire ressalta que com a separação entre cantoria e cordel “tornou-se possível historiografar o *folheto* como descendente do *cordel* escrito/impresso de origem portuguesa. Integrado nessa genealogia alheia de textos escritos/impressos ibéricos, o folheto tornou-se “nacional” e expressão da alma pura, autêntica, primitiva da Nação brasileira”. Desse modo, a autora destaca que o cordel “tornou-se” *Literatura*, submetendo-se aos seus parâmetros de estudo, como também *popular*, em seu sentido erudito que opõe “*elite culta* versus *povo inculto*”. (LEMAIRE, 2020, p. 48).

literatura institucionalizada. Sobre as consequências do silenciamento, a pesquisadora Joice Berth afirma que:

Em longo prazo, o silenciamento dos grupos oprimidos e o endurecimento do conveniente desinteresse dos grupos dominantes em discutir nossas matrizes opressoras geradoras das desigualdades deixou um enorme atraso na produção do conhecimento, visto que há uma incompletude em quase tudo que se propõe a estudar sobre temas correlatos (BERTH, 2019, p. 37).

E diversas incompletudes se fazem presentes na literatura de cordel. Ainda que seja uma das modalidades das vozes da tradição²⁶ de uma comunidade viva e se constitua como uma forma de expressão da cultura popular²⁷ marcada pela heterogeneidade – aspecto que a caracteriza como múltipla fazendo com que possa ser analisada por diversos ângulos –, os estudos acerca do cordel brasileiro têm sido, em sua grande maioria, empreendidos por pesquisadores homens: Sílvia Romero, Mário de Andrade, Cavalcanti Proença, Câmara Cascudo, Orígenes Lessa, Ariano Suassuna, o norte-americano Mark Curran e o francês Raymond Cantel são alguns deles.

Portanto, é sob os olhares masculinos que a literatura de cordel tem sido constantemente documentada. Quais ângulos não despertaram interesses dos estudiosos? Quais sentidos não foram explorados? O que foi pendurado nos barbantes? Quais os modos de versejar conquistaram espaços nas antologias, nas feiras livres e demais espaços de circulação do cordel? Como conceber a literatura de cordel a partir do versejar de mulheres? Por quais caminhos as pesquisadoras mulheres levariam e levam a literatura de cordel? Estas são algumas das questões que esta seção propõe problematizar.

²⁶ A respeito da noção de tradição, no contexto da literatura popular nordestina, Lemaire explica que: “O conceito de alma pura, autêntica, primitiva da Nação brasileira, por sua vez, forneceu a base para a reinvenção do mito da morte iminente do folheto, mito importado e imitado do Romantismo alemão (Naturpoesie versus Kulturpoesie) do século XIX. Chegou juntamente com o conceito de tradição, ao qual esses eruditos alemães do século XIX tinham dado uma nova significação, a saber: tradição morta, arcaica, obsoleta e parada no passado; o contrário do seu sentido original e do seu funcionamento real na comunidade nordestina”. (LEMAIRE, 2020, 48).

²⁷ Sobre a definição de cultura popular, o pesquisador Roger Chartier (1995, p. 179) ressalta que muitos debates “foram (e são) travados a propósito de um conceito que quer delimitar, caracterizar e nomear práticas que nunca são designadas pelos seus atores”, de modo que geralmente a expressão é concebida em torno de duas vertentes: “de um lado, uma cultura popular que constitui um mundo à parte, encerrado em si mesmo, independente, e, de outro, uma cultura popular inteiramente definida pela sua distância da legitimidade cultural da qual ela é privada” (CHARTIER, 1995, p. 179-180). Sobre essa expressão, Marilena Chauí indaga se seria “a cultura do povo ou a cultura para o povo? A dificuldade, porém, é maior se nos lembrarmos de que os produtores dessa cultura – as chamadas classes “populares” – não a designam com o adjetivo “popular”, designação empregada por membros de outras classes sociais para definir as manifestações culturais das classes ditas “subalternas” (CHAUÍ, 1986, p. 9-10).

2.1 A TRADIÇÃO NA LITERATURA DE CORDEL BRASILEIRA

“Ser mulher virou castigo/ Não podiam mais falar/ Tudo que antes faziam/ Tiveram que abandonar/ Reduzidas a função/ De útero pra procriar”²⁸. Assim, verseja Arraes em um de seus cordéis intitulado *A luta da mulher contra o lobisomem* que conta uma narrativa de combate entre dois personagens: a corajosa Maria e um gigante lobisomem. Por meio da fórmula ABCBDB, as sextilhas²⁹ com rimas alternadas nos 2º, 4º e 6º versos são cadenciadas entre o “falar”, o “abandonar” e o “procriar”. Versos que terminam com o “-ar”, elemento vital para a existência humana, anunciam um contexto que impõe o silenciamento de vozes e a restrição de uma vida limitada ao “procriar”.

A luta do bem contra o mal é recorrente em muitos cordéis. No entanto, os versos de Arraes carregam a luta cotidiana das mulheres por poder existir com dignidade. Assim, a elaboração da mulher como “moça de coragem” protagonizando a luta com proeza e esperteza é um dos aspectos que singulariza o seu versejar ao situá-lo no contexto da tradição do cordel brasileiro. Sob os ditames do “gigante lobisomem”, “ser mulher virou castigo” de tal forma que a narrativa conduz para os limiares entre a ficção e a realidade. Afinal, quantos lobisomens têm amedrontado e aprisionado o “ser mulher”?

Da ficção elaborada nos versos do cordel, emerge uma problemática que ressoa em diversos âmbitos da sociedade: o que cabe na definição do “ser mulher” e quantas restrições têm sido determinadas nos limites dessa expressão? A imposição de não poder falar tem sido recorrente ao longo da tradição literária de tal forma que a luta da mulher protagonizada com o lobisomem traduz uma metáfora social. A partir do título do folheto, é possível vislumbrar que a luta está atrelada à mulher em oposição ao lobisomem: são as duas forças que travam o combate que é simbolizado da seguinte forma na xilogravura da capa do folheto:

Figura 02 – Capa do folheto *A luta da mulher contra o lobisomem*, de Jarid Arraes

²⁸ ARRAES, Jarid. **A luta da mulher contra o lobisomem**. [s.d.]. p. 4.

²⁹ A sextilha é uma forma poética muito empregada na poesia oral. De acordo com Idelette Santos, trata-se da “estrofe corrente de seis versos heptassílabos, onde o 2º, 4º e 6º rimam entre si (xAxAxA). As sextilhas são cantadas alternadamente pelos dois cantadores. Trata-se do gênero mais comum, tanto na poesia improvisada oralmente, quanto nos folhetos dos poetas populares”. (SANTOS, I., 2006, p. 112).



Fonte: Arquivo pessoal.

Conforme a pesquisadora brasileira Jerusa Ferreira (1993, p. 79-80), o combate para o poeta popular é o meio empregado para “derrotar o opressor”, a partir de um “diálogo da própria ação de combater ou dos personagens dizendo de suas qualidades e ações” com descrição exagerada apresentando uma linguagem superlativa conforme nos moldes épicos³⁰. Segundo a autora, o herói, geralmente, nos folhetos – a exemplo do ciclo do cangaço - assume uma dupla posição: vítima de ciladas ou agressor, sendo destacada sua “precocidade guerreira, sua predisposição à ferocidade” (FERREIRA, 1993, p. 103). A presença de gigantes e monstros³¹ é outro elemento presente nas narrativas de cordéis, segundo a pesquisadora, de modo que era muito comum a descrição de situações de luta com o gigante para salvar a princesa do monstro.

Na xilogravura anterior, de Hamurábi Batista³², é possível visualizar como a linguagem imagética complementa os significados do título do folheto corroborando para a

³⁰ De acordo com Ferreira (1993, p. 84), “esta colocação de exagero para afirmação de proezas é a própria essência do fenômeno cavaleiresco, o que também parece coincidir perfeitamente com as tendências mais espontâneas do sertanejo, em seus relatos orais ou disputas cantadas”. Dessa forma, nota-se como a linguagem superlativa e a amplificação épica são características presentes em muitos gêneros populares.

³¹ De acordo com Ferreira (1993, p. 104-105), é muito frequente na narrativa de cordel a presença do gigante integrando o processo de amplificação “que prototipa a narração do cavaleiresco em seus andamentos, devendo-se mencionar a produção dos ‘cordéis’ portugueses do século XVIII, onde proliferam descrições e apresentações de monstros e gigantes” que no embate contra o cavaleiro representam o mal.

³² Hamurábi Bezerra Batista é xilógrafo, autor de mais de 250 folhetos de cordel, escultor e produtor cultural de Juazeiro do Norte, do estado do Ceará, é filho de Abraão Batista, reconhecido artista plástico, poeta e xilógrafo, da década de 70, e pai da cordelista Jarid Arraes. O poeta escreveu folhetos de cordel com a assinatura de diversos pseudônimos, devido ao conteúdo político,

demonstração do combate entre a mulher negra montada no seu cavalo branco empunhando a lança em oposição ao seu algoz: o gigante lobisomem – a figura que representa a amplificação épica. No entanto, não se trata mais de um homem encarnado na figura do príncipe que representará a salvação da princesa. É a própria mulher como heroína dotada de liderança e coragem protagoniza na sua obra de seis pés, tracejando linhas embaladas de alegorias que instigam a problematização do que tem sido “ser mulher”. Dessa forma, é importante retomar a noção do mito da fragilidade feminina, problematizado por Sueli Carneiro:

Quando falamos do mito da fragilidade feminina, que justificou historicamente a proteção paternalista dos homens sobre as mulheres, de que mulheres estamos falando? Nós, mulheres negras, fazemos parte de um contingente de mulheres, provavelmente majoritário, que nunca reconheceram em si mesmas esse mito, porque nunca fomos tratadas como frágeis. Fazemos parte de um contingente de mulheres que trabalharam durante séculos como escravas nas lavouras ou nas ruas, como vendedoras, quituteiras, prostitutas... Mulheres que não entenderam nada quando as feministas disseram que as mulheres deveriam ganhar as ruas e trabalhar. Fazemos parte de um contingente de mulheres com identidade de objeto. Ontem, a serviço de frágeis sinhazinhas e de senhores de engenho tarados. (CARNEIRO, 2019, p. 325-326).

No âmbito dos estudos literários, portanto, é importante destacar como se constituiu a tradição do cordel no Brasil e como tem se delineado o “ser mulher” nesse contexto. Para tanto, cabe ressaltar duas distintas concepções de tradição, conforme os estudos de Lemaire (2010b, p. 19-20): a primeira refere-se à “própria tradição (material, econômica, cultural, artística) do folheto que vem de longe, das tradições orais das civilizações da oralidade, e se refaz e reinventa a cada introdução de nova tecnologia”; e a segunda trata-se da tradição “do discurso científico sobre o folheto, que é uma tradição que se fez, no Brasil, em finais do século XIX, ao importar, para teorizar sobre o folheto, o discurso que era o que a burguesia europeia elaborou como suporte da sua política nacionalista”.

A estudiosa norte-americana Candace Slater empreende um estudo sobre a tradição do cordel no Brasil, contemplando um percurso que abarca o processo de produção e distribuição dos folhetos. Ao tratar sobre a literatura de cordel, ressalta a sua importância para a cultura brasileira, sobretudo no século XX, por considerar sua estreita relação com diversos profissionais da época destacando o seu papel enquanto veículo de informação.

principalmente, tais como Francisco Matêu, Francisco de Assis da Silva e Manuel Messias. Foi membro da Sociedade dos Cordelistas Mauditos (SCM), fundada em Juazeiro do Norte no ano 2000. É presidente da Associação de Artesãos do Padre Cícero (AAPC) e gestor do Centro Cultural Mestre Noza (CCMN), tornando-se uma das referências da cultura popular nordestina.

A pesquisadora define a literatura de cordel como um “tipo de poesia narrativa e de tradições folclóricas e populares” (SLATER, 1984, p. 1), remontando à origem ibérica da expressão. Enfatiza que a denominação literatura de cordel era empregada, inicialmente, por eruditos brasileiros:

A expressão *literatura de cordel* foi por séculos mais portuguesa do que brasileira. O nome refere-se à maneira pela qual os livrinhos muitas vezes ficavam pendurados em linhas esticadas entre dois suportes. No Brasil, os poetas populares chamavam suas estórias de *folhetos* ou, mais coloquialmente, “folhetes”, até há uns dez anos atrás, quando a referência à *literatura de cordel* por um número crescente de visitantes da classe média impeliu os poetas a adotarem esse nome. (SLATER, 1984, p. XIV).

A literatura de cordel, no âmbito nordestino, inicialmente, era conhecida por *folhetos* ou *folhetes*. Em países europeus, foi também denominada de *pliegos sueltos*, *folhas volantes* ou *littérature de colportage*. De “folhetos” ou “folhetes” das classes populares à literatura de cordel assim chamada pelos eruditos, o fato é que as denominações dessa produção literária foram determinadas por fatores políticos, geográficos, históricos, sociais e culturais.

A pesquisadora brasileira Márcia Abreu ressalta os problemas concernentes à tentativa de conceituação da literatura de cordel considerando somente “os elementos extrínsecos à obra” (ABREU, 1999, p. 20) uma vez que os consagrados “clássicos” da literatura também já foram divulgados em folhetos, por exemplo. Assim, a autora busca demonstrar que a forma de divulgação da produção em folhetos não é suficiente para distingui-la de outras formas literárias.

A diversidade temática e os variados gêneros e formas são outros aspectos que Abreu considera como dificultadores para a definição da produção literária: “a literatura de cordel abarca autos, pequenas novelas, farsas, contos fantásticos, moralizantes, histórias, peças teatrais, hagiografias, sátiras, notícias... além de poder ser escrita em prosa, em verso ou sob a forma de peça teatral” (ABREU, 1999, p. 21). Dessa forma, percebe-se o quanto os folhetos nordestinos são demarcados por uma multiplicidade e heterogeneidade e, assim, resistem a qualquer tentativa de delimitação conceitual.

Além disso, sobre as divergências por parte dos estudiosos quanto às origens dos folhetos no Nordeste brasileiro, há aqueles que defendem as origens ibéricas, enquanto outros as recusam. Abreu estabelece um confronto entre a literatura de cordel portuguesa e os folhetos nordestinos, a partir de uma abordagem histórica e comparativa. A autora defende a

ideia de que o surgimento da literatura de folhetos nordestina associada às origens ibéricas é um equívoco, apesar das constantes associações entre ambas por diversos estudiosos:

Embora tenha havido um período em que conviveram múltiplas formas, em que quadras e sextilhas disputavam a primazia, autores e público elegeram as sextilhas setessilábicas com rimas em ABCBDB como forma predominante. No início do século XX, as quadras haviam desaparecido completamente das formas estróficas possíveis nas cantorias. (ABREU, 1999, p. 89).

Os estudos de Abreu apontam para a impossibilidade de ligação entre as duas produções literárias no tocante às origens da literatura de folhetos brasileira. Apesar de muitos estudiosos remontarem às suas origens europeias, a literatura de cordel assume algumas peculiaridades no Brasil. Configura-se como uma forma predominantemente poética e, geralmente, composta por sextilhas. Sobre a impressão dos folhetos, a autora ressalta que:

No final dos anos oitocentos, parte do universo poético das cantorias começa a ganhar forma impressa, guardando, entretanto, fortes marcas de oralidade. Não se sabe quem foi o primeiro autor a imprimir seus poemas, mas, seguramente, Leandro Gomes de Barros foi o responsável pelo início da publicação sistemática. Em folheto editado em 1907, ele afirmava escrever poemas desde 1889 [...] (ABREU, 1999, p. 91).

De acordo com Slater (1984, p. 3), os primeiros folhetos³³ nordestinos de que se tem registro são datados de 1890. Portanto, desde fins do século XIX, os folhetos de cordel estavam comprometidos com a função de noticiar, exercendo um importante papel social como veículo de comunicação, mas também funcionando como porta voz de uma tradição de elaboração e (re)elaboração de narrativas de cunho religioso e de causos de trancoso, construindo personagens cômicos e percorrendo fações. A autora descreve o perfil de autores de cordel da época, destacando que:

A idade dos autores do cordel varia de treze a noventa anos. A grande maioria escreve seu primeiro folheto antes dos trinta anos, embora possam levar algum tempo antes de ver uma estória impressa. As mulheres têm tradicionalmente auxiliado os maridos ou pais, quando autores, a escrever e rever histórias, e tem havido algumas famosas mulheres repentistas; porém, hoje, apesar de poder-se encontrar um ocasional folheto escrito por mulher,

³³ De acordo com Lemaire, a distinção da cantoria “como produto de uma oralidade ancestral” e do cordel “como originário do mundo da escrita”, no Nordeste brasileiro, “correspondia aos interesses políticos da cultura dominante daquela elite branca e de origem portuguesa que, nos anos sessenta e setenta do século passado, na época da Ditadura Militar, “reabilitou” o cordel – tão desprezado e marginalizado até lá! – como expressão literária da alma nacional brasileira”. (LEMAIRE, 2020, p. 47-48).

praticamente todos os profissionais são homens. Isso se deve em parte a ser exigido, para tornar-se autor de cordel, saber ler e escrever, habilidades relativamente raras entre **mulheres, que, no passado, eram menos aptas ainda do que os homens a adquirir sequer uma instrução rudimentar**. Mais importante, escrever e vender folhetos é em geral uma ocupação de tempo integral, o que **conflita com as obrigações femininas tradicionais no lar e no campo. As longas viagens, estadas em hotéis rústicos e participação obrigatória em feiras fazem do cordel um domínio do homem**. (SLATER, 1984, p. 27, grifo nosso).

Portanto, a pesquisadora descreve o perfil de cordelistas quanto à faixa etária e quanto ao gênero, comprovando a predominância masculina. Quanto às mulheres, ressalta a sua função como coadjuvante que se restringe a ajudar os maridos e os pais a escrever ou a revisar as histórias. Quanto a esse aspecto, é importante discutir sobre o anonimato da produção de mulheres cordelistas. Muitas delas, como é o caso de Maria das Neves³⁴, escreveram sob o uso de pseudônimos o que lhes reservou o apagamento autoral e a invisibilização em contextos que extrapolavam o ambiente doméstico, sobretudo, os de produção discursiva. Assim, nota-se que não se deve ao fato de a mulher ter menos aptidão, como enfatiza Slater. Esta conclusão revela uma justificativa infundada para restringir os espaços de atuação das mulheres.

As obrigações domésticas associadas às mulheres restringem os seus espaços de atuação e têm sido utilizadas como uma das estratégias de opressão. No folheto intitulado *A menina que não queria ser princesa*, a cordelista Arraes dirige-se aos pais e às mães conclamando-os para a responsabilidade de uma educação livre de opressões promovendo uma interação crítica com o leitor/ouvinte:

Pois ao papai e à mamãe
Eu peço muita atenção
Que criem meninas livres
De todo tipo de opressão
Que sejam o que quiserem
Cheias de amor no coração.

Pois é muito importante
Ensinar independência
Que sejam bastante fortes
Cheias de resiliência
E com a cabeça feita
Dotadas de competência.

³⁴ Maria das Neves Batista Pimentel, primeira cordelista brasileira que se tem conhecimento, usou o nome do marido - Altino Alagoano - para possibilitar a publicação de suas obras.

Assim como livre fui
 Livre todas devem ser
 Aprendendo desde cedo
 A sempre desenvolver
 Um caráter pertinente
 Que saiba se defender.

(ARRAES, [s.d.], p. 7).

Nas cadências do esquema rítmico ABCBDB, as rimas alternam-se nos 2º, 4º e 6º versos em todas as estrofes. Na primeira, por meio da sonoridade forte do “-ão” em “atenção”, “opressão” e “coração”, o eu poético faz uma súplica ao defender uma educação libertadora, na criação de meninas independentes e autônomas que “sejam o que quiserem”. Segue explorando a ritmicidade encadeada por “independência”, “resiliência” e “competência”, rumo ao “ser”, “desenvolver” e “defender”. São linhas que caminham junto à liberdade, em um processo de combate à opressão por entre os versos de constituição do “ser menina”.

Prosseguindo com o mesmo tom, retoma novamente a sonoridade “-ão”: “Meninas são liberdade/ São força e revolução/ Usam sua inteligência/ Com muita imaginação/ Sempre com muita coragem/ E muita dedicação”³⁵. É assim que os versos de Arraes rasuram com estereótipos e preconceitos que circulam na sociedade e contribuem para a ampliação das perspectivas para o “ser menina” e o “ser mulher” estabelecendo uma necessidade de rever os significados instituídos ao longo da tradição literária.

Outro aspecto que a pesquisadora Slater menciona é o fato de escrever e vender folhetos exigir uma dedicação exclusiva. A partir deste fato, ressalta-se que o processo de fazer cordel engloba não somente a escrita, mas também a tarefa da comercialização dos folhetos. O autor, nesse caso, é aquele que escreve e vende. E este é um dos aspectos que torna a autoria no âmbito da literatura de cordel mais complexa. Entre as etapas do escrever e do vender, as narrativas são redimensionadas a partir da aproximação do cliente/leitor/ouvinte.

No entanto, nem sempre os folhetos eram destinados à publicação, como se pode notar a partir do estudo de Márcia Abreu. Sobre a experiência de Leandro Gomes de Barros, a pesquisadora ressalta que:

Apesar de afirmar que escrevia desde 1889, é possível que ele tenha iniciado a publicação posteriormente, pois o mais antigo folheto impresso por Leandro G. Barros de que se tem notícia data de 1893. Os primeiros poetas

³⁵ ARRAES, Jarid. **A menina que não queria ser princesa**. [s.d.]. p. 8.

costumavam anotar suas composições em tiras de papel ou em cadernos, como forma de registro de seus poemas, sem intenção de editá-los. Muitos rejeitavam a publicação, acreditando ser melhor conservá-los exclusivamente para apresentações orais. (ABREU, 1999, p. 92).

Seja em tiras de papel, cadernos ou a partir da inserção no processo editorial, o fato é que o folheto nordestino está imerso em um contexto múltiplo. Abreu destaca que sem a “intermediação da escola e da crítica literária – encarregadas de transmitir os “clássicos” ao longo das gerações – sem bibliotecas e acervos interessados em colecioná-los, os folhetos dependiam da aceitação do público para que permanecessem” (ABREU, 1999, p. 97). E, assim, a autoria do cordel está imbricada com o desenvolvimento de diversas habilidades: seja elaborando xilogravuras, seja cantando seus cordéis, divulgando ou vendendo seus folhetos. Inclusive, Francisca Santos enfatiza a participação feminina “criando suas próprias capas de folhetos, realizando exposições dos seus álbuns, compondo capas para CDs etc. [...] Atualmente, as mulheres estão também presentes nos novos processos de composição de imagens, feitas a partir do uso do computador – as infogravuras” (SANTOS, F., 2020, p. 227).

Assim, o ser cordelista é demarcado pelo contato próximo com a comunidade, com o seu público ouvinte/ leitor. É, a partir desse contato, que o cordelista avalia a recepção do ouvinte/ leitor e busca assegurar seus laços de adesão com a coletividade, propondo narrativas ao agrado do público e fortalecendo a interação:

Para dedicar-se à poesia, abandonaram o campo e estabeleceram-se em capitais ou em grandes cidades, onde compunham, editavam e vendiam suas obras, vivendo exclusivamente de seu trabalho poético. Suas casas eram ponto de venda privilegiado. Leandro Gomes de Barros, por exemplo, anunciava seu endereço nas capas e contracapas de seus folhetos como locais de venda [...] (ABREU, 1999, p. 94).

Do campo para a cidade, os poetas atravessavam estradas levando adiante a tarefa de dedicação à poesia. Uma vida nas trilhas da composição, edição e venda de folhetos. Nesse sentido, Slater destaca que o tempo integral de dedicação necessário à tarefa de produzir e vender folhetos contrastava com as “obrigações femininas do lar e do campo”. Assim, o contexto da época determinava quais eram as aptidões que as mulheres deveriam ter e essas se restringiam ao trabalho doméstico ou às atividades no campo. Os espaços das feiras eram circunscritos aos homens, pois estes tinham “aptidão”.

A autoria no contexto do cordel, ao longo dos tempos, constituiu-se como um espaço predominantemente masculino o que reflete um sistema de opressões que exclui e invisibiliza o protagonismo de mulheres. Segundo Assmann, com o advento da imprensa, a autoria foi

“redefinida pelo fato de o peso do conceito tradicional de fama³⁶ passar da pessoa retratada no poema à própria pessoa que a retrata – o poeta. A escrita é um meio de eternização não somente para os heróis cantados nos poemas, mas também para o próprio autor” (ASSMANN, 2011, p. 51). Assim, os homens não somente conquistaram a fama no plano das narrativas, mas, sobretudo, enquanto sujeito autor. A pesquisadora acrescenta:

A lembrança cultural do nome próprio é um privilégio altamente exclusivo; isso foi reafirmado também pela pesquisa feminista no exemplo da instituição da autoria. [...] A questão de inclusão de algo ou na memória de curto prazo do mercado literário ou na memória de longa duração dos textos culturais canônicos depende das instituições sociais da consagração e da excomunhão, da honraria e do ostracismo. A pesquisa feminista insiste em que o senso comum compreenda que a “grandeza” é um predicado, uma característica feita por homens para homens. (ASSMANN, 2011, p. 66).

A lógica que imperou dentro do contexto de produção literária contribuiu para o fortalecimento da crença de que fazer cordel era “domínio do homem” e não era atividade destinada à mulher. Conforme o pensamento de Assmann, enquanto “as condições para a inclusão na memória cultural forem a grandeza heroica e a canonização clássica, as mulheres serão sistematicamente vítimas do esquecimento cultural: trata-se de um caso clássico de amnésia estrutural”. (ASSMANN, 2011, p. 67).

Por outro lado, a pesquisadora compreende o poeta como “cultor da fama” ao fazer com que por meio da arte literária determinados nomes fossem inscritos na eternidade – ao que Assmann (2011, p. 43) denomina como função memorial. Ao abordar sobre as relações do nome com os processos identitários e memoriais, Candau ressalta que o “nome próprio, e mais genericamente toda a nominação do indivíduo ou de um conjunto de indivíduos, é uma forma de controle social da alteridade ontológica do sujeito ou da alteridade representada de um grupo”. (CANDAU, 2012, p. 67).

Nesse sentido, Slater ao buscar entender os mecanismos que fizeram do cordel constituir-se como “domínio masculino” apresenta a exigência de habilidade da leitura e da escrita como uma de suas justificativas. No entanto, muitos cordelistas não eram alfabetizados e, ainda assim, esse fato não foi empecilho para que se tornassem autores de folhetos:

³⁶ A autora ressalta que na cultura greco-romana: “os poetas eram reconhecidos como eternizadores [...] O poeta, como um funcionário da fama, inscreve os nomes dos heróis diretamente na memória da posteridade. A glória, originalmente um privilégio dos governantes, foi democratizada na Grécia através de incentivos à competição. Essa expansão revolucionária da memória cultural deixou as mulheres categoricamente de fora”. (ASSMANN, 2011, p. 43).

Em suma, a alfabetização, se bem que desejável, não é necessária dentro da tradição do cordel, e amiúde o poeta canta suas histórias não só para atrair atenção como para comunicar a compradores potenciais que não saibam ler. Se uma pessoa que não saiba ler gosta da história, comprará o livreto para levar para casa, para um amigo ou parente que o lerá em voz alta para ela. No passado, o proprietário ou senhorio, ou sua esposa, muitas vezes recontava histórias para os inquilinos ou arrendatários. (SLATER, 1984, p. 42).

Conforme Abreu (1999, p. 93), a “maioria deles nasceu na zona rural, filhos de pequenos proprietários ou de trabalhadores assalariados. Tiveram pouca ou nenhuma instrução formal. Alguns eram autodidatas, outros aprenderam a ler com parentes e conhecidos”. Acrescenta ainda que alguns “iniciaram a vida profissional como operários, vendedores, agricultores, almocreves, mas, assim que conseguiram editar e vender folhetos, abandonaram o antigo ofício, passando a se dedicar apenas ao trabalho com os versos [...] (ABREU, 1999, p. 93).

Assim, a alfabetização não se constituiu em um empecilho para se enveredar por entre as tramas dos folhetos de cordel, da mesma forma como o ofício do trabalho nas mais diversas profissões não impediu a dedicação inicial com os versos. Esse fato foi confirmado também pela pesquisadora Francisca Santos:

a inexistência de autoras mulheres na historiografia oficial não é devido ao fato de elas não saberem ler e escrever, pois o não domínio da tecnologia da escrita jamais significou um empecilho para a criação e produção dos folhetos. As mulheres sempre criaram, produziram e eventualmente publicaram, conforme podemos ver no *Livro delas: catálogo de autoria feminina no cordel e na cantoria nordestina*. É a historiografia que é preconceituosa; a sua maneira de desqualificar a poética das vozes e sua forma impressa, o folheto, baseia-se num erro elementar scriptocêntrico: o de aplicar para o estudo do folheto, sem questionamento, os métodos e estratégias de análise, os critérios e juízos de valor próprios ao mundo da escrita. (SANTOS, F., 2020, p. 220).

Dessa forma, sob o domínio de vozes masculinas, a literatura de cordel foi compondo-se de estigmas e preconceitos arraigados na sociedade da época e, muitas vezes, fundamentados em argumentos baseados em valores religiosos e morais. Segundo Olga Santos e Vianna:

O bem e o mal, Deus e o Diabo, são categorias dominantes na Literatura de Cordel. Ainda que o tema desenvolvido, na aparência, em nada se relacione com a citada antítese, o encaminhamento da narrativa quase sempre é produzido por uma tensão mais evidente, ou mais velada, entre o bem e o mal. (SANTOS, O.; VIANNA, 1989, p. 44).

Por entre antíteses e oposições, a literatura de cordel promove tensionamentos que se desvelam em discursos veiculadores de ideologias hegemônicas. Abreu menciona que a “grande distinção é entre o *bem* e o *mal*, e o que preocupa é o comportamento dos indivíduos sob essas duas ordens” (ABREU, 1999, p. 67). Quanto a esse aspecto, a autora classifica como característica de enredo. A partir de antíteses e oposições binárias, heróis e vilões são erguidos, sendo conduzidos por muitas vezes por uma postura preconceituosa, machista e racista.

Ao longo da tradição brasileira de literatura de cordel, os negros foram representados de forma extremamente pejorativa: “No caso do negro, a discriminação³⁷ se manifesta em diferentes graus de explicitação, desde o conteúdo pejorativo mais cruel e evidente até a ironia branda, passando pela animalização e demonização.” (SANTOS, O.; VIANNA, 1989, p. 13). Uma tradição, portanto, formada e preservada que por, muitas vezes, corroborou para a inscrição do preconceito³⁸ racial em versos populares que, em muitos casos, reproduziam os discursos hegemônicos:

Assim, a presença do negro na literatura brasileira deu-se a princípio sob uma forma desindividualizada (note-se que nos desenhos e telas dos europeus predominava a intenção de retratá-los em grupos, em coletividade), como massa informe destituída de humanidade. A realidade do contexto social reproduzia-se no texto literário – cidadãos de segunda classe, eram os escravos ou negros forros apenas figurantes dentro da ficção, e seu papel, o de fornecer o 'clima', registrar o ambiente, desempenhar, como personagens, funções secundárias na hierarquia das ações. (SANTOS, O.; VIANNA, 1989, p. 16).

Dessa forma, até mesmo nas narrativas de cordéis, os negros eram destinados aos papéis secundários e de coadjuvantes, reproduzindo as hierarquias do âmbito social. Portanto, não eram reconhecidos como indivíduos e eram destituídos de qualquer aspecto que lhes conferissem humanidade. Olga Santos e Vianna (1989, p. 60) ainda acrescentam que: “os escravos tornados personagens dignos na literatura de folhetos são os que, introjetando a

³⁷ Conforme Helio Santos, “tanto o preconceito racial como o racismo não se confundem com a discriminação, porque esta só acontece na medida em que um ou outro se manifeste. O preconceito e o racismo são atitudes. São modos de ver certas pessoas ou grupos raciais. Quando ocorre uma ação, uma manifestação, um comportamento de forma a prejudicar alguém é que se diz que houve discriminação. Enfim, quando o racista ou preconceituoso externaliza sua atitude, agora transformada em manifestação, ocorre a discriminação”. (SANTOS, H., 2017, p. 105).

³⁸ De acordo com Helio Santos, o “preconceito – de qualquer tipo – é sempre uma atitude negativa em relação a alguém. Diríamos mais: é uma atitude antecipada e desfavorável contra algo. Essa atitude pode ser tomada em relação a um indivíduo, a um grupo ou a uma ideia” (SANTOS, H., 2017, p. 102).

ideologia da sociedade branca, religiosa inclusive, representam a negação da sua própria identidade”. Em alguns casos, os personagens negros eram heróis, mas precisavam preencher alguns pré-requisitos:

Na literatura de folhetos, os personagens negros tratados como heróis ou mitos desfrutam do prestígio prévio, essa é a condição: o terem se destacado na vida social, no campo das artes, da política, dos esportes. Podem também nascer das páginas literárias, do folclore, ou da imaginação popular espontânea, mas serão sempre heróis 'feitos', de comprovada existência, real ou ficcional. (SANTOS, O.; VIANNA, 1989, p. 57).

Diante disso, é importante ressaltar que o combate ao racismo, no âmbito da literatura popular, também foi registrado nas cantorias do século XIX, demonstrando que as frentes de luta e resistência ergueram-se e puderam ser reconhecidas através da memória coletiva. Francisca Santos (2010, p. 222) destaca que “a contribuição da cultura africana na criação, produção e transmissão de muitos dos gêneros poéticos da voz, no Brasil, é inegável, em especial na cantoria e no repente de viola. Os cantadores negros podem ter sido uma maioria”. De acordo com Sodré (1988, p. 193), para o “cordel nordestino convergem tanto os elementos de literatura popularesca portuguesa quanto os da tradição dos contadores/cantadores (griots, akpalô) negros”.

Do sertão da Paraíba, Inácio da Catingueira - nasceu em 1843 e faleceu em 1879³⁹ - foi uma dessas vozes que ecoou contra o racismo na *Peleja de Francisco Romano Caluête com Inácio da Catingueira*, datada de 1874, que ocorreu em Patos, no estado da Paraíba, e se consagrou como um dos marcos do repente brasileiro. A pesquisadora Francisca Santos afirma que:

os cantadores negros sempre se defenderam do racismo dos seus oponentes brancos. Chica Barrosa cantou sua cor assumidamente: “eu sou nega”, usando adjetivos que realçam bem a sua personalidade e, que ela diz ser “atrevida” e “traquina”. Esses argumentos a colocam, talvez, como uma das primeiras mulheres negras da história do Brasil a exaltar a cor negra, revelando uma mulher que não se deixou abalar por seus oponentes, sobretudo quando o oponente, homem branco, procura na contenda rebaixá-la pelo uso de argumentos racistas. (SANTOS, F., 2010, p. 226).

³⁹ Acredita-se que Inácio da Catingueira tenha sido uma das vítimas da seca nordestina, embora alguns defendam que o repentista tenha morrido de pneumonia ou tuberculose.

Nesse sentido, a voz feminina também se fez presente na cantoria⁴⁰ sendo Francisca Barrosa ou popularmente Chica Barrosa a sua precursora, como bem salienta Francisca Santos:

Francisca Maria da Conceição, uma mulher nordestina, negra, ágrafa e repentista, está entre as principais cantadoras paraibanas de que se têm conhecimento na história e que transitou entre o século XIX e início do XX. Leonardo Mota, um dos principais pesquisadores que anotou, por meio de testemunhas auriculares, a presença de algumas mulheres cantadoras, destaca Chica Barrosa, que teria, segundo o testemunho do poeta Azulão, cantado com o cantador cearense Neco Martins (SANTOS, F., 2010, p. 222).

A cantadora Chica Barrosa era natural de Patos, da Paraíba, e foi vítima de assassinato em 1919 na cidade de Pombal. Segundo Francisca Santos (2010, p. 247), cantadoras como Chica Barrosa, Zefinha do Chambocão, Maria Tebana, Salvina, Rita Medeiros e Maria do Riachão “estariam mais relacionadas a um tipo de modelo feminino do período colonial do qual a historiadora Mary Del Priore diria estar mais distante da imagem e visão de uma mulher pura e virtuosa” por assumirem o trabalho doméstico, da lavoura e da rua que exigem um perfil distinto para essas mulheres.

Sobre a presença das mulheres no universo da cantoria, Idelette Muzart-Fonseca ressalta que além dos desafios inerentes ao cotidiano dos cantadores, as mulheres “devem suportar, além disso, as piadas grosseiras, os insultos e todo o peso do sexismo que impregna profundamente a vida social do Nordeste” (SANTOS, I., 2006, p. 103). Apesar disso, como reforça Francisca Santos (2010, p. 247), sua “presença é verificada nesse universo não somente pelo grau de mediação exercida através da oralidade, contando histórias, lendas e causos, narrados, senão em público, entre seus familiares, mas também pela participação em cantorias”. A pesquisadora acrescenta:

A constatação dessa ausência feminina na historiografia brasileira sobre as cantadoras e repentistas nos permite perceber o quanto essas autoras foram duplamente excluídas, seja dos cânones eruditos, seja dos próprios estudos sobre cantoria e repente. O preconceito e o esquecimento que essas violeiras sofreram, notadamente por serem ágrafas, muitas delas negras, agricultoras, domésticas, camponesas, habitantes dos sertões, caatingas, brejos e

⁴⁰ Sobre o universo feminino nas cantorias, Santos ressalta que: “a cantadora tem um caminho árduo a percorrer até ser, enfim, reconhecida por seus colegas. Elas foram, portanto, poucas as que chegaram a cantar profissionalmente: Maria das Dores, Mocinha da Passira, considerada como uma das melhores, Toinha Feitosa, Bernadete, Luísa Marcolino, Carmelita Souza, Lila Cruz, Santinha Maurício, em São Paulo; Wanda Maria e Zilda Queiroz, no Ceará, Luzi Falcão, no Maranhão e Soledade, na Paraíba” (SANTOS, I., 2006, p. 104).

tabuleiros dos estados nordestinos, foram muito mais contundentes e arraigados do que os sofridos pelas autoras letradas e brancas da literatura brasileira. Especificamente só foram citadas – e vagamente – através de uma outra literatura, também excluída e diminuída nas ciências humanas, chamada “paraliteratura” e/ou “folclore”. (SANTOS, F., 2010, p. 207).

Dessa forma, é importante mencionar que, desde as cantorias, muitas vozes já se faziam como instrumentos de luta contra o racismo e cabe, sobretudo, reafirmar a presença feminina enquanto cantadoras⁴¹, repentistas, cordelistas, xilogravadoras e editoras que tiveram seus protagonismos anulados ao longo da história. Conforme Francisca Santos (2010, p. 208), mesmo com as inúmeras opressões do patriarcado, “algumas mulheres que viveram no sertão, zona da mata, caatingas, tabuleiros e agreste do Nordeste desafiaram essas regras e cantaram”⁴². A esse respeito, as autoras Deplagne, Lacerda e Lacerda reforçam que:

Como sabemos, a historiografia sobre literatura de cordel e literatura oral, xilogravura e arte popular, em geral, bem como antologias, feiras e festivais de cultura popular, promovem um lugar central à produção de autoria masculina em detrimento da feminina, fator que constrói uma falsa ideia de inexistência ou de uma produção insignificante de mulheres nesse meio. (DEPLAGNE; LACERDA; LACERDA, 2022, p. 7).

Portanto, as violências de gênero têm deixado suas marcas perversas nas trajetórias de mulheres da literatura popular de modo que é urgente o reconhecimento da participação feminina como protagonistas da memória coletiva e cultural brasileira. Segundo a pesquisadora Francisca Santos (2020, p. 219-220), “as mulheres sempre existiram como produtoras de uma poética da voz e, quando emergiu o sistema editorial do folheto, elas também publicaram, mesmo com pseudônimo masculino”. Partindo das vozes da cantadora Chica Barrosa e da cordelista Maria das Neves Batista Pimentel como precursoras de uma

⁴¹ Francisca Santos (2010, p. 208) retoma a noção de literatura do testemunho para tratar do universo das cantadoras brasileiras, enfatizando que para “efetuar o resgate dessas mulheres para a história cultural brasileira, uma das principais fontes de pesquisa são os estudos folclóricos, que as apresentam através de uma literatura do testemunho, uma noção que, segundo a pesquisadora Lemaire (2002, p. 92), implica a presença de “uma terceira pessoa – a testemunha, que está presente como ‘terceiro’ (quer dizer, vindo de fora), para testemunhar para trazer a verdade, ou a prova da verdade”. São as testemunhas oculares e auriculares que ouviram, viram, repetiram e transmitiram em seus versos informações sobre as produções poéticas e performances dessas mulheres. Embora se trate de uma *citação da citação da citação*, já mediatizadas pelo ouvido, olhar e boca desses terceiros, as testemunhas evidenciam a existência de um território no qual se pode constatar que elas cantaram”.

⁴² Conforme Falci (2004, p. 275), o “isolamento do sertão, as condições locais de povoamento, as condições ambientais de clima e a formação de uma sociedade patriarcal altamente estratificada influíram nas especificidades das mulheres do sertão. Lugares diferentes, historicidades específicas podem conduzir a outros signos, outras representações do mundo feminino”.

tradição poética popular é possível vislumbrar outras rotas historiográficas pelas vias matrimoniais que apontam para as perspectivas da reescrita de si a partir de suas subjetividades nos embalos entre letra e voz.

Voltando o olhar para a historiografia oficial, entre os personagens que protagonizaram e exibiram seus feitos heroicos nas narrativas de cordéis destacam-se “Antônio Conselheiro, Luís Carlos Prestes, padre Cícero, Antônio Silvino e Lampião, Getúlio Vargas, Jânio Quadros, João Goulart, frei Damião e Tancredo Neves. Os heróis nacionais, assim como os heróis dos romances, têm a sua vida e morte detalhadas [...]” (MARINHO; PINHEIRO, 2012, p. 106). Assim, muitas figuras proeminentes do contexto social, político e religioso estiveram presentes também no repertório de folhetos brasileiros. Quanto a esse aspecto, é importante lembrar como tais características se aproximam das poéticas de autoria masculina das tradições medievais:

Funcionalidade e funcionamento da poesia masculina são diferentes da canção feminina, concentrando-se nas horas de lazer, de descanso, à noite, depois da caça ou da guerra. Os versos masculinos não têm essa função básica e física de tornar o trabalho cotidiano mais leve, mais agradável, a dança mais sensual e atraente. Os cantos épicos preenchem as horas de lazer masculino, alimentando e glorificando a memória do heroísmo, das façanhas, da força física, da coragem e da astúcia da classe socioeconômica do guerreiro-caçador, defensor e protetor da comunidade. O seu objetivo, além da educação dos jovens guerreiros, é fortalecer e legitimar a sua posição de destaque na comunidade pela repetição e reinvenção incessantes das grandes ações e façanhas do passado. Mitificados progressivamente (hoje em dia se diria ficcionalizados) pela invenção e pelo acréscimo contínuo de novos pormenores heroicos, essas narrativas transmitirão aos jovens os modelos de comportamento para o guerreiro-caçador, protetor e defensor da comunidade. (LEMAIRE, 2018a, p. 23-24).

A respeito da temática dos folhetos brasileiros, Slater (1984, p. 68), trata das classificações elaboradas por estudiosos enfatizando que “cada sistema de *per si* serve para iluminar um aspecto diferente da tradição”. Destaca que as classificações temáticas são bastante subjetivas e amorfas e demonstram-se problemáticas justamente pela “diversidade da tradição do cordel”. (SLATER, 1984, p. 69). E acrescenta: “O cordel é não só uma coletânea de estórias, mas uma visão bem particular, subjacente, da vida humana” (SLATER, 1984, p. 70-71). A pesquisadora salienta que o cordel foi, por diversas vezes, categorizado a partir de classificações temáticas por vários estudiosos e, portanto, apresenta uma nova abordagem que analisa o modelo de seis passos, considerando seu aspecto estrutural que abarca o seguinte arcabouço:

1. Pacto: harmonia inicial entre os participantes
2. Prova: julgamento do caráter de um deles
3. Resposta: reação
4. Contra-resposta: por parte do outro participante
5. Julgamento: auge do julgamento com recompensa e punição
6. Pacto reafirmado: conforme o acordo inicial

Sobre o padrão de seis passos, Slater (1984, p. 75) afirma que: “uma espiada numa ampla amostra de literatura de panfletos de várias épocas e países confirma a presença de um modelo geral de tentativa-e-resposta, que pode revelar ou não exatamente seis passos”. O modelo de seis passos é uma das características do folheto brasileiro que vai ser conduzido por narrativas poéticas de um gênero localizado geograficamente na região Nordeste.

A narrativa versejada é outra de suas peculiaridades, concebendo ritmos e sonoridades a um modo específico de contar e/ou cantar que traduz e institui realidades. Sobre esse modo de versejar, a pesquisadora destaca:

os folhetos brasileiros foram, com maior probabilidade, ‘inventados’ por um grupo já existente de cantadores-poetas semiprofissionais, perfeitamente impregnados em uma determinada tradição de versejar. Esses indivíduos puderam aplicar seus próprios conhecimentos de poeta cantador a um livreto amadurecido que evoluíra durante quatro séculos. A presença latente da peleja nordestina nessas histórias assegura-lhes um movimento de vai-e-vem, prova-contraprova, que não é tão manifesto em contos europeus análogos. (SLATER, 1984, p. 77).

Os cordéis tradicionalmente versam sobre o canto da comunidade local, feitos heroicos, narrativas repletas de julgamentos baseados em valores cristãos com as devidas consequências desastrosas para quem não se ajusta aos padrões sociais e recompensa para quem os segue. Portanto, os valores morais, religiosos e sociais estão intrinsecamente moldando as narrativas de cordéis a partir de um movimento de oposição entre o bem e o mal.

Partindo do modelo padrão de seis passos, Slater demonstra como a narrativa de cordel no Brasil é atravessada no plano do conteúdo por uma estrutura que é frequente na tradição da literatura de cordel. Com isso, a autora exemplifica do ponto de vista do processo criativo uma especificidade do gênero literário: “Embora diferentes espécies de histórias obedeçam a ritmos de desenvolvimento ligeiramente diferentes, quase todas vão do equilíbrio através do desequilíbrio e de volta ao equilíbrio” (SLATER, 1984, p. 73). Ao analisar minuciosamente

cada uma das categorias, a pesquisadora enfatiza a originalidade do cordel brasileiro quanto aos aspectos linguísticos e temáticos.

Slater (1984) ainda ressalta a importância que tinham os poetas cantadores do cordel em uma sociedade que não usufruía de outros veículos de informação:

O surto de uma série de feiras realizadas em dias sucessivos em diferentes localidades dentro de um dado raio foi crucial para o sucesso do folheto. Panfletos de autores brasileiros talvez tenham circulado antes da virada do século, e alguma forma de poesia popular quase certamente existiu em forma manuscrita. O cordel, sem embargo, não foi um empreendimento economicamente viável antes da parte final do século XIX por não haver suficientes compradores em potencial, nem um efetivo sistema de distribuição. Aí, também, as prensas, que haviam sido limitadas no Brasil antes da independência, levaram mais uns sessenta ou setenta anos para aparecerem no interior. (SLATER, 1984, p. 25).

Os folhetos circulavam por entre as feiras levando informação e entretenimento para o público ouvinte/leitor. Muitos poetas viviam da agricultura e era da observação concreta da realidade e de saberes pautados na experiência que brotavam a matéria-prima para a construção dos versos. Além disso, a maior parte não tinha acesso à educação formal, o que não era impeditivo para se dedicar ao fazer literário, como menciona Slater:

Tradicionalmente, o poeta circulava pelas feiras, viajando a pé ou a cavalo. Hoje, todavia, a maioria paga para andar num caminhão ou ônibus. Antes de 1950, a maioria das cidades grandes tinha pelo menos meia dúzia de camelôs de folhetos em suas feiras semanais, e até aldeias podiam ter dois ou três deles. As bancas improvisadas dos poetas eram comumente grupadas na parte da feira dedicada a divertimento e venda de remédios, artesanato e brinquedos. Os mascates normalmente se revezavam na leitura em voz alta de suas histórias. De vez em quando, podiam ser acompanhados por um violino rústico. (SLATER, 1984, p. 34-35).

Com a migração para as cidades, os poetas do interior vinculados à terra e à agricultura despontam em outros cenários. Portanto, as especificidades do fazer cordel se ajustam às mudanças históricas, sociais e culturais. Por entre feiras, bancas e o comércio de outros produtos, os folhetos asseguravam o seu espaço e se tornaram um documento cultural com os signos e significados construídos entre os poetas e a comunidade ouvinte/leitora. Nas palavras de Abreu:

Os livrinhos poderiam também ser encomendados pelo correio, ou comprados em livrarias, como a pequena loja de livros usados e folhetos, aberta por Francisco das Chagas Batista, em 1911. Entretanto, grande parte do comércio era realizado em viagens feitas pelos autores ou por

revendedores, percorrendo fazendas e vilarejos, vendendo trabalhos próprios e de colegas, distribuindo folhetos tanto pelas cidades quanto na região agrícola. (ABREU, 1999, p. 95).

O poeta da roça tinha o público em seu entorno nas feiras livres para prestigiá-lo ao cantar suas estórias. Uma roda de ouvintes atenta aos sons e ritmos cantados ou declamados na leitura em voz alta. Do campo para a cidade, os poetas fazem circular a literatura de uma comunidade que testemunha e legitima a importância daquele modo característico e próprio de expressão: “Em mercados urbanos, entretanto, a roda de ouvintes, hoje em dia, é predominantemente masculina, em parte devido a esses lugares, na maioria, serem de má aparência”. E acrescenta: “o que os torna pouco recomendáveis para mulheres preocupadas com a reputação” (SLATER, 1984, p. 39). Dessa forma, seja no campo ou na cidade, a mulher sempre esteve excluída do circuito literário, em nome da honra, da dignidade e da reputação.

Nesse sentido, considerando a lógica interna predominante na tradição do cordel brasileiro, desde a autoria aos critérios de construção criativa, é importante analisar as vozes de mulheres que fazem do cordel uma forma de incursionar-se na literatura ao tempo que desestabiliza suas fronteiras. Tratar de uma tradição seletiva e excludente exige discutir sobre os seus criteriosos apagamentos e suas diversas lacunas.

Conforme as palavras de Chimamanda Adichie (2009): “mostre um povo como uma coisa, como somente uma coisa, repetidamente, e será o que ele se tornará. É impossível falar sobre única história sem falar sobre poder”. É preciso percorrer por rotas negligenciadas no processo de formação da tradição literária, em busca dos caminhos que determinaram uma “história única”. Vozes foram entoadas com o propósito de dominar àqueles que deveriam permanecer do lado de fora da tradição.

Portanto, é extremamente importante propor uma abordagem crítica a respeito desta tradição com o propósito de reconhecer outras vozes, outras escritas e outros modos de versejar que não foram catalogados e registrados em antologias. Dessa forma,

Tratar acriticamente, portanto, da formação e da história da literatura é traçar um caminho condizente com uma lógica que atende aos princípios e paradigmas de uma tradição que se constituiu de forma homogênea e elitista. Se por um lado, um caminho foi traçado, por outro há muitos outros a serem desvendados por terem sido anulados nesse processo de constituição de uma história única. (OLIVEIRA, F., 2019a, p. 838)⁴³.

⁴³ Artigo publicado nos Anais do XVI Congresso Internacional ABRALIC, intitulado *Literatura de cordel: poéticas da movência por entre as rasuras do cânone*.

E nesse processo de fixação de histórias, ao homem era permitido circular por diversos espaços da sociedade. No caso das mulheres “preocupadas com a reputação”, os espaços eram restritos ao âmbito doméstico. Através de uma sextilha disposta em ABCBDB, Arraes problematiza a recorrência de discursos sociais que buscam normatizar a conduta feminina por meio da naturalização do casamento: “Tanto ouviu a mesma coisa/ Que acabou foi convencida/ De que o tal do casamento/ Era o natural da vida/ Inda mais pruma mulher/ Sem conduta de indevida”⁴⁴. Em rimas alternadas por entre os vocábulos “convencida”, “vida” e “indevida”, a “-ida” é o som que embala os trânsitos poético-narrativos que questionam os padrões normativos. No entanto, nota-se uma preocupação com as demandas de uma determinada condição feminina sob os domínios do patriarcado ao questionar o destino naturalizado do casamento, além da restrição ao ambiente doméstico – realidade geralmente vivenciada pela mulher branca de classe média.

É assim que Arraes verseja sobre o processo de fixação de histórias no folheto *A mulher que não queria casar* que narra poeticamente a vida de Paula, personagem que era independente e por não ter o desejo de casar sua reputação estava ameaçada. Porém, o desenrolar da narrativa caminha para o desfecho no qual Paula conclui que: “Eu que não sou obrigada”⁴⁵. E, dessa forma, os versos do cordel recusam a naturalização do casamento como o destino da mulher.

No entanto, no campo literário nem todas conquistaram a liberdade de Paula. E, assim, o homem legitimava-se enquanto poeta que circulava entre o campo e a cidade, tornando-se “um intérprete digno de confiança” da sua comunidade (SLATER, 1984, p. 42). A credibilidade no autor/escritor/cantador homem solidificava-se nos circuitos literários, em detrimento de um apagamento autoral da mulher, em virtude de uma lógica de dominação do outro e do exercício do poder.

Nas imbricações entre dominação e memória, a pesquisadora Assmann (2011) discorre sobre a noção de legitimação como uma das aplicabilidades do que denomina como memória funcional que é seletiva e está atrelada a um grupo, a uma instituição ou a um indivíduo vinculando valores e intercambiando temporalidades – presente, passado e futuro. Segundo a autora, a legitimação seria o “anseio prioritário da memória política ou oficial” manifestada em genealogias:

⁴⁴ ARRAES, Jarid. **A mulher que não queria casar**. [s.d.]. p. 4.

⁴⁵ ARRAES, Jarid. **A mulher que não queria casar**. [s.d.]. p. 6.

Esse desiderato é atendido em particular pela recordação genealógica. Essa memória legitimadora da dominação tem, ao lado de uma face retrospectiva, também outra, prospectiva. Os dominadores usurpam não apenas o passado, mas também o futuro; querem ser lembrados e, para isso, erigem memoriais em homenagem a seus feitos. Tomam providências para que seus feitos sejam narrados, decantados, eternizados e arquivados em monumentos. (ASSMANN, 2011, p. 151).

A pesquisadora apresenta também a noção de deslegitimação para se referir às relações de exercício do poder dos dominantes ao efetivar processos de “contrarrecordação cujos portadores sejam os vencidos e oprimidos” destacando que essa “deslegitimação é tão política quanto a recordação oficial, já que nos dois casos se trata de legitimação e poder. A recordação que se seleciona e conserva nesse caso presta-se a dar fundamentação não ao presente, mas ao futuro” (ASSMANN, 2011, p. 152). Ainda explicita a noção de distinção como uma das funções da memória cultural que “compreende todas as formas simbólicas de expressão que se prestam a delinear uma identidade coletiva” a exemplo das festas e ritos no âmbito religioso. (ASSMANN, 2011, p. 152). Seja como um elo de confiança entre o poeta e a comunidade, seja como divertimento ou meio de comunicação, a literatura de cordel constituiu uma tradição. E, como tal, assegurou uma seleção de autores e obras a partir de instâncias que contribuíram para a legitimação destes.

Tratar da formação de uma tradição de autores de cordel, portanto, é perceber os mecanismos do poder cultural em estabelecer os nomes, as obras e os circuitos literários que devem ser consagrados. Assim, de acordo com Candau (2012, p. 68), o “dever de memória passa em primeiro lugar pela restituição de nomes próprios. Apagar o nome de uma pessoa de sua memória é negar sua existência; reencontrar o nome de uma vítima é retirá-la do esquecimento, fazê-la renascer e reconhecê-la conferindo-lhe um rosto, uma identidade.”. Dessa forma, é necessário perceber a autorização discursiva de uma parcela da sociedade e a anulação da multiplicidade de vozes. Propor uma perspectiva crítica da tradição do cordel é combater a unilateralidade e exclusividade discursiva.

Nesse sentido, quando Slater (1984) considera que a tradição é multifacetada, a pesquisadora está analisando por um de seus aspectos: aquele que compreende a tradição como aquela que ultrapassa o folheto em si. Sobre esta questão, a autora afirma que:

O interesse pelo cordel muitas vezes transcende o folheto propriamente dito. Por exemplo, o cineasta Nelson Pereira dos Santos entrou em contato pela primeira vez com a tradição após travar conhecimento com um grupo de nordestinos moradores de cortiços no Rio de Janeiro. O internacionalmente conhecido romancista Antônio Calado escreveu uma peça baseada na tradição do cordel após preparar uma série de reportagens acerca das Ligas Camponesas, para um jornal do Rio de Janeiro (SLATER, 1984, p. 52).

Nessa perspectiva, o contato com a tradição é estabelecido com o conhecimento acumulado por parte da comunidade que engloba todo o saber compartilhado, extrapolando os caracteres impressos nos folhetos. Percebe-se, assim, que é possível analisar a literatura de cordel a partir de diversas perspectivas de análise: desde o perfil de autores, perpassando pela materialidade da obra em si e reconhecendo a importância da comunidade ouvinte/leitora para o estabelecimento de sentidos.

Apesar de Slater compreender o caráter multifacetado da tradição, é preciso admitir que muitas de suas faces foram historicamente ignoradas. Ainda assim, apesar do não pertencimento a uma tradição, por parte de muitos autores, vozes e escritas dissidentes buscam rotas de fuga para incursionar-se no campo literário ocupando seus espaços. São autores que buscam por estratégias diversas promover a ruptura de um sistema hegemônico.

A tradição do cordel representa um modo de versejar configurado por um grupo de poetas homens que propuseram temáticas e definiram o tom dos ritmos embalados metrificadamente por suas rimas. A tradição pressupõe, assim, uma suposta homogeneidade em um campo marcado não somente por disputas e pelejas, mas, sobretudo, por uma reverberação de uma sociedade machista, sexista e misógina.

Assim, até mesmo a literatura de cordel que não foi consagrada no rol da literatura brasileira canônica, evidencia também um processo de disputa por espaços. E isto precisa ser questionado a fim de oportunizar a ampliação conceitual do que é literatura abarcando um maior número de perspectivas sociais. Sobre os nomes dos poetas populares consagrados na tradição dos folhetos, Márcia Abreu afirma que:

alguns nomes destacaram-se na história da literatura de folhetos. Dentre os primeiros autores, ganhavam evidência Francisco das Chagas Batista – que começou a publicar seus poemas em 1902 –, João Martins de Athayde – em 1908 – e o próprio Leandro Gomes de Barros. Eles foram os fixadores das normas de composição de folhetos que até hoje se seguem, abrindo todas as vias trilhadas posteriormente. Os grandes temas assim como as principais formas de versificação estão representados em suas poesias. Athayde teve, ainda, fundamental papel na definição das formas de edição. (ABREU, 1999, p. 98).

E a partir dessa tradição dos primeiros autores, foram as visões masculinas de nomes como Francisco, João e Leandro que prevaleceram na historiografia, assim como se sucederam a fixação de normas, as temáticas relevantes, o estilo de versificação e as regras de edição supostamente inabaláveis. Se a literatura de cordel tem sido demarcada como literatura popular, que povo a tem produzido e a que povo tem representado? É perceptível como a

adjetivação muito tem demonstrado como diversos grupos estão do lado de “fora” do que convencionalmente tem-se denominado de “literatura brasileira”.

Portanto, é preciso estar muito atento aos adjetivos que se tem atribuído ao campo literário de modo a observar como os mecanismos de poder exercem seus domínios a favor de determinado grupo. Ao considerar como literatura de cordel apenas a produção de homens ou somente oportunizar a estes o acesso aos espaços de produção, circulação e comercialização, pressupõe-se que a mulher não pertence a essa tradição. E isso nos reporta, portanto, a uma historiografia literária que ignora a produção de mulheres e toda a sua capacidade inventiva e criativa.

A tradição do cordel que foi considerada por muitos estudiosos como a representação nacional autêntica fez ressoar os versos de cordelistas como Leandro Gomes de Barros, Francisco das Chagas Batista e João Martins de Ataíde, cuja produção poética é bastante conhecida, sobretudo porque se sobressaíram em termos quantitativos de produção de folhetos. Assim, a tradição foi formada assentando-se em discursos preconceituosos, valores morais e religiosos que têm favorecido as relações assimétricas do poder cultural. Enquanto o homem pode circular do campo à cidade e possui o privilégio de usufruir de “tempo integral” para dedicação às atividades literárias, as mulheres deveriam dedicar-se às atividades domésticas, a partir do estabelecimento de relações binárias entre as categorias homem e mulher que são tratadas de maneira totalizante e universalizante.

O processo de formação da tradição associa-se com o cânon, cuja noção é discutida por Roberto Reis ao ressaltar que o termo: “implica um princípio de seleção (e exclusão) e, assim, não pode se desvincular da questão do poder: obviamente, os que selecionam (e excluem) estão investidos da autoridade para fazê-lo e o farão de acordo com os seus interesses (isto é: de sua classe, de sua cultura, etc)” (REIS, R., 1992, p. 4). Uma tradição que se mantém e é preservada ao longo de gerações. Derivado do latim *auctor*⁴⁶, autoria e autoridade entrecruzam-se corroborando para permanência de um modelo monopolizador que define os critérios de valoração de um artista e de uma obra literária.

Foucault, ao buscar responder o que seria um autor, trata sobre seu caráter individualizado e o enfoca a partir de suas relações com o texto, enfatizando que o “nome do autor “exerce um certo papel em relação ao discurso: assegura uma função classificatória; tal nome permite reagrupar um certo número de textos, delimitá-los, deles excluir alguns, opô-los a outros” (FOUCAULT, 2006, p. 273). Assim, conforme a acepção foucaultiana, ao autor é

⁴⁶ Roberto Reis (1992) discute sobre a origem etimológica do termo latino *auctor* em *Palavras da crítica: tendências e conceitos no estudo da literatura*.

conferido um status social pelo fato de reunir em sua figura a manifestação de determinados discursos:

O nome do autor é um nome próprio; apresenta os mesmos problemas que ele [...] Não é possível fazer do nome próprio, evidentemente, uma referência pura e simples. O nome próprio (e, da mesma forma, o nome do autor) tem outras funções além das indicativas. Ele é mais do que uma indicação, um gesto, um dedo apontado para alguém; em uma certa medida, é o equivalente a uma descrição. (FOUCAULT, 2006, p. 272).

Essa noção de autor enquanto uma figura individualizada foi muito prestigiada pelo pensamento positivista moderno. Segundo Barthes (2004), é quando a sociedade passa a centrar-se no indivíduo, que o autor surge enquanto personagem:

Então é lógico que, em matéria de literatura, seja o positivismo, resumo e ponto de chegada da ideologia capitalista, que tenha concedido a maior importância à “pessoa” do autor. O *autor* ainda reina nos manuais de história literária, nas biografias de escritores, nas entrevistas dos periódicos e na própria consciência dos literatos, ciosos por juntar, graças ao seu diário íntimo, a pessoa e a obra; a imagem da literatura que se pode encontrar na cultura corrente está tiranicamente centralizada no autor, sua pessoa, sua história, seus gostos, suas paixões (BARTHES, 2004, p. 58).

O autor enquanto personagem social, conforme Barthes, foi consolidado pela crítica literária, por considerar que atribuir um “Autor” ao texto “é provê-lo de um significado último”, pois “encontrado o Autor, o texto está “explicado”, o crítico venceu” (BARTHES, 2004, p. 63). No entanto, para Barthes é a “linguagem que fala, não o autor” (BARTHES, 2004, p. 59), de modo que o teórico confere ao leitor o espaço onde reside a unidade do texto, defendendo a inversão do mito: “o nascimento do leitor deve pagar-se com a morte do Autor” (BARTHES, 2004, p. 64). O teórico conclui que:

Assim se desvenda o ser total da escritura: um texto é feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar onde essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se disse até o presente, é o leitor: o leitor é o espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que é feita uma escritura (BARTHES, 2004, p. 64).

No entanto, para o filósofo italiano Agamben (2007, p. 56), o lugar do texto reside “no gesto no qual autor e leitor se põem em jogo no texto” em suas relações com a obra. É importante, portanto, retomar os pensamentos a respeito do autor enquanto figura individualizada de Foucault, da morte do Autor de Barthes, do autor enquanto gesto de Agamben para compreender as particularidades que residem nas mais diversas manifestações

literárias e seus contextos de produção, circulação e distribuição. Até mesmo Foucault reconheceu a necessidade de relativização quando o assunto é o autor:

a função autor não é exercida de uma maneira universal e constante em todos os discursos. Em nossa civilização, não são sempre os mesmos textos que exigiram receber uma atribuição. Houve um tempo em que esses textos que hoje chamaríamos de “literários” (narrativas, contos, epopeias, tragédias, comédias) eram aceitos, postos em circulação, valorizados sem que fosse colocada a questão do seu autor; o anonimato não constituía dificuldade, sua antiguidade, verdadeira ou suposta, era para eles garantia suficiente. (FOUCAULT, 2006, p. 275).

Nessa perspectiva, é de fundamental importância para os estudos da literatura popular, acessar as contribuições das autoras brasileiras Maria Inês de Almeida e Sônia Queiroz que discutem sobre os contextos históricos antes do processo de individualização do autor, conforme definido por Foucault, quando os textos eram coletivos e submetidos ao critério de antiguidade.

Para tanto, as autoras problematizam a autoria no caso do conto oral e o consideram como exemplo de “autoria coletiva, ou autor legião, na medida em que os textos são passados anonimamente de uma geração a outra, ainda que cada contador lhes acrescente seu estilo (dicção?) pessoal e as marcas de seu contexto sociocultural” (ALMEIDA, M.; QUEIROZ, S., 2004, p. 48). Nesse sentido, discordam da compreensão do autor condicionada à linearidade temporal:

É preciso observar que essas relações entre o coletivo e a antiguidade, o individual e a autoria de um texto não se verificam apenas na linha do tempo, como sugere o ensaio de Foucault. No mundo contemporâneo, especialmente nos países em desenvolvimento, encontramos as duas condições discursivas convivendo muitas vezes também no mesmo espaço geográfico. O que parece determinar a diferença entre esses dois modos de ser discursivos é, como afirma McLuhan, o acesso aos meios de comunicação – aqui, particularmente, o acesso ao meio impresso. (ALMEIDA, M.; QUEIROZ, S., 2004, p. 146-147).

Os gêneros da oralidade, geralmente, carregam a marca de uma produção coletiva e de pertencimento comunitário. No caso do cordel, existe uma problemática em torno da autoria, em seu sentido moderno que confere uma assinatura individual a determinada obra, como nos cordéis de determinados autores que passam a pertencer ao editor-proprietário⁴⁷ problematizando a noção de autoria e propriedade.

⁴⁷ A respeito dessa questão, Matos afirma que: “o nome do autor deveria sempre constar no alto da capa do folheto; em seguida, viria o nome do editor e o título da história. Mas nem sempre isso ocorre. Muitas vezes, vem apenas o nome do editor, e, às vezes, o nome do editor sem indicação

Dessa forma, é importante considerar também as contribuições da noção apresentada por América Cesar que relaciona os processos de “construção ou movimentos de autoria” com os mecanismos de controle ao analisar as experiências dos Pataxó de Coroa Vermelha:

Por construção de autoria ou movimentos de autoria defino as práticas discursivas que permitem deslocar posições historicamente determinadas. Entendendo as práticas discursivas como práticas sociais, a construção de autoria são movimentos ou percursos próprios, na maioria das vezes invisibilizados, com que os sujeitos enfrentam a ordem estabelecida. Com efeito, se, em cada domínio social, há mecanismos de controle da palavra que definem os que podem falar (falar, ler, escrever) e os que não podem, os que são e os que não podem ser autores, esses mecanismos, no entanto, são contraditoriamente apropriados, ou negados por minúsculas ações do universo cotidiano, pela ação crítica ou enfrentamento visível da ordem instituída, exercidos pelos sujeitos que compõem as instituições. (CESAR, 2011, p. 17).

Além disso, tratar da autoria⁴⁸ na contemporaneidade exige repensar sobre suas incursões para além do ato de criação através da escrita. Conforme Milena Britto (2017), desde fins da década de 90, com os avanços tecnológicos oportunizados, sobretudo, pela internet “há uma transformação na ideia do que o escritor é, o que faz, como faz”:

O modelo de política cultural adotado durante a consolidação da Democracia, no Brasil e na América Latina (a exemplo de Argentina e Chile), traz políticas culturais que dependem de um modelo de escritor que não existiu nunca antes desse momento: o escritor que tem de pensar a si mesmo como gestor; que tem de transformar a sua criação em um projeto com características financeiras, estéticas, sociais e políticas. O autor passa a ser gestor de um projeto e, portanto, de sua própria carreira, a qual pode passar a existir a partir da concretização do projeto. (BRITTO, M., 2017, p. 89).

No caso do cordel, a partir da impressão dos folhetos, algumas estratégias foram empregadas com o propósito de demarcar o nome do autor da produção nas capas dos

de que é apenas o editor, o que gera enorme confusão. Em alguns folhetos, o editor identifica-se como editor proprietário. Em outros, porém, aparece apenas o nome do autor, sem indicação de data, local ou editor”. (MATOS, 2007, p. 162-163).

⁴⁸ Milena Britto (2017, p. 89) ao retomar as noções de autoria em suas acepções modernas e contemporâneas ressalta que: “tanto a noção de autoria moderna, focada nos ideais renascentistas que associam o autor à origem de sua obra e criador responsável, quanto a contemporânea, passando por Roland Barthes e a ‘morte do autor’ (Barthes, ‘A morte do autor’, 1987), Foucault com a ‘função-autor’ (Foucault, ‘O que é um autor?’, 1989) e Bourdieu, que vê a relação dos dois aspectos, a lógica interna da obra (intelectual) e a externa (social), (Bourdieu, ‘Campo de poder, campo intelectual’, 2002) podem se encontrar no resultado ‘profissional’ da figura do escritor que, dentro do sistema neoliberal, busca ser reconhecido no mínimo por dois lugares: econômico (mercado) e crítico (arte)”.

folhetos, na tentativa de resolver os diversos casos de plágios⁴⁹ de narrativas de cordéis. Ainda assim, nem todos os folhetos apresentam a identificação da autoria na capa, alguns autores utilizam acrósticos nos últimos versos formando o nome do autor. Existem casos de folhetos cuja propriedade passa a ser do editor que compra os folhetos de determinado autor e passa a identificar seu nome nas capas dos folhetos:

De toda forma, o negócio continuará lucrativo e se complicará ainda mais com a introdução da figura do editor-proprietário, um poeta que comprava os direitos autorais de um ou vários folhetos, pagando em dinheiro ou com exemplares da obra impressa. Não se tratava de uma transação editorial como a que conhecemos hoje, pois o editor adquiria também o direito de suprimir o nome do autor dos folhetos publicados ou mesmo substituí-lo por seu próprio. (ABREU, 1999, p. 102).

Portanto, tratar da instância autoral como também do processo editorial na literatura de cordel exige estar atento a diversas singularidades. São muitas nuances que envolvem o processo de fazer cordel, o que lhe concede algumas particularidades literárias. A compreensão da autoria é uma das suas especificidades que é valorada distintamente em muitas comunidades. A conjunção entre a narrativa e a poesia confere um entrecruzamento de gêneros, ensejando um modo próprio de conduzir a escrita nos embalos de ritmos e sons que movimentam e promovem dinamismo por meio do versejar.

Numa poética do limiar entre o oral e o escrito, entre a voz e o folheto, do papel à gestualidade, é preciso desvencilhar-se das fronteiras que dificultam o acesso das mulheres a este espaço. Ultrapassar o eu dominante nas narrativas por meio do desvelamento do eu que se encontra sob o anonimato camuflando-se por entre pseudônimos. Uma autoria que traveste interesses, impondo estilos, estruturando formas de escrita e sedimentando modos de ler ou de ouvir.

Entre o eu em evidência e o eu sob o anonimato, um sistema ordenado e estabilizado ergue-se a partir de estereótipos e concepções reducionistas. Da incompletude de perspectivas, prevalece um cenário de hierarquização da literatura no qual a adjetivação de “brasileira”

⁴⁹ Conforme Lemaire (2020, p. 54), a noção de “texto escrito como propriedade individual de um Autor masculino (FOUCAULT, 1998) só se instalará no mundo ocidental – e a partir do mundo da escrita e da imprensa –, nos inícios dos Tempos Modernos, juntamente com a noção de *plágio*. No mundo da oralidade, em que a memorização (por repetição e reinvenção) constitui a *conditio sine qua non* da própria existência da tradição oral e a estratégia por excelência da transmissão, integração e salvaguarda do saber, não existe *plágio* no sentido moderno do termo”.

esconde uma série de questões de disputas ideológicas e de domínio discursivo. É a literatura brasileira imersa no “território contestado”⁵⁰.

A tradição traçou algumas rotas de leitura e escrita, mas interditou outros caminhos. Promoveu circularidades entre o campo e a cidade, movimentou as feiras e ecoou uma vocalidade particular. Por entre saberes da experiência e da realidade concreta, possibilitou uma poética performática inscrever-se nos folhetos. No entanto, um perfil de autores predominante na literatura de cordel não é capaz de representar as variadas perspectivas sociais:

Em que pese tais estórias poderem atrair o público tradicional do poeta, outros folhetos voltados primordialmente para a classe média começaram a aparecer nestes últimos dez anos. Alguns, por exemplo, explicam ao não iniciado o que um autor de cordel faz. Outros lidam com assuntos que o escritor popular julga interessar a este novo público: descrições de um indivíduo bem colocado na vida ou tratamento humorístico de problemas urbanos. No passado, o poeta popular sempre ofereceu seus serviços a pessoas de todas as classes sociais; hoje, o número de *folhetos de encomenda*, estórias escritas a pedido de um cliente com diretrizes especiais, aumentou espetacularmente. Encontram-se não apenas os costumeiros panfletos encomendados por candidatos políticos, mas também outros pagos por organizações religiosas (acerca da necessidade de reforma agrária, por exemplo), programas de saúde pública (*Vacine seu Filho!*), departamentos de turismo (*Minha viagem ao Amazonas*), câmaras municipais (*Conheça Goiânia*) e várias atividades comerciais, como bancos (*A Árvore do Dinheiro, ou Por que é Inteligente Poupar*). (SLATER, 1984, p. 63-64).

É preciso ultrapassar esse caráter metonímico que envolve o processo de legitimação da literatura: uma parte que se pressupõe ser capaz de representar o todo. Modos de observação da realidade, modos de versejar, modos de compartilhar as experiências são exclusivamente moldados a partir do ponto de vista dos autores homens. Partindo do reconhecimento de uma incompletude da tradição literária, outras vozes devem ter o seu lugar de escuta de modo a desestabilizar o modelo literário hegemônico:

Nesse sentido, o que o termo “literatura” abarca? E o que ele exclui? O processo de constituição de sua noção é entremeado por relações de poder de forma que é preciso problematizar a formação do cânone. Os saberes e as hipóteses interpretativas estão atreladas ao poder, de modo que o processo de atribuição de sentidos está inscrito historicamente. O discurso dominante torna-se padrão. E, assim, o que se considera “literatura brasileira” corresponde às narrativas da elite hegemônica, veiculando ideologias e um único modo de vida. (OLIVEIRA, F., 2019a, p. 844-845).

⁵⁰ Expressão cunhada por Regina Dalcastagnè (2012) em *Literatura brasileira contemporânea – um território contestado*.

A cultura escriptocêntrica hierarquiza os modos de narrar sobrepondo-se aos gêneros da oralidade, tentando dominá-los. Assim, sentidos são manipulados a partir de um aparato ideológico que categoriza as narrativas e seus produtores. Dessa forma, ergue-se uma hierarquização dos grupos sociais, garantindo um modelo discursivo como o padrão e, portanto, é o que permanece no topo e aos demais restam ocupar as demais posições considerando seus atravessamentos de raça, gênero e classe social. No caso do folheto, Lemaire ressalta que:

o pressuposto da origem escrita portuguesa do folheto permitiu que a cantoria, a saber, a comunicação direta, oral, com o auditório nas cantorias, feiras e festas populares no seio da própria comunidade, fosse considerada (teoricamente!) local, regional, quer dizer: inferior e relegada ao sempre desprezado campo dos estudos de folclore. O impacto desse discurso, que alia eurocentrismo e scriptocentrismo a nacionalismo, tem sido avassalador; ele contamina, até hoje, como uma trama inconsciente, tanto a terminologia, os pressupostos e os posicionamentos teóricos dos estudos de cordel — dos convencionais até os mais críticos —, quanto a visão que os próprios poetas cantadores e cordelistas têm da sua arte, profissão e missão. (LEMAIRE, 2020b, p. 48).

Fugir dos moldes estabelecidos hegemonicamente é traçar novas rotas, erguendo novos modos do fazer literário, ampliando-o e reconhecendo sua heterogeneidade. Alçar novas hipóteses interpretativas é promover uma democratização do campo literário. Para tanto, é necessário reconhecer os jogos conceituais engendrados na constituição do cânone e na formação e consolidação de uma tradição. Slater (1984) distingue dois grupos de poetas populares: os tradicionais, pertencentes às comunidades rurais e os novos, que tem um público instruído. Em um ou outro grupo, são os homens que estão presentes compondo os versos que transitam entre o campo e a cidade:

Significativamente, a despeito do impacto desse novo mercado sobre os poetas populares, a maioria continua ainda a procurar satisfazer principalmente a seu público tradicional. Em uma posição claramente de transição, os homens que começaram a escrever há vinte ou trinta anos continuaram a incorporar novas influências de uma forma há muito conhecida de determinada comunidade. Assim, se bem que não se possa subestimar as mudanças no cordel atual, a tradição de onde provêm essas histórias continua a mesma. (SLATER, 1984, p. 64).

Dessa forma, compreender os estudos literários no âmbito das práticas sociais é fundamental para desvencilhar-se das armadilhas cotidianamente (re)elaboradas e sedimentadas por instâncias legitimadoras. A tradição da literatura brasileira é masculina,

branca e elitista. No cordel, a tradição também é assentada pela perspectiva masculina⁵¹. Esses atravessamentos possibilitam refletir como são constituídos diversos cânones fora do cânone:

Não é difícil distinguir o trabalho destes novos autores das estórias de poetas autênticos do cordel (pelo que tenho em mente os voltados para a comunidade). A métrica, que os escritores calejados rejeitam como sendo “feita a olho, não de ouvido”, é freqüentemente defeituosa. A linguagem ou é por demais literária ou então claramente ‘popularesca’, faltando-lhe o tom coloquial do quotidiano, característico do folheto. Ademais, o tema é muitas vezes desligado da vida da maioria dos compradores. (SLATER, 1984, p. 65).

Para além dos paradigmas da autenticidade do cordel e da sua métrica “de ouvido”, é necessário situar as narrativas literárias historicamente, ultrapassando os juízos de valor e análises reducionistas que as retiram das práticas sociais, desconsiderando as imbricações políticas entre literatura e cultura. É a partir do emaranhado do texto literário que é possível perceber as nuances que as relações de poder exercem sobre este:

Apropriando-se do modelo interpretativo que vincula a produção intelectual dos países colonizados e periféricos a um original desenvolvido nos grandes centros, os folcloristas e críticos buscam identificar as produções culturais brasileiras a similares europeus. Uma visão eurocêntrica, menos ou mais presente, faz com que só se consiga conceber a criação de novas formas – sejam elas literárias, políticas, de comportamento, ou outras quaisquer – partindo dos grandes centros europeus. Homens pobres, com pouca ou nenhuma instrução formal, vivendo fora dos grandes centros intelectuais, não poderiam ter sido capazes de criar uma forma poética; ela tem que ser fruto de cópia ou de adaptação de um modelo preestabelecido. Confunde-se poder político e econômico com capacidade criadora. (ABREU, 1999, p. 126-127).

É no abalo da tradição e na revisão do(s) cânone(s) que a literatura se amplia e abarca a multiplicidade inerente à cultura brasileira. Na perspectiva de uma contra-tradição e do

⁵¹ De acordo com o documento apresentado ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) para registro da Literatura de Cordel como Patrimônio Cultural Brasileiro, “é necessário recordar que, embora as mulheres participassem como narradoras e transmissoras da tradição oral que fundamenta a poética em versos, a difusão social dessa literatura esteve, majoritariamente, conduzida por homens. Por esse motivo, a maior parte dos poemas evidenciou a perspectiva masculina sobre as mulheres. Em grande parte da produção da literatura de folhetos no Brasil prevalecem os estereótipos, os preconceitos e se sobressai uma visão ambígua: em certos textos, as mulheres são associadas a santas, virgens, marcadas pela pureza, recato e submissão aos homens; em outros, são apresentadas como lascívias, falsas, demoníacas, adúlteras e traidoras” (BRASIL, 2018, p. 161).

contra-cânone, a literatura brasileira ganhará novos tons, novos ritmos, novos modos de versejar. É preciso promover o escape da norma e do sistema de controle, percorrendo por outras rotas de leitura e de análise literária capazes de desestabilizar as fronteiras delimitadoras. Nesse sentido, é necessário problematizar os modelos interpretativos que prevaleceram ao longo da tradição para que sejam vislumbradas as possibilidades de outras rotas de análises. Afinal, quantas potencialidades criativas foram confiscadas a fim de que prevaleça o sistema de dominação hegemônico? Quantas vozes foram interditas sob esta lógica?

Promover novos paradigmas teórico-metodológicos, reconhecendo outros recursos estéticos e relacioná-los aos aspectos políticos, históricos e sociais do texto literário pode ser um dos caminhos de questionamento da verdade absoluta pertinente à tradição. Por entender a provisoriedade e a instabilidade das verdades no tempo e no espaço, é preciso percorrer por outros caminhos que nos levem a conhecer outras verdades possíveis e a percorrer a literatura por outros ângulos de análise. Afinal, como conclui Schmidt (2017, p. 53), “a tradição literária canonizou textos tidos como obras-primas por dramatizarem verdades humanas universais; todavia tais verdades aparecem como tal por causa de sua congruência com a ideologia dominante”.

O texto literário não é dissociado do espaço e do tempo, de forma que é extremamente problemático considerar que existem aspectos literários intrínsecos que o fazem deter certa autonomia. Até os estilos do autor, os modos de narrar e as características estéticas do texto estão atrelados a um determinado contexto histórico:

A perspectiva moral e o gênero de humor revelados pela maioria dos autores não nascidos na tradição são diferentes dos encontrados na maioria dos folhetos. Nas novas histórias, um malfeitor pode sair-se sem punição ou o poeta pode zombar de um monstro, o que um experiente escritor de cordel se sentiria obrigado a tratar pelo menos meio a sério. Finalmente, a clássica fórmula de seis passos [...] geralmente acha-se ausente ou distorcida. Este fator, mais do que outro qualquer, torna aquela determinada história, segundo um poeta, “outra coisa qualquer, não me pergunte o que, mas certamente não é cordel” (SLATER, 1984, p. 65).

O ato de interpretar é o ponto de partida para a análise literária. Dessa forma, quais os critérios de análise do texto que prevaleceram ao longo dos estudos literários? Como os processos interpretativos podem contribuir para a compreensão da literatura? E como estes têm definido fronteiras acerca do texto?

Refletir sobre os estudos de literatura de cordel permite-nos perceber de que modo uma tradição foi constituída. A partir de um paradigma escriptocêntrico e androcêntrico,

muitas narrativas de cordel foram firmando valores e reforçando o modo legítimo de versejar. Apesar de a literatura de cordel demonstrar uma enorme capacidade de reinventar-se ao longo do tempo, considerando os seus suportes de veiculação – o oral, o impresso e as mídias contemporâneas – não apresenta a mesma elasticidade quando se trata de possibilitar o acesso a outras vozes para além da autoria masculina.

Portanto, quais dicções não foram inscritas na tradição? Como romper com o ciclo de autorização discursiva restrita a um grupo? A quem cabe a tarefa da consagração de autores e obras? É preciso repensar a tradição buscando novas rotas de análise e novos modos de leitura em contraponto aos mecanismos de uma suposta homogeneidade literária, a fim de romper com o monopólio discursivo. E, para tanto, traduzir outras subjetividades é um dos caminhos possíveis para driblar as artimanhas de silenciamentos impostas pela tradição literária.

2.2 A MULHER CORDELISTA REPRESENTADA ENTRE VOZES E ESCUTAS POÉTICAS DA CONTEMPORANEIDADE

tanto com as cantadoras
como em dois mil e vinte
os processos são os mesmos
hoje temos mais requinte
ao construir os sentidos
que noutros termos contidos
sugerem suposto trato
centrado no sexismo
quem valida é o machismo
os termos desse contrato.

(Isis da Penha, 2021)

A vida da mulher cordelista, a quem interessa? As narrativas de vida de reis, autoridades políticas, santos e cangaceiros dominaram o campo literário com suas sagas épicas. Pensar sobre as vidas que não mereceram destaque nos enredos e tramas literárias envolve uma série de questões que devem ser pormenorizadas para que seja possível compreender as disputas de narrativas que circundam as estratégias discursivas.

No intuito de percorrer as memórias narrativas da mulher cordelista, nesta subseção será analisado o folheto *A mulher de pés alados*, cujos trechos estão presentes no conto *Asa no pé*, de Jarid Arraes, além dos folhetos *Daniela Bento* e *Maria das Neves em Cena no Cordel*, publicados na obra coletiva organizada por Graciele Castro, com o objetivo de compreender como a mulher cordelista tem sido representada entre vozes e escutas poéticas da contemporaneidade. Nessa perspectiva, pretende-se revisitar os encantamentos e os

abismos da memória, a partir de suas marcas nas narrativas de cordéis. No campo da literatura, mais especificamente no caso da poesia popular, as armadilhas da memória articulam-se aos eixos da narrativa poética embebendo-se de aspectos da cultura, como discute a pesquisadora Jerusa Ferreira. Através das reconstruções da memória, os caminhos das lembranças são tecidos em confronto com as lacunas do esquecimento.

Nas amarras entre os gêneros literários, os cordéis também se fazem presentes no conto *Asa no pé*, de autoria de Jarid Arraes. No conto, a autora retrata o cotidiano de Nicolle, cordelista que busca por clientes para seus cordéis na praça Padre Cícero. A narrativa inicia com a marca temporal “dez da manhã” indicando o momento que: “estendeu o pano no chão da praça Padre Cícero, arrumou os seis cordéis um ao lado do outro, muito bem alinhados, e esperou por clientes”. A partir da demarcação temporal de uma nova manhã, a personagem, a princípio, não nomeada, busca por um espaço que a possibilite atrair a atenção de seus possíveis ouvintes/leitores.

No entanto, os cordéis na praça disputam um lugar com os pés aligeirados dos transeuntes. Os cordéis, mesmo alinhados, operam sobre o tempo e o espaço para que sejam notados. Primeiramente, a descrição enfatiza o trabalho de comercialização dos cordéis na praça à espera de olhares interessados por entre o caminhar de pessoas apressadas. Os folhetos arrumados sobre o chão da praça “guardavam o trabalho dedicado de suas palavras” na busca por serem compartilhadas se os olhares apressados “deitassem mais tempo no chão”.

Se o trabalho com a palavra repousava por entre os folhetos dos cordéis no chão da praça – e não funcionava como estratégia eficiente para atrair seus “clientes” -, o que fazer para que aquelas palavras guardadas alcançassem os olhares passageiros? No quarto parágrafo do conto, a personagem é descrita como “a vendedora, que era também a poeta”. Assim, a narrativa que nasce com as ações da vendedora poeta aos poucos deflagra o trabalho de inventariar histórias e “dizer sobre todas as coisas” ao acender as velas de personagens fortes.

As palavras poéticas poderiam ganhar asas. Porém, no meio da praça, as pessoas não voltavam os olhares nem ao mesmo para ler os títulos: *A mulher de pés alados*, *Somos todos a mesma coisa no mundo dos sonhos* e *Enxada em coração cansado*. O conto que apresenta um título bastante sugestivo – *Asa no pé* – problematiza os dilemas, angústias e frustrações da “vendedora poeta” que expõe os seus títulos de cordéis no chão da praça. No entanto: “Ninguém perguntava ‘você que escreveu?’”:

Talvez as pessoas quisessem cordéis sobre Lampião, sobre cangaceiros como todos os cangaceiros de todos os folhetos, e sobre piadas e essas coisas

de sempre, porque todos sabem que esses são os cordéis disponíveis no mundo. Mas ela própria não era uma presença como todas as outras presenças naquela praça. Era uma interrupção, uma topada, uma interrogação. As pessoas vinham caminhando, relógio, banco, Padre Cícero, banco, grama, carrinho de picolé, banco, ela. Opa, ela. Um pano no chão com cordéis. Tudo bem, cordéis. Mas ela? (ARRAES, 2019, p. 30-31).

Se a vendedora poeta apresenta dificuldades nos embates diários por sobrevivência – na luta por ser uma presença no mundo - nas suas narrativas versejadas a mulher tem pés alados contrariando o universo de cordéis protagonizados por Lampião e todos outros cangaceiros. A vendedora poeta contrariava o cenário previsível daquela praça figurando-se como um desvio.

Na construção da personagem Nicolle, a memória da mulher cordelista é reconstruída a partir dos impasses que transitam entre os dilemas da vendedora-poeta. Nicolle representa literariamente o cotidiano de dificuldades e frustrações enfrentado por tantas mulheres cordelistas erguendo suas memórias narrativas. E, assim, a narrativa apresenta a memória da cordelista, a memória do seu tempo e a memória do seu cotidiano de incertezas:

Meio-dia, nenhuma venda, nenhuma pessoa que tivesse parado, nenhuma pergunta. Recolheu seu pano, foi para casa pensar. Duas amigas dividiam o aluguel, cada uma com seu quarto. Nenhuma delas era poeta daquela categoria. Questionavam e não entendiam por que escrever aquelas coisas. Escrever já seria uma ambição imensa. (ARRAES, 2019, p. 31).

Na demarcação temporal do “meio-dia”, a personagem sente-se impelida a sair daquele espaço que a fez desviante e retornar para casa – o lugar que lhe permitiria pensar. Ser uma poeta “daquela categoria” torna Nicolle incompreensível sob o olhar das amigas que dividiam o espaço daquela casa.

No entanto, as vozes capturadas nos folhetos de cordéis são capazes de ecoar as trilhas da (re)existência e da esperança:

Debaixo do chuveiro, teve a ideia de declamar um de seus cordéis, na praça, para atrair clientes. Sua voz iria longe, ouviriam sua poesia. Encheriam os espaços abafados pelas mãos debochadas. Era boa, sabia disso. Se ouvissem suas rimas, suas histórias, como eram emocionantes, tocantes, com certeza se sentiriam interessados. (ARRAES, 2019, p. 31).

No dia seguinte, às dez da manhã, Nicolle “puxou os versos pela memória” e atraiu a atenção de algumas pessoas. Porém, pouco tempo depois já “estava falando sozinha” e pensou na possibilidade de desistir da incerteza daquele povo. Ao recolher seus cordéis e seu pano

vermelho, encontrou os olhares de um pipoqueiro que a indagou se ela seria a mulher que tem asa no pé: “Nicolle riu um pouco, disse que não. Já ia caminhando, as pernas perturbadas pelo inesperado, quando pensou melhor” (ARRAES, 2019, p. 33) e respondeu que achava que sim.

A mulher de pés alados é o cordel de autoria de Nicolle, personagem do conto *Asa no pé*, do livro *Redemoinho em dia quente*: “Ela, que não tinha asa, / Arrastava uma carcaça/ Ossos, fome e agonia.” (ARRAES, s.d., p. 2). Diferentemente da cordelista Nicolle, a sua personagem:

Era mesma e toda igual
A mulher que ali estava
Bicho, louca e tão noturna
Mas por fim se libertava
Sem viver dualidades
Nem defesas, nem ataques
A verdade lhe queimava.

(ARRAES, s.d., p. 4).

Outro cordel que traça a história de vida da mulher cordelista é intitulado *Daniela Bento*, da obra coletiva organizada por Graciele Castro. O nome da cordelista intitula o cordel que verseja sua trajetória inventariada a partir do seu “baú da memória”. Esse traçado leva o ouvinte/leitor às lembranças guardadas das cantigas de roda, das quadrinhas e primeiras rimas:

O verbo da resistência
Eu logo cedo aprendi
O meu reino feminino
Os desafios eu colhi
Das pelepas das mulheres
Que eu sempre convivi.

[...]

Povoam minha memória
Ensinamentos reais
Das mulheres da aldeia
Suas mentes geniais
Todas elas me ditaram
Os valores sociais.

(BENTO, 2020, p. 26).

As histórias de vida de Daniela Bento entrelaçam-se com as pelejas das mulheres de sua convivência. As memórias são reconstruídas a partir dos saberes e valores da aldeia que constituem o feminino com seus desafios do (re)existir. Ferreira ressalta a grandiosidade “de um poeta como intérprete, não apenas de seu tempo, mas dos múltiplos tempos: da tradição que recebe, das transformações que se impõem e dos confrontos que o cercam” (FERREIRA, 2003, p. 42). Em suas trajetórias em cordel, o cotidiano da mulher cordelista enlaça-se no eixo narrativo que conduz o ouvinte/leitor a conhecer as suas memórias narrativas.

Da trajetória narrada, nota-se como o ser-mulher-cordelista compõe-se de fragmentos das memórias de resistência, de saberes e aprendizados. A (auto)biografia versejada carrega em si os valores do narrar da mulher que se relaciona de um modo diferente com o tempo e o espaço:

Assim o meu verso nasce
Na caminhada dos dias
Denuncio as violências
Que sofrem muitas Marias
Busco em cada palavra
Combater as agonias.

Vou costurando na alma
Retalhos de toda cor
Vestem minha existência
Alegria, lágrima e dor
Tento dosar com carinho
Para não faltar sabor.

Viajar nessas lembranças
Encontrar minhas vizinhas
Perceber a enciclopédia
Colhida em tantas vozinhas
De tanto ouvir: Estude!
Livrei-me das sinhazinhas.

[...]

Termino aqui esses versos
Com o cheiro do passado
Dou de presente essa lua
E meu peito clareado
A mulher e a menina
Sentimento misturado.

(BENTO, 2020, p. 27).

A professora e pesquisadora Suzane Costa, ao analisar as (auto)biografias⁵² indígenas, reflete se “seria o exercício de biografar suas histórias de vida um modo de fazer valer o nome próprio da pessoa indígena, sem esvaziar seu lugar coletivo de existir, mas de pensá-lo, contrariando Deleuze (2006), sem perder de vista o seu rosto” (COSTA, S., 2014, p. 68). E, partindo dessa perspectiva coletiva, que nos versos de Daniela Bento as individualidades do (auto)biografar revelam também os interesses da intérprete em compartilhar os fragmentos que marcaram a sua trajetória enquanto cordelista.

Do nascer dos versos no cotidiano, a cordelista assume a posse do narrar a partir de sua perspectiva do mundo, entoando vozes de denúncia no combate à violência contra a mulher abarcando os retalhos da sua existência. Sobre a relevância do nome próprio nas narrativas de si indígena, Costa acrescenta:

A formação desse espaço também se dará com a produção de biografias individuais, ou seja, com um investimento mais largo nos nomes próprios aqui citados. Isso porque o nome próprio, o nome do índio, que muito pouco ou quase nunca se menciona, seja nas etnologias acadêmicas, seja nos discursos midiáticos ou nas escolas, contribui para a sua existência como pessoa implicada em suas singularidades diárias, nos seus conflitos humanos, nos seus modos individuais de escolher, de pertencer, de conduzir sua própria vida. (COSTA, S., 2014, p. 80).

Segundo Candau, reportando-se ao pensamento de Halbwachs, o ato de rememoração é condicionado pela coletividade, de modo que “é impossível dissociar os efeitos ligados às representações da identidade individual daqueles relacionados às representações da identidade coletiva”. (CANDAU, 2012, p. 78). É assim que as narrativas de cordel de Bento ativam as lembranças das Marias, vizinhas, vizinhas e sinhazinhas relativizando os sentidos e a complexidade atrelada ao ser-mulher, materializando em seus versos o pensamento de Nora quando afirma que “a memória lembra e a História esquece” (NORA, 2009, p. 9). Conforme Arfuch:

⁵² Sobre o projeto de pesquisa (Auto)biografias Indígenas, a professora Suzane Costa reflete como “esses povos, ao narrarem a si mesmos, projetam uma revisão à noção de pessoa e à própria noção de autobiografia. Para tanto, considerei, a partir do corpus levantado, três perspectivas em relação à noção de autobiografias próprias dos modos de narrar dos indígenas: 1) As autobiografias sem nome próprio, quando as narrativas são produzidas em nome do coletivo e entrecortadas pelas histórias singulares; 2) As autobiografias extrospectivas, quando a narrativa de si não narra o eu-íntimo, mas o eu mítico/histórico; 3) As autobiografias dos encantados, quando os indígenas atribuem a autoria das suas narrativas ao espírito das matas” (COSTA, S., 2014, p. 68).

não há possibilidade de afirmação da subjetividade sem intersubjetividade; consequentemente, toda biografia ou relato da experiência é, num ponto, *coletivo*, expressão de uma época, de um grupo, de uma geração, de uma classe, de uma narrativa comum de identidade. É essa a qualidade coletiva, como marca impressa na singularidade, que torna relevantes as histórias de vida (ARFUCH, 2010, p. 100).

Em outro cordel intitulado *Maria das Neves em Cena no Cordel*, de autoria de Suely Pimentel, a biografia da cordelista que é considerada a mãe do cordel é apresentada sob o versejar de sua neta:

Foi com o nome do marido
Que os folhetos publicou
Um pseudônimo usou
Para sua obra deixar
No universo do cordel
A jovem Maria pôde versar.

Minha avó desbravadora
Achou seu caminho
No silêncio de seu nome
Registrou em pergaminho
Os versos bem ritmados
Que saíram daquele ninho.

A vida tem suas viras
Que não se pode explicar
Ganhou mundo o folheto
E seu nome foi resgatar
Agora é Maria das Neves
Que está a designar.

Aqui, ali, acolá
Sua história a inspirar
As mulheres escritoras
De todo e qualquer lugar
Acreditem na poesia
A caneta vai deslizar.

Na Casa do Cordel,
Mulheres Cordelistas,
Tem espaço para ensinar
Que o valor da poesia
Pode vidas transformar
Com maestria brilhar.

(LIBÓRIO, 2020, p. 6-7).

Maria das Neves, sob o olhar da neta, desponta na narrativa deflagrando os silenciamentos impostos à mulher cordelista que usava os pseudônimos como mecanismo de autorização ao ingresso no mercado editorial. Do anonimato à consagração como mãe do

cordel, a trajetória de Maria das Neves simboliza um caminho desbravador para as mulheres cordelistas que ainda enfrentam dificuldades e resistências para incursão no campo literário. “As mulheres escritoras”, mencionadas em seus versos, muitos desafios enfrentaram como explica Jailma Moreira:

o ato de perceber o outro, de se perceber a partir dessa prerrogativa, faz deslizar o signo fixado, cria uma existência, produz uma subjetividade cultural, nesse caso, da escritora. Uma subjetividade cultural/real construída, como demonstramos, sob o signo da desigualdade, uns podendo e recebendo uma valoração positiva, geralmente o sujeito masculino, e outros, geralmente o sujeito feminino, recebendo uma negação e um desvalor. Considerando as demarcações socioculturais aliadas ao gênero, bem como à classe social, à raça, à geração, à regionalidade etc., essas desigualdades tendem a se acentuar. É por isso que perguntamos que condições foram dadas a mulheres, nesse caso, mulheres negras, mulheres do interior do Nordeste do Brasil, de produzirem literatura, de tornarem-se escritoras. (MOREIRA, J., 2015, p. 76).

Assim, as memórias narrativas da mulher cordelista desvelam subjetividades que desmontam e reconfiguram o fazer literário, exigindo novos olhares da crítica e novos repertórios analítico-teóricos capazes de abarcar seus modos de narrar, a partir de suas condições enquanto escritoras. Jarid Arraes, de Daniela Bento e Suely Pimentel reconstroem uma sucessão de memórias, ações e acontecimentos que demarcam um determinado contexto histórico, político e cultural.

A representação literária da mulher cordelista é permeada pela ênfase nas relações que esta estabelece com outras mulheres que contribuem para a afirmação do ser-cordelista, pois “reconstituir uma vida é constituir o mundo narrativo através das relações entre as pessoas” (OLIVEIRA, M., 2012, p. 23). A subjetividade individual transborda para as dimensões coletivas, documentando mais do que estar no mundo, mas as presenças firmadas nas asas das palavras escritas e entoadas pela mulher cordelista. Nos movimentos da recriação (auto)biográfica, o versejar assume novos contornos e ritmos ao inserir novos personagens na trama narrativa e novas dicções poéticas.

Sob o amparo das memórias narrativas, desintegram-se as supostas unidades do campo literário, abalando-o a fim de que suas fronteiras sejam reconfiguradas em prol de reconhecer e legitimar os tracejados de vidas em suas múltiplas perspectivas e potencialidade de significações. As trajetórias em cordel das mulheres cordelistas conduzem o ouvinte/leitor por caminhos diversos, mas apresentam convergências ao demonstrar os decisivos papéis que suas narrativas exercem para a compreensão das lacunas e silenciamentos interessadamente

impostos pelo poder hegemônico. Enfim, as mulheres cordelistas demandam que o campo literário “deite os olhares mais para o chão” e seja capaz de ouvir suas vozes aladas.

Seção 3

VIDAS-MULHERES NA PRODUÇÃO CONTEMPORÂNEA DE CORDÉIS: DA AUTODEFINIÇÃO ÀS MEMÓRIAS BIOGRÁFICAS NA DICÇÃO DOS VERSOS



GUSTAVO BORGES

3 VIDAS-MULHERES NA PRODUÇÃO CONTEMPORÂNEA DE CORDÉIS: DA AUTODEFINIÇÃO ÀS MEMÓRIAS BIOGRÁFICAS NA DICÇÃO DOS VERSOS

As memórias que documentam temporalidades e espacialidades nos cordéis reavivam lembranças de vidas-mulheres. Nesse sentido, o cerne desta seção será o estudo das marcas dos tempos-espacos biográficos e como estes ritmam as vidas das mulheres escritoras evocando a influência das famílias, nos processos de iniciação à escrita e de trabalho com as palavras. Como afirma Matos:

Hoje, mais do que nunca, o chamado gênero biográfico é amplamente usado e divulgado. Mas, os heróis populares do passado, embora continuem a existir, vêm sofrendo, no presente, mudanças significativas. Outrora, costumava-se contar a vida e as façanhas de personagens lendários, como é o caso daqueles que figuram na Flor dos Romances Trágicos (seleção e comentários de Luís da Câmara Cascudo, 1966), uma espécie de síntese da saga nordestina, dramática, triste e vil, e um dos exemplos mais conhecidos da chamada poesia de chapéu-de-couro; atualmente, o cordel exhibe outro painel humano: os personagens agora são escritores, políticos, estadistas, intelectuais, que escapam dos compêndios, dos verbetes, das monografias oficiais e ganham novo registro histórico. (MATOS, 2007, p. 155-156).

Assim, a partir de cordéis que demarcam as memórias das escritas-mulheres ou das mulheres-escritas serão estudados os modos como a literatura, a história, a cultura e a memória se relacionam. Para tanto, serão analisados os cordéis biográficos que transitam por entre as rotas da mulher e da escrita, enfatizando suas tensões, conflitos e relações de poder.

3.1 DE LEITORA À CORDELISTA: UM PROJETO POLÍTICO-ESTÉTICO NO VERSEJAR DE JARID ARRAES

“Eu cresci lendo os cordéis deles”

(Jarid Arraes)

A epígrafe acima foi extraída de uma entrevista de Jarid Arraes concedida a Nicole Fidelis, em 2017. Na ocasião, a cordelista abordou sobre suas experiências enquanto leitora, ressaltando que era a primeira a ler os cordéis de seu avô Abraão Batista e de seu pai Hamurábi Batista, cordelistas e xilogravuristas. Inclusive, Abraão Batista interessou-se pelo cordel a partir da escuta de histórias contadas por sua mãe Maria José e, assim, enveredou-se

pelos versos a respeito das vivências do homem do sertão e da crítica política somando mais de 300 cordéis publicados.

Já Hamurábi Batista considera-se um “historiador do cordel” que lança seu olhar para a história brasileira, sobretudo da Ditadura Militar, a partir de uma perspectiva antifascista e biográfica que contempla as experiências das vítimas desse período. É autor de diversos folhetos que contam a história de personalidades como Antônio Conselheiro, Bob Marley, Carlos Marighela, Che Guevara, Dragão do Mar, Getúlio Vargas, João Goulart, Luiz Gonzaga, Paulo Freire, Raul Seixas, Padre Cícero, Zumbi dos Palmares, dentre outros. Portanto, a formação de Jarid Arraes como leitora contou com os versos que partiam do âmbito familiar e passavam pelo olhar do pai antes de ganharem o mundo.

“E cresci entre cordel” (ARRAES, 2017a, não paginado), enfatiza a autora, ao demarcar as suas primeiras vivências no mundo versejado, geralmente, por homens. A literatura e a cultura popular marcaram sua infância, seja acessando o Centro de Cultura Mestre Noza, seja lendo as poesias de Drummond, Leminski, Bandeira e Gullar. Uma escrita que se descobre diante de um contexto masculino e começa a despontar-se para além de suas fronteiras, demarcando o seu próprio modo de se inscrever enquanto autora. Da leitura dos “cordéis deles” para o universo da escrita, Jarid Arraes revela que não reconhecia a princípio seu talento como escritora:

achava que não tinha nenhum talento para escrever, e vendo o quanto meu pai e avô são bons, nem considerava. Quando comecei a escrever sobre feminismo e fui colunista da Revista Fórum, comecei a considerar a escrever para o mundo e pensei no cordel mais como uma forma também de manter viva a tradição. (ARRAES, 2017a, não paginado).

Apesar de não reconhecer, inicialmente, a escrita como um espaço seu, Jarid Arraes experiencia ser “escritora do mundo”, nos blogs *Mulher Dialética*, *Blogueiras feministas* e *Blogueiras Negras*, em 2011, e como colunista da *Revista Fórum*, com o blog *Questão de Gênero*, entre 2013 e 2016, espaço onde pôde atuar no combate ao racismo e na defesa dos direitos LGBTQIA+. A partir do reconhecimento da dificuldade em encontrar escritoras, Jarid Arraes insere-se na luta em defesa das mulheres participando ativamente do *Grupo de Mulheres Negras do Cariri* (Pretas Simoa) e fundando o grupo *Feministas do Cariri* (FEMICA).

Em 2014, Jarid Arraes muda para São Paulo. Participou da *ONG Casa de Lua*. Em 2015, publicou as *Lendas de Dandara* prosificando a história de Dandara dos Palmares. Criou o *Clube de Escrita Para as Mulheres* e passou a dedicar-se à descoberta de escritoras. No

âmbito dos cordéis, a autora publicou vinte biografias de mulheres negras, escreveu cordéis para o público infantil e sobre a região Nordeste. Em 2017, publicou o livro *Heroínas Negras Brasileiras em 15 cordéis* a partir da seleção de alguns dos seus cordéis biográficos que foi interpretado musicalmente por Thalma de Freitas.

Em 2018, com a publicação do livro *Um buraco com meu nome* apresentou poesias acompanhadas de ilustrações de sua própria autoria. Seu livro *Lendas de Dandara* foi traduzido para o francês. Em 2019, publicou um livro de contos intitulado *Redemoinho em dia quente* – ganhador do Prêmio Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) 2019, na categoria Contos, e do Prêmio Biblioteca Nacional 2020. Além disso, *Redemoinho em dia quente* (2019) e o livro de cordéis *Heroínas Negras Brasileiras em 15 cordéis* (2017) estiveram entre os livros mais vendidos da *Festa Literária Internacional de Paraty* (FLIP), no mesmo ano. Em 2022, publicou o romance *Corpo Desfeito* pela editora Alfaguara. E, assim, a escritora está consolidando-se como um dos principais nomes da literatura brasileira contemporânea.

3.1.1 Entre portas fechadas

Propor a análise dos cordéis de Jarid Arraes a partir de sua dimensão político-estética requer uma reflexão a respeito do que se considera neste estudo por “político” e por “estético”. Nesse sentido, é importante frisar que, desde a Antiguidade, diversos autores já discutiram teoricamente sobre os entrelaçamentos entre literatura e política, assim como muitos escritores literários exploraram os mais variados recursos a partir desse diálogo. Segundo Aristóteles (1997), o homem como animal político é o homem civilizado. A superioridade humana é conferida ao homem sob a ordem da civilização. Este é o humano universal.

Ao trazer a dimensão do político atrelado ao estético, este estudo propõe investigar as especificidades do texto literário que estão intrinsecamente vinculadas ao aspecto político. Portanto, não se considera aqui o estético como uma dimensão do texto literário dissociada do político. Ao contrário, entende-se que a forma de manifestação literária em seus aspectos estilísticos e criativos também faz parte da dimensão política do texto literário. Assim, extrapola o nível do conteúdo do texto literário, alargando para além do campo temático. Segundo Terezinha Moreira,

desde os finais do século XIX, a ruptura da unidade da razão ocidental permite questionar a oposição entre relativismo estético e universalismo ético. Em decorrência dessa ruptura, a estética passa a dar visibilidade a uma pluralidade de orientações valorativas, a diferentes estilos de vida e a subjetividades descentradas, tornando-se mesmo meio de plasmar relações que foram esquecidas ao longo da história. Ao fazê-lo, acaba rompendo com o potencial explicativo da metafísica, com sua tendência à aplicação de um princípio universal idealizado a contextos distintos, sem considerar as diferenças locais e as idiossincrasias das subjetividades. (MOREIRA, T., 2013, p. 3).

No âmbito dos estudos literários, a estética associada à autonomia da obra literária foi defendida por diversos críticos. A literatura em suas especificidades que a leva a ser privilégio de alguns. O que seria específico da criação literária? Como traçar seus limites internos e externos? Seria através da compreensão do homem apolítico detentor de uma linguagem apolítica? O estético é uma estrutura de valores que depende dos traços sociais, políticos, culturais, dentre outros, para se erguer. Portanto, não é uma realidade autônoma. A completude da obra literária é limitada por vazios. Uma pretensa universalidade que estigmatiza e marginaliza.

Sobre a instituição literária, o teórico Bernard Muralis analisa suas tensões, os mecanismos que configuram o campo literário - seus processos excludentes que lhes são inerentes – e o campo das contraliteraturas e seus aspectos subversivos. Para tanto, o autor recorre à noção de estatuto do texto elucidando que aqueles recusados pela instituição literária representam, sobretudo, “uma ameaça para o equilíbrio do campo literário, visto que assim revelam tudo o que nele há de arbitrário” (MOURALIS, 1982, p. 12). Nesse sentido, tratar da dimensão política da literatura exige considerar suas lógicas internas de manutenção de uma hegemonia que garante privilégios para determinado grupo social em detrimento de outros.

O professor português Arnaldo Saraiva (1980) discute o conceito de literatura marginalizada reportando-se às razões de ordem ideológica que distinguem determinados textos e seus modos de produção, distribuição, circulação e consumo quanto aos seus aspectos literários, políticos, religiosos e econômicos. Para tanto, o autor destaca seu caráter vasto, relativo e provisório ao elucidar que a adjetivação “marginal” para determinadas literaturas corresponde à “oposição explícita ou implícita à literatura dominante, oficial, consagrada, acadêmica, e mesmo clássica. A que assim se quer, ou assim é querida.” (SARAIVA, 1980, p. 5). Dessa forma, legitimidade e autoridade são algumas das heranças reservadas a alguns grupos sociais.

Reconhecer os elementos hegemônicos em determinados grupos é obedecer à lógica que impera silenciosamente nas mais diversas esferas sociais. O poder é o alvo a ser

conquistado e mantido pelos grupos hegemônicos. Quanto à esfera política dos sentidos associada aos mecanismos de poder, Duarte enfatiza que:

A crise dos paradigmas coloca permanentemente em evidência a dimensão política inerente às formulações de sentido organizadoras de hierarquias e de hegemonias, voltadas, portanto, não apenas para a imposição de verdades tidas como essências absolutas mas, sobretudo, para o estabelecimento de procedimentos de controle social, cultural e político.” (DUARTE, 2005, p. 67).

A literatura enquanto linguagem está imersa nas ordens que vigoram na sociedade. No entanto, como tal pode ser utilizada como instrumento subversivo e desestabilizador ou apenas ser empregada como instrumento de manutenção de privilégios. As origens do termo *literatura* estão enraizadas no latim, como enfatiza Ong (1998, p. 19): “essencialmente significa “escritos” (latim *literatura*, de *littera*, letra do alfabeto), para abranger um dado corpo de materiais escritos [...], mas nenhum termo ou conceito comparavelmente satisfatório, referente a uma herança puramente oral”.

Dessa forma, a partir do termo *littera*, a literatura foi fundada nas letras da cultura escriptocêntrica. E, assim, o estético literário também foi hegemonicamente associado às formas grafadas nos mais distintos suportes. O estético elaborado nas delimitações grafocêntricas foi fundado como uma das dimensões formais do literário.

Nesse sentido, seria um paradoxo a expressão “literatura de cordel”? É possível resolver esta problemática? Ao longo dos séculos, a literatura assumiu distintas acepções. Como compreender a literatura do século XXI? Em busca das possíveis respostas, parte-se do pressuposto de que elas sempre serão provisórias e instáveis.

Primeiramente, cabe assumir o compromisso de escuta para tentar ouvir o que ela nos diz. Para além da dimensão da escuta, é necessário reconhecer que as possibilidades interpretativas são múltiplas. Além disso, o processo de interpretação perpassa pelos interesses que nos possibilitam ouvir determinadas vozes em detrimento de outras. Assim, a análise literária é um processo dinâmico influenciado por inúmeros aspectos sociais, culturais, históricos e políticos. Assim como se constitui o próprio fazer literário.

Roland Barthes (1977) ao tratar da (in)subordinação da literatura ao poder, discute sobre o paradoxo da linguagem literária que se situa por entre as fronteiras da submissão ao poder uma vez que o integra. No entanto, o autor ressalta que a palavra literária é a revolução da língua fora do poder. Entre o estar “dentro” e o “fora” do poder, a literatura possibilita legitimar ou deslegitimar vozes a depender da forma como é empregada.

Nesse processo de legitimação de vozes, no folheto intitulado *A mulher que não queria ser mãe*, Arraes por meio de seus versos problematiza a recusa da mulher diante das imposições sociais a partir da trama de Sheila:

Eu não tenho obrigação
De acabar engravidando
Só porque eu sou mulher
Vocês ficam importunando
Pois eu tenho mais função
Do que ter a gestação
Só porque tão pressionando.

Na nossa sociedade
Querem sempre ensinar
Que mulher tem um lugar
Onde deve se portar
Com um jeito submisso
Sem querer nada além disso
E sem nada questionar.

(ARRAES, [s.d.], p.6).

Por meio da fórmula ABCBAAB, com rimas alternadas e emparelhadas, Arraes apresenta os dramas de Sheila – a mulher que não queria ser mãe. Em septilhas conduzidas, alternadamente, por rimas “-ndo” com as sonoridades de “engravidando”, “importunando” e “pressionando”, a maternidade como uma imposição social é questionada no desenrolar das linhas que seguem o fluxo das temporalidades de um presente contínuo. Nesse fluxo, as rimas emparelhadas “-ão”, de “obrigação”, “função” e “gestação”, fortemente ecoam a recusa da função reprodutiva por parte de Sheila que reconhece outros campos de atuação da mulher na sociedade.

Na sequência, a estrofe com o esquema rítmico ABBBCCB, por meio da sonoridade das rimas emparelhadas “-ar” em “ensinar”, “lugar”, “portar” e “questionar”, faz alusão ao modo como as liberdades das mulheres são sufocadas por paradigmas presentes nas circularidades sociais que giram em torno do emparelhamento das rimas “-isso”: “jeito submisso” [...] “nada além disso”. Com uma escrita da contraposição, da contra-ordem e do estabelecimento de novas rotas, Arraes opõe-se à lógica das obras acessadas propondo novos caminhos. Arraes percebe as lacunas em suas leituras literárias e opta enquanto escritora por ampliar os traçados de seus versos e narrativas. Por meio da personagem Sheila, a cordelista insubordina-se às normas sociais e desvela outros lugares possíveis para a mulher para além da maternidade.

A cada folheto, percebe-se o desmoronar de diversas instituições sociais como o casamento e a maternidade, além de questionar o padrão de beleza instituído por veículos midiáticos. São vozes que se (in)subordinam ao machismo presente nas instâncias sociais e ecoam outras rotas possíveis para o “ser mulher”, ultrapassando a perspectiva homogeneizante e universalizante da mulher.

Quanto ao cordel, Arraes o considera “como uma forma de manter viva a tradição” demonstrando sua preocupação com a possibilidade do fim do cordel, assim como muitos outros cordelistas e estudiosos. Uma literatura que transita no âmbito familiar e que segue por gerações como uma herança da tradição. Porém, Arraes “toma o cordel” com um propósito diferente ao estabelecido pela tradição do “mesmo”:

Os mesmos temas, os mesmos personagens, as mesmas histórias, escritos pelas mesmas pessoas. Me incomodava muito também que fosse tão cheio de machismo, que personagens gays, travestis, negros, mulheres, tivessem sempre um papel secundário, ou debochado. (ARRAES, 2017a, não paginado).

Ao revestir sua narrativa poética de outridade, a cordelista constrói um ver-sejar revolucionário em contraponto à “mesmice” literária – impregnada de machismo e de uma suposta homogeneidade. Uma literatura do “mesmo” que secundariza a diversidade em nome de uma hegemonia cultural que preserva temáticas, personagens, histórias e autores. Essa preocupação de ruptura com a história oficial também esteve presente com os poetas Mauditos⁵³, como reforça Lemaire:

Essa nova consciência impõe, como os poetas Mauditos iam mostrar em 2000 com a publicação inicial de 12 folhetos em torno do tema “Agora são outros 500 anos”, uma ruptura radical com a História oficial, ensinada e imposta por meio do ensino formal nacional como única e verdadeira.

⁵³ Trata-se dos doze cordelistas que fundaram em 01 de abril de 2000 a Sociedade dos Cordelistas Mauditos, em Juazeiro do Norte, do estado do Ceará, na ocasião da celebração dos 500 anos do “descobrimento” do Brasil com a publicação de uma coletânea de folhetos intitulada “Agora são outros 500” com o objetivo de subverter os modos de fazer cordel, em seus aspectos político-estéticos, a partir de recursos de hibridismos na linguagem e estratégias intertextuais, além da desconstrução de preconceitos fortemente enraizados na tradição do cordel a respeito dos grupos minoritários. Conforme Lucena (2010, p. 70), o termo “maudito, sendo o “mau” com u, refere-se ao fato de os poetas afirmarem que fazem um cordel ruim e mal feito, ou seja, fora dos moldes da tradição”. A pesquisadora acrescenta que: “a Sociedade, como um movimento poético de mudança e questionando a tradição, inovou tanto em questões formais quanto ideológicas. No que diz respeito à questão formal, o mote era a intertextualidade e o hibridismo entre a linguagem popular e a erudita. Já no que tange ao conteúdo, o objetivo do grupo era desconstruir as visões discriminadoras, como a perspectiva sobre as mulheres e sobre os negros, imbuídas em grande parte das obras de cordel” (LUCENA, 2010, p. 70).

Estamos no limiar do pensamento “decolonial” que hoje em dia, vinte anos mais tarde, começa a se generalizar no mundo latino-americano. Os “mauditos” questionam e desconstróem a legitimação tradicional que justificava a colonização como uma missão civilizatória, cristã e sagrada; ideologia que legitimou durante 500 anos os piores crimes e que as elites do país continuam repetindo, re-divulgando e propagando no limiar do século XXI. (LEMAIRE, 2020b, p. 50).

Atravessando gerações, o cordel reinventa-se em resposta aos valores de cada momento histórico. De uma literatura que brota no seio familiar, em um circuito que interliga os versos do avô, do pai e da filha, é imprescindível considerar as marcas de cada geração. Sobre os circuitos literários externos ao ambiente familiar, Arraes menciona o fato de não ser convidada para participação em alguns eventos, enfatizando as marcas da autoria “jovem” e da política na sua literatura: “não sou a pessoa convidada por quem faz curadoria de alguns eventos. Não sei se porque sou muito nova ou se porque o que eu faço é muito carregado de política. Isso fecha algumas portas e pode abrir outras” (ARRAES, 2017a, não paginado).

Do ambiente familiar, os versos de Arraes transitam por entre o abrir e o fechar de portas coordenadas por instâncias legitimadoras. A autora ressalta o fato de não ser convidada a participar de alguns eventos que funcionam como ferramentas de legitimação de autores e obras. Trata-se do campo literário e suas normas que sedimentam quais portas serão abertas. Ao levantar as hipóteses de ser uma autora jovem e de apresentar uma escrita “carregada de política”, Arraes aponta alguns aspectos que deflagram um “desvio” da norma.

Assim, como conceber a narrativa versejante de Arraes dentro da tradição do cordel brasileiro? Sobre a literatura compreendida como ato político, Milena Britto ressalta que:

O que observo nas escritas de muitas autoras é uma literatura configurada como ato político, ainda que esteja livre de sê-lo, no sentido de deixá-la acessível de forma direta a partir de sua manta estética. Não é só o dizer, é como este dizer se põe inserido numa rede de interesses coletivos que circulam em torno da produção artística. Estas escritas de si acabam alimentando uma ética do viver político, do viver em torno de uma causa particular que represente a universalidade da cidadania, dos direitos humanos, as liberdades sexuais, a quebra de parâmetros de beleza e comportamento que excluía absolutamente tudo o que estivesse fora do controle de certas classes e de certas etnias. (BRITTO, M., 2018, p. 102).

Em um projeto que mistura a tradição e o novo, a cordelista provoca um deslocamento do protagonismo das personagens, trazendo para o centro de suas narrativas as personagens – especialmente, mulheres e negras – que outrora eram relegadas ao papel secundário e demonstrando toda a complexidade na configuração das mesmas. No lugar de estereótipos e da ridicularização, Arraes cede espaço para os seus dramas pessoais e coletivos: “eu comecei

a me perguntar por que na minha estante só tinham homens, que não tinha livros feitos por mulheres, e depois me perguntar sobre não ter referências de escritoras negras” (ARRAES, 2017a, não paginado).

A experiência de Arraes coincide com as marcas de um tempo que suporta apenas o peso da escrita e a dicção da voz masculina. Estantes que armazenam obras e consagram autores homens. Um contexto que não garante espaços para que a escrita de mulheres possa ocupar as prateleiras, sobretudo, como referências de leitura.

Em se tratando de leitura, no universo dos folhetos, não basta uma obra acomodada em prateleiras à espera de uma mão que lhe possa explorar visualmente. Na literatura de cordel, a leitura dá-se no compasso da audição por entre performances e gestualidades possibilitando a imersão nas culturas da escrita e da oralidade. Por meio de sociabilidades promovidas a partir da leitura de folhetos, novos mundos são acessados permitindo a construção de significados múltiplos por meio da interação com o texto que se acessa a partir dos modos de ler e de ouvir. Sobre esta mediação promovida pela leitura de folhetos, Abreu afirma que:

A venda de folhetos geralmente se fazia a partir da leitura oral de trechos dos poemas, a fim de despertar o interesse e atrair a curiosidade do público para a continuação da história. Criava-se assim uma situação próxima à das apresentações orais em que autor e ouvintes encontram-se frente a frente, possibilitando ao público intervir no curso da apresentação [...] Os ouvintes não teriam, obviamente, como alterar um folheto já impresso, mas sua participação no momento da leitura sinalizaria para o autor suas preferências, o que, por certo, o influenciaria no momento de compor nova história. (ABREU, 1999, p. 95).

A leitura, portanto, traduz-se como um recurso de interação entre autor e ouvinte/leitor. Por meio desta, o autor dos folhetos conhecia a reação do público e suas preferências. De acordo com Abreu, a conexão entre “autores, leitores e ouvintes era fundamental para aqueles que viviam de compor e vender folhetos. Os poetas não deveriam romper as regras formais nem fugir à temática conhecida, pois o público, numa cultura oral, é bastante resistente a novidades. (ABREU, 1999, p. 96). Uma literatura enraizada no Nordeste, com toda a vivacidade das tradições orais que, ao se deslocar por entre campos e cidades, conectava os ouvintes/leitores. A respeito dessa “tradição viva”, Hampaté Bâ enfatiza:

Não faz a oralidade nascer a escrita, tanto no decorrer dos séculos como no próprio indivíduo? Os primeiros arquivos ou bibliotecas do mundo foram o cérebro dos homens. Antes de colocar seus pensamentos no papel, o escritor ou estudioso mantém um diálogo secreto consigo mesmo. Antes de escrever um relato, o homem recorda os fatos tal como lhe foram narrados ou, no

caso de experiência própria, tal como ele mesmo os narra. (HAMPATÉ BÂ, 2010, p. 168).

É como resultado desse entrelaçamento de vozes que a literatura de cordel se mantém enquanto herança de uma tradição viva e de uma memória coletiva que “realimenta e renova, tanto do ponto de vista poético quanto do narrativo, a tradição oral da cantoria, do romanceiro e dos contos” (SANTOS, I., 2006, p. 141). Nessa perspectiva, Idelette Muzart-Fonseca situa o folheto nos trânsitos entre o passado e o presente e evidencia suas potencialidades enquanto gênero da literatura popular:

Porque se inscreve em uma tradição, a literatura de cordel conserva a marca dos textos do passado, orais ou escritos, e cada folheto, como uma performance no universo do conto ou do romanceiro, é um desafio renovado à memória que funda e sustenta o dizer tradicional. Escrever e publicar um folheto implica assumir o risco da criação e confrontar a memória da comunidade para melhor reafirmar sua existência e coesão [...] O folheto oferece, ao contrário, a vantagem incomparável de poder confrontar o indivíduo e o coletivo, a criação e a tradição, para delimitar mais precisamente seus contornos e articulação. (SANTOS, I., 2006, p. 142).

Nos limiares entre oralidade e escrita, alguns estudiosos associam o folheto aos bandos em pergaminho, outros se referem às transcrições de versos feitas pelos cantadores. O fato é que a diversidade caracteriza a literatura de cordel que resulta dos mais variados contatos e influências indígenas, africanas, portuguesa, dentre outros. A marca da oralidade⁵⁴ o singulariza no contexto brasileiro, como enfatiza Galvão⁵⁵:

No entanto, a filiação direta entre o cordel português e o folheto brasileiro não é consenso entre os autores. Alguns estudiosos associam as origens da literatura de folhetos brasileira principalmente a formas de poesia oral já existentes no Nordeste brasileiro, como as pelejas e desafios, ou mesmo com outras formas de expressão oral características das sociedades colonial e oitocentista brasileiras (GALVÃO, 2010. p. 30).

Portanto, tratar das origens da literatura de cordel brasileira exige considerar algumas possibilidades de imbricações entre a mesma e o universo da oralidade, nos seus mais

⁵⁴ Como Matos (2007, p. 150-151) afirma, sobre a literatura de cordel: “a influência da escrita dá-se de modo parcial, pois nela as marcas da oralidade se afirmam, e a força da voz viva se impõe de modo indelével. No espaço cambiante da oralidade/escritura, distingue-se um movimento textual transgressor, uma vez que o texto escrito transgride o espaço da escritura, ultrapassa-o, sai dos limites do papel, move-se e aspira a se fazer voz”.

⁵⁵ Ana Maria Galvão (2010), ao analisar leitores de literatura de cordel, entre as décadas de 1930 a 1950, em Pernambuco, estuda o leitor-ouvinte ou o ouvinte-leitor compreendendo uma prática social mediada pelo limiar entre oralidade/escrita.

variados gêneros. Conforme Abreu (1999, p. 73), a “literatura de folhetos produzida no Nordeste do Brasil é bastante codificada. Pode-se acompanhar o processo de constituição desta forma literária examinando-se as sessões de cantoria e os folhetos publicados entre os finais do século XIX e os últimos anos da década de 1920”. Não se trata, portanto, de adotar uma perspectiva reducionista que limita a abordagem ao âmbito de oposições entre a oralidade e a escrita, mas de reconhecer seu caráter heterogêneo e múltiplo como elucida Alcoforado:

Assim, no trato com essa diversidade de formas da literatura oral é preciso ter a noção das especificidades do seu texto, do seu modo de ser próprio. Diferentemente da escritura, o processo de criação do texto oral explora procedimentos que realçam a função da voz e os aspectos performáticos da comunicação, que suplementam a mensagem poética. Essa variedade de temas, de tipos e de estruturas narrativas do acervo oral brasileiro procede, sobretudo, da tradição ibérica, trazida pelo colonizador que, em contacto com a tradição de outras etnias, mormente a indígena e a africana, gestou, durante esses séculos, o grande manancial que alimenta o imaginário brasileiro, cuja expressão é memória, mas também é lugar de produção e reprodução de nossa identidade social e cultural. (ALCOFORADO, 2007, p. 16).

Dessa forma, é preciso ultrapassar a compreensão da escrita como uma modalidade antagônica da oralidade, de modo a perceber suas incursões e influências no desenvolvimento de diversos gêneros literários e no estabelecimento de distintas modalidades de leitura/audição. E, no contexto brasileiro, foi da seguinte forma que o cordel brasileiro foi sendo reconhecido pelos seus produtores e ouvintes/leitores:

“Folheto”, “livrinho de feira”, “livro de histórias matutas”, “romance”, “folhinhas”, “livrinhos”, “livrozinho ou livrinho veio”, “livro de história antiga”, “livro de poesias matutas”, “foiето antigo”, “folheto de história de matuto”, “poesias matutas”, “histórias de João Grilo”, “leitura e literatura de cordel”, “história de João Martins de Athayde” ou simplesmente “livro”. Essas foram algumas denominações que os leitores, leitoras, ouvintes e vendedor que entrevistei utilizaram para designar o que os estudos acadêmicos brasileiros sobre o tema renomearam e difundiram, por todo o país, como literatura de cordel. Alguns entrevistados afirmaram que, embora conhecessem esta última denominação, ela não era, de maneira nenhuma, utilizada na época. Folheto, para os mais finos, e romance, para aqueles que tinham um número maior de páginas, eram, efetivamente, as maneiras pelas quais os poemas impressos eram conhecidos (GALVÃO, 2010. p. 26-27).

A partir das nomeações atribuídas pelos leitores, ouvinte e vendedores à literatura de cordel, no Brasil, nota-se algumas marcas e estereótipos que lhes são associados: “de feira”,

“matuta”, “veio” e “antiga”. É a literatura com espaço reservado à feira que recebe a adjetivação de “matuta”, assim como os seus produtores – homens simples do campo. Além das determinações espaciais pejorativas, a literatura de cordel também carrega as marcas do tempo: é uma literatura de “veios” e, portanto, “antiga”. Dessa forma, é possível compreender o fato de Jarid Arraes mencionar a sua idade como um possível fator de exclusão.

Para tanto, remontando à tradição dos primeiros cantadores, Abreu (1999) menciona que Agostinho Nunes da Costa foi considerado como o fundador, mesmo com a possibilidade de ter havido cantadores antes dele:

Ele viveu na Serra do Teixeira, Paraíba, de onde saíram os mais importantes poetas do século XIX: Nicandro e Ugulino – seus filhos – Romualdo da Costa Manduri, Bernardo Nogueira, Germano da Lagoa, Francisco Romano, Silvino Pirauá. Ficaram conhecidos como “grupo do Teixeira” e foram responsáveis pelas primeiras composições de que se conhecem os autores. Embora não fossem cantadores, tomaram parte no grupo Leandro Gomes de Barros e Francisco das Chagas Batista, pioneiros na impressão de folhetos. Ainda no século XIX, fora da serra do Teixeira, outros também cantavam e incorporavam-se à tradição: Inácio da Catingueira, Manoel Cabeceira, Manoel Caetano, José Galdino da Silva Duda, Neco Martins, Manoel Carneiro, Preto Limão, João Benedito, João Melchíades. (ABREU, 1999, p. 74-75).

Além disso, é importante também compreender como se sucedeu esse processo iniciado e perpetuado por vozes masculinas. O primeiro folheto que se tem registro no Brasil é de fins do século XIX. Somente no século XX, perpassando por variadas designações atribuídas por ouvintes/leitores, que a expressão “literatura de cordel” começa a ser empregada no Brasil:

A denominação ‘literatura de cordel’ foi atribuída aos folhetos brasileiros, pelos estudiosos, a partir de um tipo de literatura semelhante encontrado em Portugal. Câmara Cascudo (1988) situa na década de 60 a difusão dessa denominação no país para se referir aos ‘folhetos impressos’ no território brasileiro, até então somente utilizada para o caso português.” (GALVÃO, 2010. p. 27).

Portanto, a expressão “literatura de cordel” é consagrada como a forma predominante de referir-se aos folhetos demonstrando os domínios dos pesquisadores e estudiosos sobre a prática e vivência cotidiana. Diversos termos e expressões foram anulados e uma expressão foi adotada como legítima: aquela que associa a experiência brasileira às origens ibéricas. Assim, saberes e conhecimentos são construídos e autorizados de acordo com os ditames do poder político e cultural. De acordo com Abreu:

Antes de tudo, é preciso esclarecer uma questão terminológica. Apesar de, atualmente, utilizarmos o termo “literatura de cordel” para designar as duas produções, os autores e consumidores nordestinos nem sempre reconhecem tal nomenclatura. Desde o início desta produção, referiam-se a ela como “literatura de folhetos” ou, simplesmente, “folhetos”. A expressão “literatura de cordel nordestina” passa a ser empregada pelos estudiosos a partir da década de 1970, importando o termo português (ABREU, 1999, p. 17).

No século XX, por volta da década de 70, a “catalogação dos estudos sobre o tema na seção sobre “folclore” (e não sobre “literatura brasileira”, por exemplo) das bibliotecas já constituía um importante ponto de partida” (GALVÃO, 2010. p. 21). Nesse sentido, o tratamento que é dado ao cordel nos espaços institucionais já o exclui do âmbito literário e fortalece o discurso que circunscreve o folheto na esfera do folclore. No entanto, a literatura de cordel mantém-se de forma independente com espaços de produção, distribuição e circulação próprios em contraponto às instâncias legitimadoras da literatura canônica.

Sobre a importância dos estudos dos folcloristas para a documentação das produções de cantadoras, Francisca Santos (2010, p. 207-208) ressalta que estudiosos como Leonardo Mota e Rodrigues de Carvalho registraram os nomes de algumas cantadoras, apesar de que “elas figuram nesse discurso apenas como curiosas ou “bizarras” personagens, não sendo reconhecidas enquanto produtoras e transmissoras de sua cultura”. Sobre essa questão, acrescenta que:

Apesar de todas essas lacunas, teorias limitantes e escassez de estudos sobre o tema em tela, encontrei, através de alguns folcloristas, como Leonardo Mota, Rodrigues de Carvalho, Câmara Cascudo e outros poucos, breves citações sobre mulheres cantadoras repentistas como: Chica Barrosa, Maria do Riachão, Vovó Pangula, Terezinha Tietre, entre outras, conforme disponibiliza o *Livro delas*. Os trabalhos desses folcloristas constituem uma das principais fontes documentais para que possamos demonstrar a existência de mulheres, artistas da arte da improvisação poética. É nesse sentido, portanto, de recuperação e reabilitação das mulheres poetisas nordestinas, que esse livro-catálogo valoriza os estudos folcloristas, tão desvalorizados no discurso oficial quanto é as produções das mulheres cordelistas. (SANTOS, F., 2020, p. 221).

Contudo, ao longo dos tempos, na cultura ocidental, foi engessado um modo de pensar que tem sido autorizado por instâncias que institucionalizam o saber. São diversos os mecanismos que validam um modo de pensar como racional e civilizado, ao tempo em que relega os demais ao primitivo, rude e selvagem. Nesse campo de forças, as concepções são construídas de forma interessada para que um grupo se sobreponha aos demais e faça prevalecer suas interpretações de mundo.

Conforme Sodré (2017, p. 8), “tudo isso é evidentemente uma construção interessada, ou seja, uma interpretação enviesada no sentido de um domínio intelectual”. Entre os domínios cultural e teológico, evidenciam-se anulações, apagamentos e silenciamentos de saberes, crenças e concepções de mundo que destoam do pensamento eurocêntrico. O humano ocidental é o parâmetro da racionalidade, de modo que saberes pautados na experiência e na observação da realidade concreta experimentam a anulação dos discursos hegemônicos. Assim, a partir do estabelecimento de supremacias que são produzidas subjetividades consonantes com a lógica dominante.

Nesse processo de “herança de valores”, um modo de conceber a vida foi legitimado por meio do estabelecimento de certezas e verdades de maneira unilateral. Valores cristãos permeados na tradição do cordel sedimentam estigmas a partir de relações binárias entre o bem/mal e entre Deus/diabo que servem interessadamente para o fortalecimento da “rejeição” ao outro. É necessário entender, portanto, as especificidades de outros modos de pensar com todas as intensidades de suas dimensões filosóficas e existenciais. Desse modo, é preciso que se ampliem as perspectivas de percepção e de vivências no mundo para fortalecer o combate às violências que perversamente se perduram ao longo da história anulando crenças e modos de vida que fogem do paradigma hegemônico.

A literatura que já é grafada como a arte das letras privilegia o lugar do escriptocêntrico e deslegitima as artes da voz, do corpo, da musicalidade. As poéticas da escrita perpetuam-se como modalidade consagrada e legitimada em detrimento das poéticas da voz e do corpo. Isso porque o positivismo ocidental elegeu a escrita como uma forma de legitimação.

O campo literário, assim como outros domínios discursivos, consagrou as formas de linguagens pautadas na escrita. Assim, é imprescindível problematizar a noção de literariedade para que seja possível acompanhar a abrangência múltipla dos movimentos do corpo e da voz. É voltando os olhares para além do impresso que o campo literário pode abarcar a diversidade das múltiplas perspectivas culturais.

E é no folheto impresso que a oralidade continuará presente amalgamando a oralidade/escrita e diluindo qualquer oposição. Abreu enfatiza que “em uma cultura oral, a conservação de produções intelectuais depende exclusivamente da memória, criando uma propensão ao conservadorismo, ao tradicionalismo” (ABREU, 1999, p. 96). Entre o contar, o cantar e o escrever, memórias são reelaboradas e a tradição reinventa-se:

As apresentações orais de narrativas, poemas, charadas, disputas não são peculiares ao Nordeste brasileiro. Todos os povos as conhecem, principalmente aqueles nas quais a cultura escrita não é dominante. Índios, negros e portugueses contavam histórias e faziam jogos verbais oralmente, não sendo portanto de estranhar que esta prática tenha se difundido por todo o Brasil, assumindo, entretanto, formas específicas em cada região. No Nordeste têm grande relevância as cantorias, espetáculos que compreendem a apresentação de poemas e desafios. O estilo característico da literatura de folhetos parece ter iniciado seu processo de definição nesse espaço oral, muito antes que a impressão fosse possível. (ABREU, 1999, p. 73-74).

No âmbito da literatura de cordel, diversos foram os elementos que se configuraram como formas do resistir. A partir de outro paradigma fundado na ética da comunidade, são concebidas outras rotas por entre desvios e avessos da ordem instituída. São contranarrativas da afirmação e fortalecimento da luta. Reelaboração de um pertencimento a um complexo cultural que engloba subjetividades coletivas que resistem e (re)existem entrelaçando continuidades.

Nesse processo de reelaboração de pertencimento, a partir de uma perspectiva multidimensional e cíclica, é preciso deslocar os olhares de modo a ultrapassar o campo de visão engessado e controlado pelos discursos hegemônicos. Na vivência dos cordéis, laços afetivos são estabelecidos e os saberes são construídos a partir da experiência. Os valores são apreendidos de maneira dinâmica a partir da oralidade. Ao possibilitar outro modo de ser, de pensar e de viver, a literatura de cordel se reconfigura como lugar de afirmação, de luta e pertencimento. E assim prevalece o sentido de coletividade e de recriação de narrativas.

A literatura de cordel, portanto, é lugar de coesão e confluência. Nesse processo de disputa de sentidos, entre perdas e ganhos, os formatos do fazer literário são (re)construídos de modo que esta reelaboração traduz-se como um dos mecanismos de resistência por meio de suas grafias da oralidade e do corpo. Uma poética da ruptura que emana sabedoria, expandindo e desdobrando-se exigindo deslocamentos epistêmicos.

3.1.2 Portas se abrem...

A poética de Arraes instaura sentidos entre performances, corporalidades e vocalidades, pertencimentos são reelaborados em movimentos pendulares de uma estética ritmada pelos vínculos de visibilização de perspectivas múltiplas. Elementos entrelaçados numa circularidade multidimensional instituem novos saberes, novos olhares, novos sons e

ritmos. Versos que ecoam continuidades e resistências e denotam a singularidade das diferenças ao estabelecer outras rotas.

As memórias são grafadas no corpo, nos ritmos, na musicalidade, dentre outros elementos que se imbricam na movência e reelaboração de sentidos para o mundo. Reconfigurando as grafias do corpo, no folheto intitulado *Miss Catrevagem*, Arraes questiona a padronização dos concursos de beleza fundados em discursos machistas:

Para ser Miss Catrevagem
Basta ser inconformada
Não admitir machismo
Nem nunca ficar calada
Diante da injustiça
Feito onça se atiaça
Doida pra meter dentada.

Se vier cantar de galo
Um machista abusador
É preciso uma postura
Contra papo de opressor
Não aceite esse machismo
Preconceito ou racismo
Que é violência e dor.

(ARRAES, [s.d.], p. 3).

Em sepiúhas, dispostas no esquema ABCBDDDB, apresenta-se o ressoar da rima “-ada” por entre “inconformada”, “calada” e “dentada”. A inconformidade situada entre a recusa do calar-se e o meter os dentes contra a injustiça, que, por sua vez, rima paralelamente com “atiaça”, em contraponto às mentalidades que são constituídas em nome da civilização e da manutenção de uma ordem “que, no limite, pode ser chamada de 'humanista', é capaz de dar abrigo à discriminação do Outro, tornando humanista todo racismo” (SODRÉ, 2017, p. 14). Segundo Helio Santos, o “racismo, sem dúvida, é mais amplo do que o preconceito racial. O racismo ocorre quando se atribui a um grupo determinados aspectos negativos em razão de suas características físicas ou culturais” (SANTOS, H., 2017, p. 103). Dessa forma, é preciso problematizar o que tem sido considerado como “humanista” a fim de fortalecer os debates a respeito das noções que têm servido de “abrigo” para práticas racistas e discriminatórias.

Conforme Helio Santos (2017, p. 60), “o racismo é uma construção dos homens. É, portanto, ideologia”. Nesse sentido, descolonizar o pensamento é um dos caminhos que urgem para evidenciar o que está posto nessa aparente ingenuidade da visão “humanista”. E nas

linhas seguintes, afirma-se categoricamente contra o “-ismo” - machismo e racismo – em resposta às rimas emparelhadas que trazem o “abusador”, “opressor” e “dor”.

Os cordéis de Arraes voltam-se, sobretudo, para as mulheres negras de forma eticamente compromissada com o intuito de reafirmar suas vidas grafadas seguindo outras rotas. Para tanto, seus cordéis ecoam vozes em defesa da mulher por meio do combate do machismo, do racismo e de qualquer forma de opressão. Dessa forma, o político é uma ferramenta para (re)elaboração dos aspectos formais dos cordéis.

Assim, quais operadores interpretativos seus versos exigem? Quais são as articulações político-estéticas possíveis? Apesar das tentativas perversas da historiografia oficial de solapar a autoria feminina, são diversas as manifestações de luta e resistência para manutenção de suas vozes. A partir das narrativas de Arraes, é possível perceber a configuração de outros mundos exigindo ampliação e revisão de conceitos e padrões estéticos.

A partir da análise desse circuito entre o ser leitora e o ser escritora de Arraes, é notório como a voz feminina promove descontinuidades e rupturas. E é neste percurso que estas linhas pretendem percorrer ciclicamente as fluências dos movimentos que se inscreveram em um modo de fazer cordel no qual passado, presente e futuro se entrelaçam. Trata-se de um movimento pendular entre a tradição e a ruptura que se faz e refaz. Rompendo com a linearidade do tempo, reativa o dinamismo da vocalidade e do corpo. Voz e corpo que ressoam numa movência espiralada que extrapolam o impresso.

Faz uma poética espiralando vidas e resistências. Estaria Arraes promovendo o ecoar de cordéis que versem novos modos de ser, pensar e sentir? Nos movimentos pendulares que ultrapassam qualquer tentativa de linearidade, pretende-se questionar e problematizar algumas verdades instituídas pela cultura ocidental que assentada no pensamento eurocêntrico cristão legitimou uma única forma de conceber o mundo.

De leitora à cordelista, Arraes imprimiu mais de setenta títulos de cordel, sendo que, para esta pesquisa, estão sendo analisados dezesseis deles. Os folhetos analisados possuem formato de 10,5 por 15 centímetros, com oito páginas, impresso em papel reciclável. Algumas capas trazem xilogravuras de seu pai Hamurábi Batista, outras apresentam fotografias e gravuras, sendo que todas são associadas aos textos. As capas trazem o título, a xilogravura em preto e branco, algumas apresentam o nome do xilogravador e todas estão identificadas com o nome da autora do folheto de cordel.

Vinte dos seus folhetos apresentam antes do título, o nome Heroínas Negras do Brasil. As capas são impressas em papel colorido – amarelo, verde, azul e rosa. Nas contra-capas dos folhetos constam o endereço do site www.jaridarraes.com e email contato@jaridarraes.com.

As páginas são numeradas, sendo que a primeira página apresenta novamente o título do folheto e o nome da autora e terminam com o termo Fim.

No movimento pendular entre o ler e o escrever, Arraes estabelece movimentos cíclicos em seu versejar que se projeta estético-politicamente na reelaboração de memórias. Quais são as subjetividades coletivas presentes em seus cordéis? De que modo sua escrita expõe os discursos hegemônicos? É preciso analisar como se configura esse projeto estético-político em sua escrita e de que modo suas circularidades impõem um novo modo de olhar para a literatura de cordel.

Por entre métricas, rimas e oração, o cordel apresenta uma técnica própria que lhe confere singularidade. Arraes não usa chapéu de couro e vestido de chita, destoando das formas que muitas cordelistas se apresentam. Além disso, desponta na internet posicionando-se sobre o feminismo e dialogando com os seus seguidores do *Facebook* e *Instagram*, sendo muitos deles leitores de sua obra que exercem, como nas palavras de Milena Britto (2017, p. 90): “um lugar híbrido⁵⁶ de leitor, crítico, metacrítico, fã, admirador – ou inimigo intelectual”. Afasta, portanto, muitos estereótipos criados em torno da figura do cordelista e insere-se como um novo eu nesse campo. Arraes afirma:

Primeiro porque as pessoas não conhecem muitos cordelistas, e eu acabo aparecendo mais, pois já vinha aparecendo antes falando sobre feminismo, estava na internet, e também porque eu acho que eu consigo fazer um diálogo com gerações mais novas, e com temas novos, e eu não sou a figura estereotipada que as pessoas esperam quando se fala em cordelista. (ARRAES, 2017a, não paginado).

Outro aspecto explorado pela cordelista é a forma como configura suas personagens. Rejeita figuras caricatas e cômicas. Há uma preocupação com seus dramas que são figurados em primeiro plano. Uma questão determinante nos cordéis de Arraes é a representação positiva da mulher negra que protagoniza em diversos folhetos.

Assim, Arraes traça outras rotas em termos de conteúdo optando por apresentar novas versões para a história brasileira. Une literatura e história, num projeto compromissado em visibilizar protagonistas ignorados pelos discursos hegemônicos. Se o cordel esteve intimamente associado ao aspecto religioso, aos contos populares e fatos históricos, nota-se na atualidade, a partir do fortalecimento e maior divulgação de folhetos de autoria feminina, uma

⁵⁶ Milena Britto (2017, p. 90) aborda sobre as mudanças em torno do fazer literário com as redes sociais mencionando, por exemplo, a publicação de comentários em postagens de autores que são vistos por muitos leitores de forma simultânea de modo que “impacta mais rapidamente, e com mais força, a estrutura do campo em termos de valorização, afeto, audiência etc.”.

maior preocupação em redimensionar as perspectivas temáticas e, no caso de Arraes, sobretudo, com o revisionismo histórico.

No plano temático, destaca-se a forma como a cordelista (re)elabora imagens da cultura negra, expondo os estigmas e preconceitos permeados na historiografia oficial e traçando caminhos de (re)apresentação literária. Os rituais africanos, por exemplo, sofrem constante depreciação nos folhetos ao longo da tradição da literatura de cordel. É frequente a referência a esse tipo de culto como indício de louvação ao demônio. Segundo Helio Santos (2017, p. 74), a “estigmatização do negro o conecta diretamente àquilo que não é certo, correto ou bom”. Nesse sentido, não se percebe em muitas narrativas de cordéis nenhuma forma de aceitação dessas religiões como expressão de uma vivência peculiar a um povo que, na sua origem, revelava uma concepção da existência ligada às forças da natureza e representada por deuses personificadores dos mistérios da Criação.

Outra questão é o fato de apesar da literatura de cordel ser um dos desdobramentos das cantorias⁵⁷, de tradição oral, com suas pelejas e desafios, modalidade poética cujas origens remontam às matrizes afro, a transição para os folhetos impressos é marcada pela cultura escriptocêntrica configurando-se como veículo da ideologia dominante. Por meio da reprodução dos discursos preconceituosos que circundam na sociedade, a literatura de cordel tem contribuído para o fortalecimento da violência simbólica que, perversamente, anula os sentidos do outro. Nas palavras de Helio Santos, o estigma é:

uma marca que assinala algo prejudicial ou infamante. A presença do negro é denunciada pela cor. As dificuldades do mundo do trabalho ganham um sentido perverso para o ex-escravo após a abolição. De bom escravo, que por mais de três séculos sustentara a vida econômica do país, o negro salta para a posição de mau cidadão, agora não mais apto para bem cumprir obrigações. Assim, a vadiagem era o destino compulsório de muitos negros – a maioria formada por homens. Para a mulher negra haveria maior flexibilidade em virtude dos trabalhos domésticos: cozinheira, arrumadeira, passadeira, lavadeira, babá, quituteira, copeira, etc. (SANTOS, H., 2017, p. 73).

Através dessas rotas, consagrou-se uma literatura das ausências. Conforme Olga Santos e Vianna (1999, p. 75): “Heróis de todos os tempos, reais ou lendários, estão nas páginas dos folhetos, mas constatamos no curso desta pesquisa inexpressivo número de

⁵⁷ Sobre as particularidades a respeito do folheto e da cantoria, Queiroz enfatiza que: “O folheto e a cantoria apresentam pontos de cruzamentos: a estrutura dos versos, a métrica, e a rima são algumas delas. Contudo, embora ambos tenham raízes orais, o folheto não é produzido de improviso, mas construído previamente para posterior publicação impressa”. (QUEIROZ, L., 2022, p. 50).

personagens negros com participação destacada e afirmativa na poesia popular”⁵⁸. Assim, a literatura brasileira revela-se como um campo preenchido por lacunas e vazios.

Além de apresentar as personagens de suas narrativas de cordel como heroínas, Jarid Arraes evidencia os dramas individuais e coletivos de mulheres que protagonizaram na história brasileira. Narrativas poéticas, portanto, que rompem com estereótipos, preconceitos e discriminações a partir de biografias de mulheres negras nas circularidades dos versos. Um versejar descentrado que visibiliza histórias não narradas. Afrobiografias de um espiralar que concebe novos sentidos para o cordel – campo onde o preconceito de cor manifesta-se como uma “arma ideológica” evidenciando “uma transferência da ideologia das classes dominantes para os autores desse tipo de poesia”, conforme os estudos de Moura (1976, p. 79).

E, assim, as memórias de mulheres, sobretudo, das mulheres negras (re)existem no dinamismo dos versos e na sonoridade que extrapola o impresso. Os cordéis biográficos de Jarid Arraes movimentam o poder existir de mulheres diante da perversidade da historiografia oficial, por entre os ritmos e cadências do lembrar e do esquecer. São versos cuja “memória grafa-se no corpo, que a registra, transmite e modifica dinamicamente.” (MARTINS, 2002, p. 88). Lugar de inscrição de memórias com estéticas próprias que ecoam para além das grafias impressas no papel expandindo sentidos com a vocalidade e corporalidade.

Repertórios e linguagens que recriam e ampliam as formas de apreensão do mundo. Apesar da escassez de registros na historiografia oficial, muito se preservou nas tradições orais e nos ritos. No corpo que performa e nos sons ritmados que são ambientes da memória, outras grafias são traçadas. E, nesse tracejar, há uma reivindicação por novos olhares sobre a história, a literatura e a cultura.

Nos cordéis de Arraes, os vínculos entre o cordel e a história são retomados com a finalidade de reivindicar uma reparação. Além disso, os folhetos estiveram por muito tempo voltados para o público adulto. Na produção de Arraes, nota-se a presença de folhetos destinados ao público infantil. Quanto aos veículos de divulgação, transita por entre folhetos, livros e internet demonstrando a versatilidade e elasticidade da literatura de cordel. Arraes discute sobre as dinâmicas de reinvenção do cordel: “colocar essas artes no *Facebook* ou no *Instagram* e dialogar com novas gerações faz com que as pessoas se aproximem do cordel [...] Então o cordel tem que se reinventar, tentar chegar de outras formas” (ARRAES, 2017a, não paginado).

⁵⁸ Conforme Audre Lorde, “a poesia foi a voz mais importante dos pobres, dos trabalhadores e das mulheres de cor” (LORDE, 2019, p. 248).

Das feiras livres para as redes sociais, a literatura de cordel alarga seus espaços de divulgação estabelecendo interações com novos públicos e desmistificando estereótipos. Literatura que rompe com as barreiras restritivas e se reinventa. Por entre *likes* e *feeds*, o versejar contemporâneo navega pela internet conquistando seguidores e garantindo curtidas.

Arraes considera a falha em estabelecer diálogos com os novos públicos como uma das hipóteses da suposta “morte da tradição”. Para a autora, a “preservação” da tradição está condicionada à sua forma de relacionar com o tempo presente e o tempo futuro. Qual tradição está fadada à morte? É possível preservá-la? Ou reinventá-la? O fato é que a tradição não pode ser concebida como algo preso ao passado, seus indícios se reelaboram no tempo presente preparando o caminho para o futuro. A forma de suporte do cordel é um dos aspectos que materializam as transformações da literatura ao longo dos tempos, como Abreu destaca:

Nos primeiros anos, os poetas eram proprietários de sua obra, no sentido mais amplo possível: eram responsáveis pela criação, edição e venda de seus poemas. Alguns encomendavam a impressão em gráficas e em tipografias de jornal; outros compravam prensas usadas e assumiam o papel de editores de folhetos, advertindo, sempre, que “o autor reserva o direito de propriedade”. Havia a figura do revendedor, mas também ele subordinava-se ao autor, de quem obtinha autorização e material para venda e com quem ajustava sua comissão. (ABREU, 1999, p. 99).

No trânsito do cordel para o livro, a oralidade acessa outros mundos e imbrica-se com o mercado da cultura escriptocêntrica. Dessa forma, um novo público é alcançado: aquele que passeia por livrarias e valoriza o livro como veículo que concede *status*. Entre oficinas e livros, o cordel assume novos formatos e novos sentidos lhes são atribuídos, como bem salienta Arraes:

Eu tenho chegado em muitas pessoas que não conheciam, dando oficinas de cordel... O que eu vejo muito é cordel em livro. Igual eu fiz agora, peguei meus 15 folhetos e publiquei em livro. E eu vejo muitos cordelistas que não publicam mais folhetos, só fazem livros, porque a editora quer o livro. Eu tenho a impressão que o cordel está fadado a virar só livro. [...] E as pessoas ainda enxergam o cordel como algo bem folclórico, não é literatura, não está em pé de igualdade com outras literaturas, é considerado inferior, não é visto como poesia... Nenhum concurso literário premia poesia em forma de cordel, não tem seção na livraria, não tem folhetos na livraria (ARRAES, 2017a, não paginado).

Dessa forma, o cordel segue sem ser visto como literatura, como poesia, mas como folclore. Não é premiado por concursos literários e não está presente nas seções das livrarias. Numa época em que o livro já é consagrado como um dos suportes de diversos gêneros

literários, o cordel também é lançado por entre suas páginas conquistando espaços legitimados, como as estantes de livrarias e de bibliotecas.

Do folheto ao livro, cabe investigar se o cordel sairá da seção destinada ao “folclore” e passará a ocupar as prateleiras literárias. Além disso, os interesses mercadológicos das editoras podem ser determinantes para a concretização da transição do folheto para o livro. É o mercado que, muitas vezes, dita as fronteiras do literário. Outra questão problematizada por Jarid Arraes é o fato do cordel não ser considerado poesia. O que seria de fato o cordel? É possível enquadrá-lo nos limites categorizados dos gêneros da literatura? Como reconhecer suas rimas, ritmos e sonoridade nos ditames da poesia? A narrativa metrificada cabe na poesia? Estas são algumas das indagações que se pretende investigar por meio desta pesquisa.

Como se tratam de folhetos impressos são narrativas que estão destinadas à leitura, porém com os traços de melodia, ritmo e cadência que as aproximam da oralidade. Em seus impressos, a marca da autoria está registrada na capa e na primeira página. De santos e pecadores moralmente descritos nos cordéis ao longo das tradições, agora as mulheres heroínas preenchem as lacunas da historiografia nacional.

Em se tratando de termos estéticos, os elementos das capas dos folhetos de Arraes estão conectados com as histórias que discorrem em seus versos. Conforme Slater (1984, p. 3), a “*xilogravura* é um importante aspecto do folheto e muitas vezes responsável pela venda ou não de determinada estória”. Sobre essa questão, Matos reforça que:

Portadora de plurais sentidos, a imagem traz em si muitos significados que, às vezes, podem estar ocultos. Uma imagem próxima é trampolim para a decifração do texto, pois os significados se reafirmam nas figuras, nas gravuras, em variados tipos de ilustração. Uma imagem mais distante estimula a imaginação (como “uma forma de audácia humana”), e muitas possibilidades de leituras vão surgindo. A imagem pode representar-traduzir o texto escrito ou uma idéia central do mesmo, mas também, ao mesmo tempo, servir de veículo de propaganda e de divulgação do folheto entre público interessado. (MATOS, 2007, p. 159).

Sobre as relações entre a imagem e a memória personificadas nas narrativas, Ferreira ressalta os aspectos dramáticos que compõem e reconstroem o ato sinestésico do memorar: “há sempre um detonador sonoro das lembranças, vozes ou árias conhecidas que se apresentam como marcadores da cultura” (FERREIRA, 2003, p. 24). Por entre as sonoridades da memória, vida e história entrelaçam-se na arte literária. A memória narrativa desenhando a memória dos signos, dos sons, dos ritmos, das cores, das vidas: “Desenhar foi também uma forma de sobreviver. E aí a memória das cores, dos gestos, pode-se dizer que foi mesmo a salvação, sua captura da vida.” (FERREIRA, 2003, p. 33).

Assim, a memória narrativa grafa-se nos folhetos de cordéis imprimindo cores, versos e vidas por entre os signos das xilogravuras e os versos rimados da narrativa poética. A memória que faz surgir a obra literária e reconstruir vidas:

Deve-se lembrar que a técnica utilizada para gerar a gravura aplicada aos cordéis é a xilogravura. Essa técnica de reprodutibilidade é realizada por meio de uma matriz de madeira talhada – o desenho é construído sobre uma madeira que, ao sofrer talhos ou rimas, deixa apenas em alto relevo a superfície que receberá tinta para transferir a gravura para o papel ou para outra superfície plana. A xilogravura, uma técnica milenar, gera imagens com características próprias, distantes da visualidade de uma imagem realista, e por isso, geralmente, para tornar a gravura uma imagem inteligível, o artista se utiliza de uma representação reducionista, na qual poucos elementos são utilizados na composição visual. (ARAÚJO, 2020, p. 148-149).

Nesse sentido, analisar os folhetos de cordel exige contemplar os seus aspectos visuais que demarcam os signos da memória cultural. Conforme a pesquisadora alemã Assmann, cada tipo de “mídia descerra um acesso específico à memória cultural. A escrita, que acompanha a língua, armazena coisas diferentes e de maneira diferente em comparação ao que as imagens fazem. Estas, por sua vez, contêm expressões e experiências independentes da língua. (ASSMANN, 2011, p. 24-25). Assim, as memórias documentam a sociedade a partir dos modos de narrar do intérprete que imprime nas grafias versejadas sua perspectiva sobre o mundo:

A gravura reproduzida em xilografia se torna mais uma linguagem de bens culturais, de natureza imaterial do Nordeste do que simplesmente uma técnica de impressão. Ou seja, a visualidade proposta pela xilogravura insere o objeto representado no que se entende como o universo simbólico da produção cultural do Nordeste, materializando histórias e memórias coletivas. (ARAÚJO, 2020, p. 150-151).

E, assim, a imagem se consagra como elemento primordial do folheto, seja atraindo a atenção do leitor, seja o conduzindo até os versos. Dessa forma, Idelette Muzart-Fonseca define a imagem como fonte histórica que conta, ilustra e funciona como suporte de modo que quando “o leitor/cantador se cala, a imagem continua a “falar” ao que olha para ela e pode ajudar a reconstituir a história de memória”. (SANTOS, I., 2006, p. 91-92).

Os cordéis de Arraes ultrapassam as estórias do plano ficcional e muitos deles reelaboram histórias não contadas pelos discursos da historiografia oficial. Conectam passado, presente e futuro em prol de um projeto comprometido eticamente contra o racismo, o machismo e a favor dos direitos LGBTQIA+. Carregam uma escrita que ressoa vozes sufocadas.

Além disso, o cordel de Arraes segue o estilo dos versos que cabem na métrica, sem necessariamente obedecer rigidamente às regras gramaticais. A autora aposta em versos que comunicam poeticamente com pretensões de causar efeitos no ouvinte/leitor. Acredita na riqueza da regionalidade e na tradução de identidades por meio de seus versos. Entre sentimentos, pertencimentos e imersões, a cordelista une a estética do seu versejar a um projeto político:

Meu avô, por exemplo, escrevia sempre tudo muito certinho. Meu pai também, dentro das normas gramaticais e ortográficas. Para caber na métrica a gente muda ou encurta as palavras. O ‘até’ vira ‘té’. Acho ridículo exigir gramática e ortografia perfeita para considerar algo bom e bem escrito. O bem escrito não tem nada a ver com a revisão, mas é como se comunica, a poesia daquilo, o que causa na pessoa (ARRAES, 2017a, não paginado).

Arraes retoma os exemplos das experiências literárias de seu pai e de seu avô para discutir sobre distintas concepções sobre o fazer cordel. Cada autor imprime em seus versos suas formas de pensar e os seus modos de conceber a arte e a literatura. A sua concepção de cordel difere dos pontos de vista das gerações anteriores representados nas figuras masculinas familiares. Nessa linha de parentesco, estilos e noções são reinventados e reelaborados: ao cordel de Arraes interessa “caber na métrica”, mesmo que, para isso, seja necessário “desviar” das normas gramaticais.

O que está em jogo no seu versejar é o que consegue comunicar poeticamente ao leitor e os seus desdobramentos a partir desse contato. A preocupação com o “bem escrito” é uma das consequências da cultura escriptocêntrica que define as fronteiras da “boa” literatura. Arraes reconhece a riqueza da regionalidade, valoriza a língua nas práticas sociais e demonstra a importância da possibilidade de traduzir identidades. Interessa-se, portanto, por uma literatura imersa nas entranhas do pertencimento social e mergulhada na exploração das múltiplas referências identitárias. No folheto *Miss Catrevagem*, a cordelista convoca as mulheres “pressa luta”:

Se você é uma mulher
Já cansada de machismo
Te convoco pressa luta
Contra torpe canalhismo
Venha junto assertiva
Bem disposta e efetiva
No ideal do Feminismo.

(ARRAES, [s.d.], p. 7).

Por meio da fórmula ABCBDDDB, Arraes apresenta o “Feminismo” como o movimento de luta por entre as rimas alternadas da septilha contra o “machismo” e o “canalhismo” e faz um chamamento à mulher “assertiva” e “efetiva” dialogando com a possível ouvinte/ leitora, através de rimas emparelhadas. Dessa forma, em seus versos que acionam outros repertórios temáticos e estéticos presentificam-se memórias que se desdobram e expandem. Uma episteme que se configura em um campo de experiências e saberes que percorrem os cruzamentos da textualidade oral. Palavras corporalizadas e espiraladas em movimentos dinâmicos. E, nesses versos descentrados, novas dicções e reminiscências são acessadas e reinventadas.

Versos que carregam a força vibrante de um legado que transita da oralidade para as letras impressas. Na configuração de uma episteme plural, demanda o estabelecimento de novos contornos onde caibam as memórias afetivas estruturantes, que inspiram e persistem. Memórias que (re)existem inspirando na persistência de dores e dramas cujo legado vem sendo reelaborado nas práticas cotidianas. Quanto a esse processo de reelaboração das tradições, Lemaire ressalta que:

No sentido das tradições que se fazem e refazem, o folheto de cordel, quando nasce em finais do século XIX no Nordeste, já constitui a terceira fase da tradição poética da oralidade que se refaz a partir da tradição oral inicial dos poetas nômades e através da fase do caderno manuscrito, para chegar a era da imprensa e ter de se reinventar de novo. Terceira tradição e ao mesmo tempo terceira vez que a mesma tradição se refaz e reinventa, como ela se reinventa hoje em dia pela quarta vez com a introdução de novas tecnologias: Internet, Messenger, Skype. De novo, hoje em dia, os poetas dos folhetos conseguem apropriar-se dessas novas tecnologias: fazem agora os seus repentes, as suas cantorias e as suas pejeas virtuais pela Internet; produzem e divulgam seus folhetos na Internet. Mais uma vez, uma tradição se refaz e mostra a imensa vitalidade e dinamismo de uma tradição poética que veio das civilizações da oralidade, se manteve e se mantém, apesar de um discurso acadêmico que já a declarou morta há mais de cem anos. (LEMAIRE, 2010b, p. 28-29).

Em narrativas que subvertem a tradição literária, conceber os cordéis de Arraes como um projeto estético-político que rasura a tradição é um caminho para ampliar os olhares para a literatura de cordel para além dos enquadramentos do racismo epistêmico e como um lugar onde possa ecoar perspectivas múltiplas e diversas. A partir de tensionamentos do cânone, a mulher se manifesta nas grafias dos versos em contraponto aos silenciamentos e invisibilidades ao longo dos séculos. E o corpo que passa a emergir nos folhetos de cordel é o corpo onde se inscrevem saberes e memórias. Corpos relegados ao esquecimento, mas visibilizados nos versos do cordel.

Cabe reportar-se à noção de Klinger (2014, p. 54) quando concebe a “escrita como um ato que reverbera na vida, na própria e na dos outros. Reverberar na vida significa aqui talvez apenas adensá-la de sentido. E a pergunta pelo sentido é um lugar de confluência entre ética e estética”. Com uma ética e estética próprias, os cordéis de Arraes ultrapassam as categorizações impostas pela tradição literária e rasuram as amarras da representação. Por entre vivências versejadas em cordéis e tensões que transitam entre as lembranças e os esquecimentos, Arraes reconstrói e reaviva experiências e vivências.

Faz-se necessária, portanto, uma dinâmica de movimentos que desestabilize as regras impostas pelo campo literário, rompendo seus silêncios de forma a legitimar outros modos do fazer cordel. Um modo de versejar assentado na memória coletiva que por meio de princípios reinterpretados possibilitam continuidades, de modo que possa estabelecer “uma relação possível entre o tempo do mundo da vida, o tempo do relato e o tempo da leitura” como nas palavras da pesquisadora argentina Arfuch (2010, p. 112). Sobre essa dimensão do relato biográfico, a autora acrescenta:

Esse tempo, socializado no calendário [...] se articula com outro tempo, o *linguístico*, que não é redutível a nenhum dos outros, mas que se desdobra no ato da enunciação não mais como manifestação individual, mas *intersubjetiva*, enquanto coloca em correlação presente, atual, um eu e um você: meu “hoje” é teu “hoje”. Essa comunidade temporal é a possibilidade mesma do relato biográfico. (ARFUCH, 2010, p. 113-114).

Numa estética que entrecruza memórias e que inscreve espaços-tempos, é preciso compreender a projeção de seus sentidos e a veiculação de suas narrativas. Nos circuitos da literatura de cordel, com suas práticas e valores, importam suas narrativas de experiência que se reinventam na dinâmica da coletividade. É preciso reconhecer que existe outra noção de tempo e de espaço, outros modos de se estabelecer as socializações, na conjugação entre presente, passado e futuro. São comunidades que vivenciam a força da oralidade nos processos de reestruturação das memórias.

Para compreender a literatura como espaço de direitos é preciso desviá-la para outras dimensões. Reconhecer suas fraquezas e defeitos e propor caminhos rumo ao compromisso ético e político. Seria este o dever de Arraes? A política protagoniza em seus cordéis. As mentalidades femininas são o ponto de partida que se incorpora por entre os versos levando-os a outras rotas. A estrutura estética de seus cordéis carrega traços da tradição e os amalgama à política. A literatura na sua faceta político-estética.

O estético como um modo de elaboração da linguagem. Uma opção estética jamais estará dissociada das condicionantes sociais, culturais, históricas e políticas. Por isso, tratar da dimensão estética exige uma compreensão das interrelações que se medeiam entre o ato do fazer literário e o ato de escolhas e seleções por parte da autoria.

Entre o impresso, a voz e o corpo, o estético se reelabora incessantemente a partir das suas conexões internas ao fazer literário transbordando-se ao ato de ler. Muito se preocupa com o futuro da literatura de cordel, mas quantas narrativas não alcançaram o status de “passado” e não se fazem presentes nos discursos oficiais? Narrativas que foram apagadas antes mesmo de serem escritas na historiografia.

Por meio de recursos como o ritmo, a sonoridade, as imagens e figuras, a estética literária assume formas que não podem ser dissociadas da dimensão política da literatura. O literário institui novos significados redimensionando as realidades pretensamente narradas pelos discursos oficiais.

A literatura possibilita o poder da existência ao abarcar as múltiplas perspectivas sociais. Não é possível conceber uma estética literária isenta da dimensão política, como também a política da literatura não se reduz a panfletagem. É por meio da capacidade de engendrar significados diversos que o literário se refaz constantemente por suas vias político-estéticas.

Cordel que projeta valores e outras formas de socialização. Outro estar no mundo. Por entre rimas, ritmos e valores, concebe-se uma fonte de sabedoria e uma pulsão vinculada à comunidade. O direito a outros modos do fazer literário é o que está em jogo. Recriação de linguagens, de espaços e de tempos na luta pelo direito à alteridade. São modos de (re)existir que por meio da arte urge por olhares descentrados capazes de rasurar as fronteiras que engessam o campo literário. São, portanto, experiências vividas que reelaboram saberes acumulados. Som, gestos e ritmos que reinventam as tradições.

Literatura de cordel tratada como “popular”, a arte do povo e para o povo, para a qual não é reservado lugar no âmbito da “literatura brasileira” vem se incursionando nesse campo de forças políticas e ideológicas para conquistar reconhecimento enquanto arte. Seja submetendo-se ao processo de institucionalização, seja subvertendo a ordem instituída pelas instâncias legitimadoras, a literatura de cordel traduz-se em um símbolo de resistência a partir de um padrão estético específico e potente.

Com uma estética singular, as poéticas da voz e do corpo desestabilizam as concepções reducionistas da literatura exigindo revisão e impondo desdobramentos epistemológicos. Afinal, como afirma Ferreira: “Este universo em que se firma a literatura

oral/impressa é construído numa esfera de aproximação dos sentidos, em várias formas de expressar: ver, ouvir, dizer, gesticular, da voz, dos gestos e da figura” (FERREIRA, 2014, p.15). É o que Mouralis (1982) também compreende ao notar o caráter múltiplo e subversivo das contraliteraturas, reforçando que a criação e a recriação permanentes caracterizam fundamentalmente a literatura oral.

Uma estética do movimento, do dinamismo, de vozes, de tons e corporalidades que se faz indisciplinada e submissa – ao não se submeter aos ditames da lógica grafocêntrica. Entre concepções frágeis vigentes no campo literário, a arte urge por olhares sensíveis capazes de revisitar as noções e abarcar as expressões múltiplas da linguagem. A partir de outros contornos e elementos estéticos, são estabelecidas outras rotas no processo de constituição de cordéis. Celebra a permanência e a reinvenção de tradições.

É ser, ler, perceber e viver instaurando práticas sociais, trocas de saberes e construção de conhecimentos. Espaço de intersecção entre o escrito e o oral. Por entre gestos e sons que ligam uns aos outros, viabilizam-se movimentos de partilha que perpassam o presente, o passado e o futuro numa atemporalidade que subverte a ordem da linearidade ocidental.

Por entre rotas estéticas e políticas, a literatura de cordel carrega princípios, memórias e afetos que demandam a expansão de critérios e a revisão de paradigmas. O cordel possibilita a inscrição de conhecimentos que não se submetem aos domínios da lógica racional positivista. Por entre experiências partilhadas, a memória oral entrelaça temporalidades e reelabora movências de modo que é preciso reconhecer a amplitude da linguagem que se lança para além da escrita entrecruzando a oralidade e a corporalidade. Movimentos cíclicos de grafias e ritmicidade da reelaboração afetiva. Arraes reelabora sentidos de contraponto. São versos que visibilizam. São cordéis que movimentam.

3.2 ENTRE “LABUTAS” E PELEJAS: UM VERSEJAR AUTODEFINIDO NA LITERATURA DE CORDEL

se nós mesmas não nos definirmos por conta própria, outros nos definirão – para uso deles e em detrimento nosso. (Audre Lorde apud Collins, 2019)

Arraes é uma mulher que faz cordel estabelecendo novas rotas, novas perspectivas, novas narrativas. "Escrevo sobre o que me deixa engasgada" (ARRAES, 2015, não paginado) é o que afirma a autora, pois por meio do cordel inscreve outras histórias e outros modos de

existir, visibilizando apagamentos e anulações instituídas ao longo da tradição literária brasileira.

Na labuta a favor do poder existir, os versos de Arraes, na fórmula ABCBDB, percorrem uma sextilha que “desengasga”, traçando o caminho de “buscar pela história” e trançando a partir da lembrança das lutas e das conquistas das mulheres negras: “Outro ponto relevante/ Também posso apresentar/ Que é buscar pela história/ Mulher negra pra lembrar/ Pela luta que tiveram/ E puderam conquistar”⁵⁹. Nesse sentido, estaria Arraes comprometida com a construção de espaços seguros, seja no plano da escrita, seja no âmbito social, a partir da retomada dos saberes de mulheres que (re)existem? Seu versejar constrói e reconstrói uma “comunidade de ativismo e autodefinição”⁶⁰? Assim, a literatura de cordel de autoria feminina demanda por uma escuta, fazendo da arte de versejar um espaço seguro para a autodefinição de mulheres negras.

3.2.1 Jarid Arraes: uma língua ferina dentro/fora do campo?

A literatura de cordel, ao longo de sua tradição, foi sendo erguida como o espaço predominantemente masculino – muitas vezes delimitada pelos discursos hegemônicos como o lugar das classes desfavorecidas economicamente e sem instrução formal. Em um contexto dominado por avôs, pais e tios, foi reservado às mulheres sempre os lugares “fora” do campo. Assim, cordelistas como Arraes estariam num lugar social dentro/fora do campo?

Ao longo da produção brasileira de literatura de cordel, desde fins do século XIX, as mulheres são representadas por poetisas que têm criado imagens estereotipadas que contribuem para a objetificação do corpo feminino. Do sexo frágil às anti-heroínas, as representações obedecem aos valores dominantes denotando uma série de preconceitos que são atribuídos às mulheres. Sobre este aspecto da literatura de cordel, Mouralis (1982) corrobora ao reconhecer seu conteúdo, muitas vezes, como veículo de valores hegemônicos, apesar do teórico inseri-la no campo das contraliteraturas em oposição à cultura letrada.

A partir de uma lógica machista, branca e elitista, a historiografia literária obedece aos padrões de supressão. De acordo com Collins (2019, p. 40), esse “sistema mais amplo de

⁵⁹ ARRAES, Jarid. **Feminismo Negro**. [s.d.], p. 6.

⁶⁰ Expressão cunhada por Patricia Hill Collins, em seu livro *Pensamento feminista negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento*. A autora ressalta que “intelectuais negras firmaram bases analíticas cruciais para uma visão diferente do eu, da comunidade e da sociedade” (COLLINS, 2019, p. 36).

opressão suprime as ideias das intelectuais negras e protege os interesses e as visões de mundo da elite masculina branca”. Desde Maria das Neves aos dias atuais, as mulheres têm disputado a inserção no espaço literário. Seja por meio do uso de pseudônimos, seja por meio da publicação em editoras independentes ou até mesmo através do contato com o público por meio das redes sociais – *Instagram*, *Facebook*, *WhatsApp*, dentre outras -, várias têm sido as estratégias empregadas por mulheres para conquistar o reconhecimento no campo literário.

Nesse sentido, cabe ressaltar a importância dos processos de autogerenciamento dos escritores contemporâneos por meio de montagem de narrativas nas redes sociais, para compreensão das incursões da literatura de cordel na contemporaneidade. Sobre as relações do escritor contemporâneo e as redes sociais, Milena Britto acrescenta:

Em grande medida, os autores, ao montarem suas narrativas, seus dramas, suas polêmicas, seus lugares de afeto, nas redes sociais, forçam uma tomada de posição mais rápida, uma articulação que os permite afetar a recepção de seu próprio trabalho. Consequentemente, ao mesmo tempo em que autogerenciam a sua imagem profissional e ficam atentos aos lugares de poder para si, no campo literário, também conseguem atingir leitores, ou atraí-los para a sua causa através de simpatias e afetos. (BRITTO, M., 2017, p. 111).

De acordo com Milena Britto (2017, p. 93), a autogestão da carreira “é algo que, mesmo quando não é consciente, permeia quase todas as movimentações do autor que tenta se inserir ou se manter no cenário dentro da lógica cultural e política brasileira” e é a partir de tais mecanismos que as autoras se movimentam no jogo de disputa do campo⁶¹. A esse respeito, Arraes afirma:

Também me sinto esticando as fronteiras, porque coloco no cordel vários tipos de histórias que nunca vi em cordel. [...] No meio do cordel está cheio de síndicos que não me convidam para as reuniões do condomínio. Acho que sou muito língua ferina para eles; toda entrevista que dou sobre cordel, faço questão de levantar debates e não só ficar defendendo o cordel como se tentando convencer as pessoas de que está tudo bem. (ARRAES, 2017c, não paginado).

Padrões foram construídos culturalmente e é necessário questioná-los, “esticar as fronteiras”, a fim de promover um processo de desconstrução das verdades instituídas

⁶¹ Segundo Milena Britto (2017, p. 93), ao retomar a teoria de campo de Bourdieu, “o campo é estruturado por disputas sobre a distribuição da forma de capital (poder) específico a esse campo (por exemplo, capital cultural). As estratégias e tomadas de posições dos agentes (indivíduos ou instituições) são influenciadas por sua posição estrutural no campo [...], mas também influenciado pelo *habitus* particular de cada agente”.

hegemonicamente. Ao montar as narrativas de si, apesar de ser influenciada pelo pai e avô, Arraes rasura a tradição masculina tracejando outras rotas pela via literária.

Em entrevista à *CartaCapital*, Arraes ressalta que a escrita tem por finalidade honrar sua ancestralidade, preocupada com a morte da tradição do cordel no âmbito familiar. Apesar de fazer parte de uma família de cordelistas, Arraes enquanto mulher negra experiencia o machismo e o racismo presentes no campo literário – reservado predominantemente para homens. Sua condição de mulher negra possibilitou um ponto de vista de exterioridade revelando as contradições no âmbito da literatura popular. Patativa do Assaré, cordelista cearense, afirmou em uma de suas entrevistas que gostava de poesia “que traga verdades contidas nela” (LEMAIRE, 2000, p. 103). Sendo assim, proponho o seguinte questionamento: quais verdades prevaleceram e quantas foram suprimidas ao longo da nossa tradição de literatura popular?

Os versos de Arraes propõem um pensar sobre as verdades instituídas e silenciadas pela historiografia oficial e, inclusive, por poetas da tradição. Portanto, mobilizam as verdades que transitam entre o passado-presente, entre os esquecimentos e as lembranças. Lemaire (2000), em seus estudos comparativos entre oralidade e escrita a partir do contato com poetas populares brasileiros, enfatiza que é preciso reler a história desse encontro. Para tanto, afirma que o “passado-presente sempre em movimento, envolvido num processo permanente de recomposição, vivo, fluido, aberto, nunca acabado nem fixado” (LEMAIRE, 2000, p. 84) é uma das particularidades do mundo da oralidade no qual passado e presente confluem, recompondo-se e reelaborando-se coletivamente.

Se Lemaire promove desconstruções para as categorias de tempo ao tratar do trânsito entre a oralidade e a escrita na poesia popular, os versos de Arraes possibilitam relativizar as verdades, numa escrita na qual passado e presente também convergem, mas agora considerando as particularidades entre o versejar da cordelista que rasura verdades impostas pela tradição masculina da literatura popular. E, assim, através de suas personagens, Arraes revisita a história desestabilizando a verdade universal, apesar das truculências da historiografia oficial que perversamente tentam anular os protagonismos de diversas figuras femininas importantes. Nos versos de Arraes:

No entanto é necessário
Fazer enegrecimento
Da batalha feminista
Desse lindo movimento
Para que toda mulher
Sinta seu pertencimento.

Mesmo com as diferenças
 Deve haver cooperação
 Pois a parcela de negras
 Maioria é da nação
 E precisa ser ouvida
 Com respeito e atenção.

(ARRAES, [s.d.], p. 5).

Os versos das sextilhas, no modelo ABCBDB, seguem demarcando a necessidade do “fazer enegrecimento” para que haja pertencimento para todas as mulheres. “É da mulher negra o coração do conceito de interseccionalidade”, como afirma Akotirene (2019, p. 16). E é nesse sentido que o cordel reforça a importância da cooperação de modo que seja garantida a escuta das mulheres negras desestabilizando o padrão de supressão que insiste em “despolitizar as ideias feministas negras”, como bem salienta Collins (2019, p. 43). Arraes segue:

Mas se você compreende
 Se você quer repensar
 Sua ideia de mulheres
 É preciso revisar
 A visão de universal
 É preciso abandonar.

É possível se enxergar
 Na interseccionalidade
 Uma prática que preza
 Por bem mais diversidade
 Atentando pros recortes
 Para as peculiaridades.

(ARRAES, [s.d.], p. 6).

Segundo Collins (2019), as opressões interseccionais exigem uma reelaboração de saberes que foram suprimidos. Nessa perspectiva, no modelo ABCBDB, os versos encadeados nas sextilhas de Arraes propõem uma revisão da “ideia de mulheres” de modo a rejeitar a “visão de universal”, por meio da compreensão da interseccionalidade como uma prática capaz de construir caminhos de reconhecimento da diversidade. Nas palavras de Akotirene:

A interseccionalidade visa dar instrumentalidade teórico-metodológica à inseparabilidade estrutural do racismo, capitalismo e cisheteropatriarcado – produtores de avenidas identitárias em que mulheres negras são repetidas vezes atingidas pelo cruzamento e sobreposição de gênero, raça e classe, modernos aparatos coloniais. (AKOTIRENE, 2019, p. 13).

Por meio da inserção de novas temáticas, Arraes rompe com uma tradição que estigmatiza a imagem da mulher, sobretudo da mulher negra. Nessa perspectiva, a escritora reelabora literariamente a multidimensionalidade da mulher negra enquanto produtora de conhecimentos, contribuindo para deslocar os eixos de produção da verdade por meio de versos ritmados, numa movência melódica e metrificada que extrapola os padrões escriptocêntricos. Por meio dos seus versos, uma nova história é documentada. Ao deslizar por caminhos não traçados pela historiografia oficial, seus perpassam por memórias de mulheres que testemunharam as tensões interseccionais.

A partir de uma abordagem teórico-metodológica que considera o conhecimento inserido numa política de empoderamento, Collins (2019) propõe a autodefinição das mulheres negras como estratégia de transgredir os silenciamentos impostos. Segundo a autora, a “autodefinição é a chave do empoderamento dos indivíduos e dos grupos, de modo que ceder esse poder a outros grupos [...] reproduz em essência as hierarquias de poder existentes” (COLLINS, 2019, p. 106). Além disso, a condição do que é ser mulher negra demanda reconhecer sua heterogeneidade por meio de uma perspectiva coletiva que contemple a diversidade do grupo.

Por compreender que o “empoderamento continua a ser um construto fugidio”, Collins (2019, p. 67) recorre a uma epistemologia que propõe rotas para a emancipação da mulher negra ao considerar que as autodefinições: “foram pensadas para resistir às imagens de controle negativas da condição de mulher negra promovidas pelos brancos e às práticas sociais discriminatórias que essas imagens de controle sustentavam” (COLLINS, 2019, p. 49). A partir dos grupos rítmicos versejados nos cordéis de Arraes, não há espaço para o racismo e o machismo. No cordel intitulado *Feminismo negro*, a cordelista ressalta:

Se você inda não sabe
O que é o Feminismo
Te explico bem ligeiro
Pra não ter charlatanismo
É a luta das mulheres
Com fim de protagonismo.

Só que tinha um problema
Complicado de enfrentar
Pois o tal do Feminismo
Teimava em representar
Só as brancas estudadas
Sem do racismo lembrar.

(ARRAES, [s.d.], p. 1).

Nos embalos da sextilha ABCBDB, Arraes expõe uma preocupação em explicar o conceito de feminismo considerando seus atravessamentos e necessidade de considerar o racismo nessa abordagem. Uma literatura que confronta lembranças e esquecimentos, por entre as rimas alternadas de “Feminismo”, “charlatanismo” e “protagonismo”, com o propósito de desvelar verdades silenciadas por uma tradição autoral masculina. E assim, a cordelista constrói novas proposições temáticas ecoando ritmos, entoados com os verbos “enfrentar”, “representar” e “lembrar”, no campo do cordel – predominantemente machista e racista.

Conforme Collins (2019, p. 41), ao conceber o feminismo de forma universal e totalizante, há uma “preocupação excessiva com questões relacionadas às mulheres brancas de classe média”. É o que Bairos (1995, p. 459) também problematiza ao abordar sobre determinados feminismos que “desconsideram categorizações de raça, de classe social e de orientação sexual, favorecendo assim discursos e práticas voltados para as percepções e necessidades de mulheres brancas heterossexuais de classe média”. A pesquisadora acrescenta:

O uso do conceito mulher traz implícito tanto a dimensão do sexo biológico como a construção social de gênero. Entretanto, a reinvenção da categoria mulher frequentemente utiliza os mesmos estereótipos criados pela opressão patriarcal – passiva, emocional, etc. – como forma de lidar com os papéis de gênero. Na prática, aceita-se a existência de uma natureza feminina e outra masculina, fazendo com que as diferenças entre homens e mulheres sejam percebidas como fatos da natureza. Dessa perspectiva, a opressão sexista é entendida como um fenômeno universal sem que, no entanto, fiquem evidentes os motivos de sua ocorrência em diferentes contextos históricos e culturais (BAIROS, 1995, p. 459).

Nesse sentido, em seus versos, Arraes não apenas amplia as perspectivas temáticas como também questiona um modo de cordelizar ao versejar de modo a expor as contradições do feminismo e ressaltar a necessidade de escuta para as vozes silenciadas. A cordelista materializa literariamente um projeto de rejeição das imagens construídas negativamente da mulher negra ao longo da tradição literária do cordel brasileiro. Além do folheto *Feminismo negro*, a cordelista publicou diversos folhetos dedicados à reconstrução, no plano literário, do protagonismo de mulheres negras nos mais diversos âmbitos da sociedade, nos quais ficção e realidade imbricam-se. Carolina Maria de Jesus e Maria Firmina dos Reis estão entre as heroínas negras brasileiras versejadas que experienciaram o poder da palavra.

Assim, a escritora vai além ao construir novas imagens para a mulher negra, nesse campo dominado por machismo e racismo. Ela exerce o “poder da autodefinição” como um mecanismo político, como bem trata Collins (2019). E, portanto, corrobora para que a literatura de cordel seja efetivamente um dos lugares de existência para mulheres negras, em contraponto aos mecanismos de opressão e de invisibilização, sobre os quais Collins enfatiza que:

Suprimir os conhecimentos produzidos por qualquer grupo oprimido facilita o exercício do poder por parte dos grupos dominantes, pois a aparente falta de dissenso sugere que os grupos subordinados colaboram voluntariamente para sua própria vitimização. A invisibilização das mulheres negras e de nossas idéias - não apenas nos Estados Unidos, mas na África, no Caribe, na América do Sul, na Europa e em outros lugares onde vivem mulheres negras – tem sido decisiva para a manutenção de desigualdades sociais. (COLLINS, 2019, p. 36).

Dessa forma, é perceptível como a política de supressão opera sobre os projetos de mulheres negras que se propõem a construir e reconstruir conhecimentos. Uma sombra que paira sobre a tradição literária e invisibiliza vozes importantes para o exercício da dominação. No entanto, por meio de novas bases analíticas propostas por intelectuais negras, é possível empreender perspectivas de análise mais abrangentes da sociedade.

“Pois enquanto mulher branca/ Por emprego batalhava/ A mulher que era negra/ Já há muito labutava /Desde a vil escravidão/ Ou limpando chão de casa”⁶². E segue a sextilha, nos ritmos de “batalhava”, “labutava” e “casa”, dispostos em ABCBDB, alertando sobre as distintas pautas dos feminismos: se o feminismo branco lutava por emprego, a cordelista enfatiza o quanto a mulher negra já “labutava”, coadunando-se com Collins quando questiona que: “por que as mulheres negras são tratadas como “mulas” e designadas para tarefas pesadas de limpeza?” (COLLINS, 2019, p. 52). Conforme Jarid Arraes:

Mesmo na televisão, nas novelas ou nos filmes, a mulher negra só aparece para representar a escrava de tempos antigos ou a empregada doméstica atual. De que forma, então, pode se esperar que meninas e adolescentes negras consigam se ver em profissões adequadas, em vivências plurais e dignas? É por isso que tal estereótipo de guerreira e batalhadora é tão nocivo: sua existência poda o potencial e a autoestima dessas mulheres, servindo como grilhões de sua liberdade. (ARRAES, 2013, não paginado).

Além disso, segundo Collins (2019, p. 41), “os feminismos ocidentais também suprimiram as ideias das mulheres negras”. Dessa forma, a partir dos traçados entre a luta por emprego e a labuta a qual foi submetida a mulher negra ao longo de séculos, é preciso

⁶² ARRAES, Jarid. **Feminismo Negro**. [s.d.]. p. 2.

reconhecer que não é possível conceber o feminismo no singular, de forma totalizante e universalizante, uma vez que é preciso considerar os atravessamentos de raça, classe e gênero. E, assim, os feminismos se fazem plurais.

Segundo Collins (2019, p. 41), “um dos padrões de opressão é a omissão”. “Entendendo esses fatos/ Muitas negras levantaram/ Com bastante embasamento/ Fortes reivindicaram/ Que o Feminismo ouvisse/ Tudo o que elas pensaram”⁶³. São versos que não apenas solicitam o acesso à voz, mas também reivindicam a escuta por parte do Feminismo que deve reconhecer a pluralidade de mulheres que “levantaram”, “reivindicaram” e “pensaram”. Seria esta uma das formas de desafiar a hegemonia, como questiona Collins?

Seus versos reforçam que existe compreensão e embasamento por parte das mulheres negras. E, por isso, levantam fortes para que seus modos de pensar sejam reconhecidos pelo feminismo. Nessa perspectiva, Collins (2019) aborda sobre o poder da autodefinição coletiva das mulheres negras, destacando a importância de um *self* transformado:

Isso foi bem complicado
Porque muitas feministas
Não quiseram compreender
Que podiam ser racistas
Se falavam de mulheres
De forma generalista.

Pois nem todas as mulheres
São completamente iguais
Cada grupo tem demandas
Como classe e coisas tais
Mais ainda relevantes
São as questões raciais.

(ARRAES, [s.d.], p. 4).

As sextilhas cadenciadas pelo modelo ABCBDB, demonstram as contradições do feminismo ao não reconhecer as singularidades dos diversos grupos e permanecer tratando as mulheres de forma universalizante, por entre as rimas alternadas de “feministas”, “racistas” e “generalista”, somadas às “iguais”, “tais” e “raciais”. “Outro ponto sem conforto/ Era a droga do machismo/ Pois no movimento negro/ Na luta contra o racismo/ A mulher negra penava/ Enfrentando o sexismo”⁶⁴. Nota-se como a autora também problematiza o sexismo no movimento negro, enfatizando que a mulher negra precisa lutar contra o racismo e o machismo, em versos que afrontam o “-ismo”.

⁶³ ARRAES, Jarid. **Feminismo Negro**. [s.d.]. p. 3.

⁶⁴ ARRAES, Jarid. **Feminismo Negro**. [s.d.]. p. 4.

Conforme Collins (2019, p. 40), “as ideologias racista e sexista permeiam a estrutura social a tal ponto que se tornam hegemônicas, ou seja, são vistas como naturais, normais e inevitáveis”. E, assim, são construídas e reforçadas as imagens da mulher branca e de classe média “de forma generalista”. Sobre essa questão, a pesquisadora brasileira Akotirene critica a mulher entendida de forma universal e ressalta que “iniquidades de gênero nunca atingiram mulheres em intensidades e frequência análogas” (AKOTIRENE, 2019, p. 19). Ao discutir o conceito de interseccionalidade, criado pela afro-estadunidense Kimberlé Crenshaw, Akotirene ressalta que se trata de “uma sensibilidade analítica, pensada por feministas negras cujas experiências e reivindicações intelectuais eram inobservadas tanto pelo feminismo branco quanto pelo movimento antirracista, a rigor, focado nos homens negros” (AKOTIRENE, 2019, p. 13). Nas palavras de Berth,

O movimento feminista, sobretudo aquele que foi construído a partir do rompimento com a ideia universal da categoria mulher, ou seja, ressignificando categorias diversas de mulheres pela premissa da interseccionalidade – negras, indígenas, latino-americanas e mulheres de cor ou não brancas, entre outras – é que acaba por reestruturar as bases iniciais para o entendimento e aplicabilidade, bem como para a detecção das fissuras e distorções que necessitavam de atenção. Essa concepção é fundamental para pensar as desigualdades por uma perspectiva de gênero, partindo dos lugares sociais das mulheres. (BERTH, 2019, p. 33).

O pensar coletivo das mulheres negras deflagra experiências que emergem das opressões interseccionais e favorece a reelaboração de sentidos para as contradições entre esta condição e os estereótipos que lhes são impostos: “Basta ter pleno interesse/ E o racismo abandonar/ Pois mulheres feministas/ Tem mania é de citar/ Só Simone e outras brancas/ Sem as negras memorar”⁶⁵. Portanto, na dialética entre opressão e ativismo, por meio das rimas alternadas entre o “abandonar”, “citar” e “memorar”, recuperar as tradições intelectuais feministas negras é fundamental.

Ao tratar de “questões que afetam”, como afirma Collins (2019), a cordelista ressalta, através de suas sextilhas na sequência rítmica ABCBDB, a importância de “memorar” as mulheres negras para que seja possível construir outros feminismos que, efetivamente, contribuam para a luta contra o racismo: “Sem pensar nessa questão/ Sem lutar contra o racismo/ Não existe um movimento/ Que não passe de cinismo/ Essa parte também vale/ Pro lado do Feminismo”⁶⁶. É o que Akotirene elucida ao retomar a noção de interseccionalidade:

⁶⁵ ARRAES, Jarid. **Feminismo Negro**. [s.d.]. p. 7.

⁶⁶ Ibid.

Segundo Kimberlé Crenshaw, a interseccionalidade permite-nos enxergar a colisão das estruturas, a interação simultânea das avenidas identitárias, além do fracasso do feminismo em contemplar mulheres negras, já que reproduz o racismo. Igualmente, o movimento negro falha pelo caráter machista, oferece ferramentas metodológicas reservadas às experiências apenas do homem negro. (AKOTIRENE, 2019, p. 13).

E, ao prosseguir na peleja contra o racismo, por meio de rimas alternadas, Arraes enfatiza que: “O racismo é um problema/ Que em privilégio dá/ É por isso que as brancas/ Precisam isso enfrentar/ E rever o seu racismo/ Escondido a disfarçar”⁶⁷. Dessa forma, outra questão relevante é o fato de conceber o quanto o racismo está “escondido” - disfarçado nos privilégios da branquitude.

“Para mim, o Feminismo/ Tem que ser escurecido/ Tem que ter a negritude/ Para ser fortalecido/ Pois o Feminismo Negro/ Tem assim prevalecido”⁶⁸. Conforme Akotirene (2019, p. 32), a “interseccionalidade é sobre a identidade da qual participa o racismo interceptado por outras estruturas”. Conforme Collins (2019), é preciso corrigir os vieses masculinista, racista e heterossexista que entrecortam o pensamento negro e a teoria feminista. Portanto, é através do comprometimento com a diversidade, nas alternâncias ritmadas com “libertação” e “nação”, que é “possível a união”: “Só com esse compromisso/ É possível a união/ Com o forte objetivo/ Da maior libertação/ Para todas as mulheres/ Dessa diversa nação”⁶⁹.

3.3 MEMÓRIAS BIOGRÁFICAS DA MULHER ESCRITORA E O REVISIONISMO HISTÓRICO

“Uma Maranhense” e “Maria da Ilha” foram alguns dos pseudônimos que ressoaram as dicções de mulheres negras no campo literário na tentativa de resistência aos mecanismos de autorização discursiva por meio da assinatura da obra. No âmbito do cordel, como já visto, o uso de pseudônimos também foi um dos recursos bastante empregado por mulheres cordelistas. Nesse sentido, pretende-se demonstrar as estratégias de invisibilidades do protagonismo de mulheres nos discursos hegemônicos a partir das biografias em cordéis. Portanto, objetiva-se analisar a biografia como um dos estilos narrativos no âmbito da literatura popular a partir dos cordéis biográficos *Maria Firmina dos Reis*, *Carolina Maria de Jesus* e *Antonieta de Barros*.

⁶⁷ Ibid.

⁶⁸ ARRAES, Jarid. **Feminismo Negro**. [s.d.]. p. 8.

⁶⁹ Ibid.

No que concerne ao estudo sobre a memória, em seu livro *Armadilhas da Memória e outros ensaios*, a professora Jerusa Pires Ferreira apresenta-nos a temática da memória em articulação com a cultura e a literatura a partir de ensaios que são organizados em duas seções. Ao longo dos textos, a memória é situada nos diálogos entre o individual e o coletivo, percorrendo as lembranças e os esquecimentos de poetas, narradores, pintor e escritor. Nas trilhas labirínticas das armadilhas da memória, Ferreira (2003) assenta-se na noção de memória narrativa para tratar das questões atinentes à mitologia e ao repertório da transmissão oral:

Aí está valorizada a complexidade da poesia popular, como um exercício de mestria que articula, de modo perene, as malhas da memória em situação narrativa ou dramática. Passando pela abordagem estrutural e, conciliando-a com o estudo temático, procuramos instalar uma espécie de “semiose” que nos leva da linguagem à etnologia. Em causa, princípios, razões e procedimentos do texto poético da tradição oral e popular, alguns assentamentos na cultura brasileira e a força de toda uma memória que é cultura. (FERREIRA, 2003, p. 13).

Entre os encantamentos e os abismos da memória, Ferreira deflagra as suas armadilhas. No campo da literatura, mais especificamente no caso da poesia popular, as armadilhas da memória articulam-se aos eixos da narrativa poética embebendo-se de aspectos da cultura. Através das reconstruções da memória, os caminhos das lembranças são tecidos em confronto com as lacunas do esquecimento.

Em resposta aos mecanismos de silenciamentos impostos pelas estratégias de escolha do poder hegemônico, os cordéis biográficos de mulheres escritoras ressurgem como as táticas de enfrentamento ao racismo e ao sexismo. Nos embalos entre o lembrar e o esquecer, as mulheres escrevem e inscrevem-se no traçado da ficção exigindo outras perspectivas históricas.

No âmbito literário, as vidas biografadas são inventariadas a partir da criatividade da autora que trabalha artisticamente com as palavras, de modo que “há uma ação performativa executada pelo eu que fala sobre o outro” (COSTA, S., 2017, p. 152). Nesse sentido, a respeito dos usos da biografia é importante ressaltar que “não há como escrever sobre a vida de qualquer outro sem visar o seu próprio reconhecimento (LEJEUNE, 2008), sem usar a vida alheia em nome da própria vida, sem criar vetores de inserção da história do outro na sua própria história” (COSTA, S., 2017, p. 152).

Maria Firmina dos Reis é o título de um dos cordéis de Arraes, da Coleção Heroínas Negras do Brasil. Em seus versos, ao tecer as linhas biográficas de Maria Firmina dos Reis

nota-se uma preocupação em descrever as relações da autora com a arte literária: “Uma forma que encontrou/ Pra política exercer/ Foi na arte literária/ Que ela veio a escrever/ Contos, livro e poesia/ Tudo pronto pra se ler.” (ARRAES, s.d., p. 2). Desse modo, nos versos de Arraes, política e literatura amalgamam-se por meio da escrita de Maria Firmina dos Reis. É a arte da escrita literária que possibilita o exercício político da escritora.

O sociólogo francês Halbwachs (1990) ao tratar do processo reconstutivo da memória a partir de uma perspectiva sociológica remonta às lembranças coletivas de um passado construído por grupos situados historicamente. Evoca-se às lembranças de um “eu” inscrito numa comunidade afetiva, por entre as camadas da memória coletiva e da memória individual emaranhadas nos caminhos possibilitados pelas relações sociais.

Segundo Halbwachs (1990), a memória conserva a lembrança por meio de um processo reconstutivo não linear e que não se trata das experiências vividas. E a memória coletiva, segundo o autor, é reelaborada a partir da ativação de lembranças que são contextualmente situadas. O âmbito individual das lembranças é atravessado por camadas atreladas aos grupos os quais o sujeito pertence. Afinal, como lembra Bosi (2003, p. 28), “o desenraizamento é condição desagregadora da memória”. Assim, pensar na memória coletiva é reconhecer sua dimensão social. A lembrança evoca, portanto, a reconstrução coletiva da memória:

De tudo o que foi dito anteriormente se conclui que a memória coletiva não se confunde com a história, e que a expressão “memória histórica” não foi escolhida com muita felicidade, pois associa dois termos que se opõem em mais de um ponto. A história, sem dúvida, é a compilação dos fatos que ocuparam o maior espaço na memória dos homens. Mas lidos em livros, ensinados e aprendidos nas escolas, os acontecimentos passados são escolhidos, aproximados e classificados conforme as necessidades ou regras que não se impunham aos círculos de homens que deles guardaram por muito tempo a lembrança viva. É porque geralmente a história começa somente no ponto onde acaba a tradição, momento em que se apaga ou se decompõe a memória social. (HALBWACHS, 1990, p. 80).

O indivíduo não se encontra isolado e fechado em si mesmo, mas em relação constante com os mais variados grupos sociais. Nesse sentido, seu processo de rememoração é influenciado pela coletividade a qual pertence. É o indivíduo cujas subjetividades estão imersas nos grupos que participa. Por isso, as lembranças são sempre situadas nas experiências coletivas da comunidade afetiva por entre seus modos de pensar. Os afetos que conectam a comunidade legitimam as lembranças.

A lembrança carrega a marca do compartilhamento coletivo em suas vias situadas no tempo e no espaço das relações sociais. A memória coletiva compreende esse processo dinâmico de ativação das lembranças inevitavelmente situadas nos modos em que se concebe o tempo e o espaço pelos diferentes grupos. Pelas trilhas da memória coletiva, verdades são reconstruídas nas dinâmicas de narrativas da experiência e da tradição.

De que forma Arraes têm retido as lembranças enquanto cordelista? O que tem conservado as suas memórias coletivas? Por entre as cadências das rimas, o eu poético propõe contar o que aprendeu com os seus versos. Assim, o cordel configura-se como o veículo de um saber que valoriza o que ouviu e o que é preciso contar. “É esse passado vivido, bem mais do que o passado apreendido pela história escrita, sobre o qual poderá mais tarde apoiar-se sua memória”. (HALBWACHS, 1990, p. 71). A escuta e o contar são os meios pelos quais se torna possível construir saberes, mesmo que não haja provas e documentos. É no âmbito da fala e da escuta que vidas são narradas e podem existir por entre as amarras de uma memória reconstruída nas experiências do “vivido”. Os dizeres das vidas-mulheres carregam seus modos de ser e sentir, de estar e pertencer no mundo.

Maria Firmina dos Reis, de São Luís do Maranhão, tem suas memórias inventariadas nos cordéis de Arraes. Inicialmente, a biografia em versos remonta ao seu nascimento e, a partir desse fato cronológico, os cordéis seguem trilhando a trajetória dos processos educativos de Firmina⁷⁰ que exerceu a docência ao ser aprovada em concurso público. Por meio da literatura, defendeu a abolição escrevendo contos, romance e poesia. Sobre a publicação do romance intitulado *Úrsula*⁷¹: “O seu nome está gravado/ Como sendo a pioneira/ Desse estilo já citado”. E, assim, suas memórias foram inscritas nos ritmados versos que embalam o seu trabalho com as palavras que, a princípio, foi assinado com o pseudônimo “Uma Maranhense”.

Nas estratégias contra a clandestinidade imposta pela sociedade, pelo fato de ser a primeira romancista, negra e nordestina, sua escrita abolicionista busca romper barreiras. Confessava que não tinha o prestígio de “quem era branco e rico” e de quem “foi pro exterior”, mas ainda assim escrevia e reconhecia o seu valor.

⁷⁰ De acordo com Telles, Maria Firmina dos Reis “estudou sozinha. É difícil, pela documentação, conhecermos as leituras de Maria Firmina dos Reis, mas, como fez traduções do francês para publicações, sabemos que dominava esse idioma” (TELLES, 2004, p. 410).

⁷¹ Segundo Telles, “em 1859, os jornais de São Luís anunciavam *Úrsula*, de autoria de uma maranhense, ao custo de dois mil réis pela Typografia do Progresso. Logo se soube que o livro, hoje considerado o primeiro romance de uma autora brasileira, era de Maria Firmina dos Reis.” (TELLES, 2004, p. 410).

O verso “Dava luz a esse livro” associa o parto e a escrita interligando os dois atos de criação. Também fundou uma escola, sediada em Maçaricó, que durou apenas três anos sob os ditames do machismo e do racismo. Os versos registram seu falecimento em 1917 e concebem sua escrita como a herança que resiste ao esquecimento e estabelece contrapontos. Ao rememorar a vida de “Maria Firmina dos Reis”, enquanto escritora negra e nordestina, a cordelista Jarid Arraes expõe em seus versos que faz a “correção” no cordel devido ao “esquecimento” da história:

Com jornais de sua época
Ela assim colaborava
Enviava poesias
Mas também se dedicava
Ao escrito do seu livro
Que orgulhosa rascunhava.

Teve uma coletânea
De poemas inspirados
Nos seus versos de amor
Com afinco lapidados
Ela mostra seu talento
De beleza devirado.

Como “Úrsula” chamou
Seu romance publicado
E na história brasileira
O seu nome está gravado
Como sendo a pioneira
Desse estilo já citado.

A primeira romancista
Que foi negra e nordestina
Soube usar com esperteza
O fulgor da sua sina
Trabalhou suas palavras
Mesmo sendo clandestina.

(ARRAES, s.d., p. 3).

Narrativas que remontam ao “dizer” o que aconteceu. Com a incerteza da data que alude a um tempo cronologicamente determinado pela linearidade, os versos vão construindo as narrativas que não foram contadas pela “história escrita”. A proposta de reconstrução do protagonismo de mulheres negras pela via das narrativas de cordéis expõe os tensionamentos promovidos por meio da linguagem ao tempo em que demonstra as contradições do campo.

Nos domínios da linguagem, é possível notar quais lembranças serão inscritas nos meios discursivos o que demonstra o quanto o poder cultural exerce sua força no ato de lembrar e esquecer. É o que Maria Firmina dos Reis já anunciava:

Não é a vaidade de adquirir nome que me cega, nem o amor próprio de autor. Sei que pouco vale este romance, porque escrito por uma mulher, e mulher brasileira, de educação acanhada e sem o trato e a conversação dos homens ilustrados, que aconselham, que discutem e que corrigem (REIS, 2018, p. 13).

Por isso, a importância das memórias coletivas dos grupos para romper com as estratégias de esquecimento de narrativas e experiências. Romper os estereótipos interessadamente construídos é de fundamental importância, assim como é preciso narrar os modos de vida a partir da perspectiva dos sujeitos que foram historicamente silenciados.

Trata-se da memória que “se diz” e que “dizem” nos embalos de um tempo e de um espaço da coletividade. Porém, apesar dos silenciamentos que “sepultam” e “queimam”, as memórias coletivas “dizem” por entre as lembranças da dor reconfigurando uma temporalidade em seus caminhos múltiplos. Nesse sentido, “a lembrança é em larga medida uma reconstrução do passado com a ajuda de dados emprestados do presente e, além disso, preparada por outras reconstruções feitas em épocas anteriores e de onde a imagem de outrora manifestou-se já bem alterada”. (HALBWACHS, 1990, p. 71).

Nos versos seguintes, o eu-lírico evoca a honra que Maria Firmina dos Reis exerceu através da escrita abolicionista da mulher “que não foi pro exterior” subvertendo os ditames do campo literário “branco e rico”. É a escrita que se volta para as origens negras assinalando os seus valores:

Porque de dificuldades
Sua vida foi inteira
Até mesmo pseudônimo
Foi sua opção primeira
Como “Uma Maranhense”
Assinou sua trincheira.

Em suas obras literárias
Ela sempre demonstrou
O seu abolicionismo
Que na escrita assinalou
E a sua origem negra
Com certeza que honrou.

Quando publicou seu livro
Chegou mesmo a falar
Que não tinha educação
E o prestígio elementar
De quem era branco e rico
Podendo a tudo comprar.

Disse que era mulher
E não foi pro exterior

Mas assim ela escrevia
 E sabia o seu valor
 Dava luz a esse livro
 Com seu peito em ardor.

(ARRAES, s.d., p. 4).

Os trânsitos entre as lembranças, as memórias e a história cruzam-se nas linhas dos cordéis de Arraes erguendo a vida de Maria Firmina dos Reis a partir da perspectiva que busca romper os silenciamentos impostos por entre as máscaras do racismo. Memórias de cura e afeto para as dores e sofrimentos. Memórias que resistiram ao peso da máscara silenciadora e são redimensionadas simbolicamente em narrativas que versem pelo direito à existência.

A vida de dificuldades permanece presente numa história que sufoca, silencia e mata. São versos que ultrapassam a truculência da colonização física e discursiva dos escravizados e apresentam novas possibilidades narrativas que “precisam falar” apesar das inúmeras máscaras invisíveis que persistem na execução de um projeto de silenciamento de vozes: “Em 1917/ A Firmina faleceu/ Mas deixou para memória/ A herança que escreveu/ E que sempre a duras penas/ Para o mundo ofereceu.” (ARRAES, s.d., p. 5). O eu poético apresenta uma perspectiva de existência que busca romper com a romantização de dores e sofrimentos e escancarar as agruras e cruezas do racismo e machismo que imperam na sociedade.

A máscara como ferramenta da colonização continua sendo reinventada por entre os trânsitos da dominação discursiva e simbólica de corpos. No entanto, os versos de Arraes precisam falar de verdades: a verdade do racismo e a verdade do machismo: “Porque graças a Firmina/ Hoje temos esse espelho/ Da mulher negra escritora/ E que publicou primeiro/ Um livro abolicionista/ Como mais belo centelho.” (ARRAES, s.d., p. 6). E pelos caminhos das lembranças, reconstrói a memória da coletividade de mulheres-sujeitos a partir da perspectiva do seu “lado” que instaura a verdade simbólica, como se pode observar em seus versos:

É por isso que eu faço
 No cordel a correção
 Que conheça a Firmina
 Um orgulho pra nação
 E que espalhem sua obra
 Que desperta o coração.

Sendo “Úrsula” seu livro
 “A Escrava” foi um conto
 Mais “Cantos à beira-mar”
 Que aqui aumenta um ponto
 Obras de profundidade

E também de contraponto.

(ARRAES, s.d., p. 7).

O “cordel como correção” remonta ao pacto entre a autora e o leitor, conforme enfatiza Dosse ao afirmar que geralmente “o biógrafo expõe as motivações que o levaram a acompanhar a vida do biografado e retratar-lhe a carreira. Revela seus objetivos, suas fontes e seu método, elaborando assim uma espécie de contrato de leitura com o leitor” (DOSSE, 2009, p. 95). Assim, o eu que biografa busca transgredir os ditames discursivos do colonizador que deturpou e omitiu as verdades que sobrevivem atrás das máscaras. Dessa forma, se por um lado vigora um projeto histórico de silenciamento de vozes, por outro as memórias são reconstruídas e redimensionadas no plano simbólico nas mãos e vozes de cordelistas que fazem da palavra dita e escrita um instrumento de subversão.

A memória sobrevive nos cordéis de Arraes que se refazem como documentos da memória cultural e expõem as contradições históricas: “Com humilde gratidão/ Quero aqui enaltecer/ A Firmina escritora/ Em quem eu consigo ver/ Uma negra corajosa/ Para me fortalecer.” (ARRAES, s.d., p. 8). Memória, história e glória interligam-se nas linhas da narrativa atravessando as temporalidades, reavivando as lembranças do passado e reconfigurando o cordel como espaço de desejos da sobrevivência de memórias e de busca das verdades as quais não se conhece.

O eu poético deseja a sobrevivência de mulheres negras e suas verdades reconstituídas através da memória coletiva. É a memória enquanto documento cultural que possibilita o deslocamento de temporalidades e espacialidades e, assim, revela as verdades para além do eixo hegemônico. Das conexões entre os versos, configura-se uma narrativa da memória integrada por vozes múltiplas que ecoam os vestígios de versões desconhecidas da história. As lembranças alinhavadas no curso dos versos tracejam os caminhos da resistência de memórias. Ao trazer novos fragmentos do passado, os cordéis deslocam os olhares e a escuta do leitor/ouvinte para outros protagonismos não reconhecidos.

O ouvinte/leitor testemunha os vestígios do passado por entre os caminhos da memória promovendo deslocamentos de sentidos. Nas biografias que guardam significações de um mundo ocultado pelas lacunas da história, as memórias coletivas se cruzam preenchendo-se de vidas através de narrativas que vibram por uma nova história.

As lembranças celebram a vida guardada na memória. A reconstrução do passado por entre as vias da memória reconfigura a história a partir da perspectiva de quem evoca as lembranças. Lembranças que se renovam e se transformam no tempo e no espaço. Conforme,

Dosse (2009, p. 67), a “personagem biografada se acha, sem o saber, sob a luz dos holofotes. A unidade estrutural de sua vida enfrenta a pluralidade de olhares e apreciações das testemunhas de sua existência e do que sucedeu depois de sua morte”.

Nesse sentido, as seguintes indagações são necessárias para a compreensão do mundo biografado para as personagens de Arraes: de que forma as mulheres são evocadas em suas narrativas? Em torno de que giram as lembranças? Quais modos de vida são concebidos em seu narrar? Como o tempo é construído em sua narrativa? Como o espaço é configurado nas linhas entrecruzadas do seu versejar? Quais objetos compõem os seus espaços?

A disposição do espaço que carrega em si as marcas das vidas biografadas em suas múltiplas potencialidades e os objetos afetivos acompanham as trajetórias e experiências de mulheres que comunicam sentidos e saberes múltiplos. Nas afetividades sonoras ou sonoridades afetivas, a memória acústica anuncia seus ritmos de vida por entre os espaços e o tempo da narrativa, como ressalta a pesquisadora de Psicologia Social Ecléa Bosi:

Na maior parte das vezes, lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e idéias de hoje, as experiências do passado. A memória não é sonho, é trabalho. Se assim é, deve-se duvidar da sobrevivência do passado, “tal como foi”, e que se daria no inconsciente de cada sujeito. A lembrança é uma imagem construída pelos materiais que estão, agora, à nossa disposição, no conjunto de representações que povoam nossa consciência atual. (BOSI, 1994, p. 55).

E, nesse processo de reconstrução, Arraes inicia os primeiros versos do cordel *Antonieta de Barros* apresentando o que será contado “aqui”. É o cordel como o lugar do conto de histórias inspiradoras que são rememoradas a partir do olhar da cordelista. Na sequência, os versos voltam-se para o passado de Antonieta percorrendo sua vida desde a infância para demonstrar suas lutas e batalhas:

Tinha muito envolvimento
Com o assunto cultural
E ainda em vinte e dois
Ela fundou um jornal
Que chamou de A Semana
Escrevendo para o tal.

De política falava
Com bastante habilidade
Também sobre educação
E sobre a desigualdade
Na denúncia do machismo
E ao racismo no combate.

Ela também dirigiu
 Uma revista semanal
 Intitulada Vila Ilhoa
 Como mais novo canal
 Trabalhou diariamente
 E rompeu com o banal.

(ARRAES, s.d., p. 3).

Nas linhas biográficas, Arraes reconstrói as memórias de outra mulher a partir de sua perspectiva. Das memórias da infância, enfatiza a perda do pai e a importância da força inspiradora que foi a mãe de Antonieta de Barros. As memórias da infância reportam-se, portanto, à ausência paterna e à presença da maternidade.

Nos versos seguintes, o tempo é demarcado pelo ingresso de Antonieta na escola aos dezessete anos. “No ano de vinte e dois”, suas memórias estão associadas ao ensino em um curso particular de alfabetização e ao jornal *A Semana* fundados pela mesma. Assim, suas memórias remetem ao trabalho com o lecionar e com a escrita. Em seu livro *Farrapos de ideias*, consta a Oração de Paraninfa “Falando a Mestras”, na qual Antonieta de Barros dirige-se às Magistrandas do Instituto Coração de Jesus de Florianópolis, em 1945: “É que somos, dentro da vida, as que educamos, como Mães e como Mestras” (ILHA, 1971, p. 228).

Educação e política erguem as memórias do trabalho de Antonieta que também dirigiu a revista semanal *Vila Ilhoa*. O verso “Já alguns anos depois” conduzem o ouvinte/leitor para a publicação do livro escrito por Antonieta que utilizou o pseudônimo Maria da Ilha: “Já alguns anos depois/ Quis um livro publicar/ E usou um outro nome/ Para enfim concretizar /Como Maria da Ilha/ Escreveu seu exemplar.” (ARRAES, s.d., p. 4). Antonieta de Barros, em seu livro *Farrapos de ideias*, destaca quem são os “grandes valentes” e os “heróis anônimos que pululam a cada canto e que os homens teimam em não ver, dentro da sua profunda cegueira” (ILHA, 1971, p. 41).

Os passos de Antonieta constroem o percurso da professora e diretora, sendo o espaço escolar preponderante em suas memórias. Assim, o cordel reconstrói as relações sociais estabelecidas por Antonieta com os seus alunos e com o movimento por Progresso Feminino: “As palavras que usou/ Espalhou pela nação/ E com tudo semeou/ A melhor revolução/ Pelo espaço feminino/ Pela sua Negra Ação.” (ARRAES, s.d., p. 6). Antonieta tornou-se a primeira deputada federal negra do Brasil e sua vida narrada nos cordéis é marcada com a luta pela revolução na educação, no jornalismo, na política, no combate contra as desigualdades raciais e de gênero. Ao contar a história de “Antonieta de Barros”, o eu poético afirma que “usa” o

cordel e espera que o leitor “não fique ignorante”. Nas travessias dos versos, nascem as vidas de mulheres no parir das memórias.

O poeta Antonio Brasileiro afirmou que “um dia o mundo inteiro vai ser memória”. Mas, até então, alguns controlam o que deve ser memorado e o que deve ser esquecido. O nascer da vida dos cordéis de Arraes apresentam um mundo que foi relegado ao esquecimento, mas a cordelista aciona as lacunas da historiografia oficial para embalar novos mundos a partir das vidas-mulheres. Conforme Ferreira (2003, p. 23), o esquecimento como resultante da destruição material da memória trava embates com a lembrança: “O narrador procura agarrar um pedaço desta memória ordinária que brinca de esconde-esconde e nem com uma montanha de palavras atirada sobre ela, nem mesmo assim, se mostra, nem um pouco se mostra esta memória”.

“Essa é uma escritora”. Assim inicia o primeiro verso do cordel *Carolina Maria de Jesus* amalgamando vida e escrita nas memórias de Carolina. E prossegue: “Que já foi ignorada/ E durante a sua vida/ Foi também muito explorada/ Mas por muitos, hoje em dia/ É com honras adorada.” (ARRAES, s.d., p.1). A partir dos versos seguintes, a narrativa remonta à comunidade rural denominada Sacramento, localizada no estado de Minas Gerais, demarcando as origens da escritora. O tempo é vinculado à proximidade do fim da escravidão e, portanto, os versos ressoam as memórias da dor do racismo.

Os cordéis biográficos de Carolina também trazem as imagens de sua mãe, responsável por sua criação: “solteira”, “excomungada”, “abandonada” e “execrada”. As memórias da mãe de Carolina reafirmam a forma como a sociedade massacra a mulher negra, “pois o homem era casado”.

Na sequência, em 1937, as narrativas de cordéis percorrem a mudança de Carolina para São Paulo, especificamente para a favela Canindé, representada como o lugar de batalhas. Ao reconstruir as memórias de sofrimento, ressalta que “Carolina ainda tinha/ Três filhos para cuidar” e, nos trânsitos entre a maternidade, o ler e o escrever, registrava os traçados do seu viver por entre as lutas diárias:

O que mais ela gostava
Era ler, era escrever
Sendo maior passatempo
E registro do viver
Nas palavras mergulhava
Para assim sobreviver.

Como era catadora
Pelos lixos encontrava

O papel e o caderno
Que por fim utilizava
Como o famoso Diário
Onde tudo registrava.

Tudo que assucedida
Na favela onde vivia
Carolina prontamente
Em relatos escrevia
Irritando seus vizinhos
E causando agonia.

Nem por isso ela parava
Precisava escrever
E sonhava com sucesso
Com dinheiro pra comer
Pois a vida da favela
Ela não queria ter.

(ARRAES, s.d., p. 3).

O mergulho nas palavras é reavivado nos cordéis biográficos por entre as espacialidades e temporalidades que constituem o viver de Carolina. O encontro com o papel e o caderno pelos lixos é narrado nos versos do qual resulta os registros no “famoso Diário”, no qual “Em relatos escrevia/ Irritando seus vizinhos/ E causando agonia”. Carolina “precisava escrever” e “com a escrita ameaçava”: “Vou botar no meu diário”.

Da escrita de seus cadernos, publicou o *Quarto de Despejo* expondo as feridas da realidade da favela e da pobreza. É assim que Carolina registra suas precárias condições para exercer a escrita: “Procurei um lugar para eu escrever socegada. Mas aqui na favela não tem estes lugares” (JESUS, 2014, p. 101). Nas horas vagas do trabalho, no quintal ou “enquanto as roupas corava”, Carolina sentava “na calçada para escrever”. (JESUS, 2014, p. 23). É importante frisar, portanto, que as condições de escrita das mulheres pretas retintas, moradoras das periferias e sem acesso à educação formal são ainda mais precárias quando comparadas às realidades de mulheres escritoras que não vivenciam o racismo, sobretudo, através de sua cor, desfrutam de moradias dignas e tiveram a oportunidade de acessar a educação formal.

Nos versos de Jarid Arraes, Carolina é exaltada por sua força inspiradora a partir de uma perspectiva heroica de uma mulher forte: “Carolina eternamente/ Uma imensa inspiração/ Uma força grandiosa/ E também validação/ A mulher negra escritora/ Que despeja o coração.” (ARRAES, s.d., p. 8). E os versos acompanham a mudança de Carolina para a

“casa de tijolos”, mas se esbarram nos problemas que a escritora continua a enfrentar: “a grande exploração”:

Num tal dia por acaso
Um jornalista apareceu
Na favela onde morava
Carolina e filhos seus
Ele ouviu a confusão
E a escritora conheceu.

No momento, Carolina
Com a escrita ameaçava:
“Vou botar no meu diário”
Carolina assim gritava
O jornalista interessado
Foi saber o que rolava.

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, s.d., p. 4).

Com a publicação de *Casa de Alvenaria*, Carolina denuncia os “males da burguesia” e é relegada ao esquecimento. São tais memórias que expõem as perversidades do racismo e flagram a marginalização da escrita de Carolina que tenta resistir por meio da publicação de mais dois livros:

Sua obra era importante
Pela vil realidade
Que ali estava exposta
Tal ferida da cidade
A favela e a pobreza
De Carolina a verdade.

[..]

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.

(ARRAES, s.d., p. 5).

“E de novo catadora”. É o verso que representa o retorno às condições de catadora e às dificuldades de se manter como escritora. *Diário de Bitita*, um dos livros publicados da escritora Carolina, conquistou o reconhecimento somente após a sua morte. Nos versos de Arraes, portanto, Carolina é a escritora, mãe, poeta e cantora:

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.

E de novo catadora
 Acabou no sofrimento
 Só depois de sua morte
 Teve o reconhecimento
 Com “Diário de Bitita”
 Grandioso documento.

Recomendo que pesquise
 Muito mais dessa escritora
 Que era mãe, era poeta
 Era forte inspiradora
 E ainda era uma artista
 Com talento de cantora.

(ARRAES, s.d., p. 6).

São documentos de memórias do esquecimento da historiografia oficial, mas enfatizam o quanto Carolina foi presente e construiu um legado que grita e inspira. No cordel *Carolina Maria de Jesus*, o eu poético evidencia suas expectativas quanto ao interesse do leitor nas narrativas contadas: “Muito mais há publicado/ Sobre a vida da escritora/ Os seus livros de poemas/ De provérbios pensadora/ Abra o seu conhecimento/ Que ela é

merecedora.” (ARRAES, s.d., p. 7). Por entre os embalos da fala e da escuta, o poder existir disputa espaço e vez. As narrativas que não foram ouvidas e contadas escondem os segredos dos privilégios e da hierarquia do poder e, portanto, podem promover o desenquadramento das verdades históricas, absolutas e universais.

Os cordéis de Arraes produzem conhecimentos a partir das epistemes de mulheres negras e suas memórias. São versos da contra-objetificação que enfatizam os seus protagonismos na inscrição de uma história que foi oficialmente apagada. A memória presentificada nos cordéis quebra as amarras do esquecimento e ecoa as vozes de mulheres que (re)existem nas lembranças da coletividade.

Analisar os instrumentos de opressão a partir de uma perspectiva simbólica é um dos caminhos capazes de desestabilizar as verdades instituídas. Acompanhar o ver-se-jeitar de suas narrativas possibilita conhecer a perspectiva do oprimido que criou mecanismos de resistência à truculência do sistema. Sobre a memória coletiva, Halbwachs elucidada:

No mais, se a memória coletiva tira sua força e sua duração do fato de ter por suporte um conjunto de homens, não obstante eles são indivíduos que se lembram, enquanto membros do grupo. Dessa massa de lembranças comuns, e que se apóiam uma sobre a outra, não são as mesmas que aparecerão com mais intensidade para cada um deles. Diríamos voluntariamente que cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que este ponto de vista muda conforme o lugar que ali eu ocupo, e que este lugar mesmo muda segundo as relações que mantenho com outros meios. Não é de admirar que, do instrumento comum, nem todos aproveitam do mesmo modo. Todavia quando tentamos explicar essa diversidade, voltamos sempre a uma combinação de influências que são, todas, de natureza social. (HALBWACHS, 1990, p. 51).

O partilhar de memórias é o que constitui a espacialidade e a temporalidade de seu cordel. O lugar de escuta e do ecoar de vozes coletivas. A temporalidade do Cariri remonta às lembranças ancestrais que foram (re)construídas em grupo. É o espaço da afetividade de memórias que são reconhecidas e registradas como um modo de pensar que ancora, une e mobiliza coragem.

Nesse contexto, o cordel é erguido como o instrumento discursivo capaz de espalhar as verdades em contraposição aos silenciamentos e apagamentos da escola e da TV. O cordel é o espaço de difusão e compartilhamento das verdades não contadas. Espalhar as histórias não narradas pelo discurso oficial é o caminho trilhado nos versos para reconstrução das memórias. O pesquisador de História Oral, Michael Pollak, no artigo intitulado *Memória e Identidade Social* aborda que:

A memória é seletiva. Nem tudo fica gravado. Nem tudo fica registrado. A memória é, em parte, herdada, não se refere apenas à vida física da pessoa. A memória também sofre flutuações que são função do momento em que ela é articulada, em que ela está sendo expressa. As preocupações do momento constituem um elemento de estruturação da memória. Isso é verdade também em relação à memória coletiva, ainda que esta seja bem mais organizada. [...] Este último elemento da memória - a sua organização em função das preocupações pessoais e políticas do momento - mostra que a memória é um fenômeno construído. Quando falo em construção, em nível individual, quero dizer que os modos de construção podem tanto ser conscientes como inconscientes. O que a memória individual grava, recalca, exclui, relembra, é evidentemente resultado de um verdadeiro trabalho de organização. (POLLAK, 1992, p. 204).

Nessa perspectiva, os cordéis de Arraes como documentos da memória cultural constroem e reconstroem espaço-tempos nas cadências dos ritmos que intercalam as lembranças. Da poética que nasce e reverbera dos movimentos sociais, emergem-se documentos de memórias coletivas que exigem uma escuta e refazem as linhas das verdades históricas.

É a literatura-memória que se desdobra para além das fronteiras impostas pela tradição e alarga seus campos conceituais. É a literatura da voz e da escuta que transpõe saberes e cosmogonias. São cordéis que traduzem histórias de vidas biografadas pela memória coletiva e espalham significados para compreensão do mundo por perspectivas outras.

Seus cordéis rememoram as lembranças construídas nas tramas coletivas e tornam-se testemunho de um tempo e um espaço esquecidos. Lembranças que se sustentam no protagonismo de mulheres negras e na evocação de suas lutas heroicas. Seus ritmos movimentam resistências e subversões numa escrita que intercala espaços de preenchimentos e vazios, considerando que assim como “as memórias coletivas e a ordem social que elas contribuem para constituir, a memória individual resulta da gestão de um equilíbrio precário, de um sem-número de contradições e de tensões” (POLLAK, 1989, p. 14). Dessa forma, nos percursos das biografias, as vidas deslocadas da historiografia seguem traçando rumos e significados próprios.

Os versos instauram o tempo-espaço do lembrar. Nas cadências dos ritmos das biografias, a narrativa reconstrói a mulher negra como a protagonista de memórias e de experiências. Arraes ao traduzir as memórias coletivas em seus cordéis assume o duplo papel de ouvinte e narradora de experiências. As vidas são grafadas por entre as rimas da luta e da resistência protagonizando memórias fundadas na coletividade.

O tempo-espaço das lembranças conflui a cada linha da narrativa com a escuta de vozes que trazem as incertezas das verdades e a incompletude da história. Nos inversos das lacunas historiográficas, emergem-se narrativas nos fluxos memorialísticos que evocam o reconhecimento do que foi intencionalmente esquecido pelas instâncias do poder hegemônico.

Entre os nexos da memória, o desenrolar das narrativas de cordéis reconstituem as continuidades de um passado-presente que reconfiguram os modos de pensar o mundo. Ao evocar as lembranças do passado, busca acessar o que a história não narrou. O passado que sobrevive nos cordéis de Arraes atua no presente exigindo olhares e escuta para as múltiplas narrativas não contadas.

O seu modo de fazer literário tece as linhas emaranhadas entre a memória e o cultural e traduz novos modos de pensar e perceber o mundo. São memórias reconstruídas a partir da compreensão coletiva dos grupos a que pertence a cordelista e que interferem no seu modo de escrita. É um (re)fazer coletivo que traduz experiências sob outras perspectivas. Interpretar seus cordéis como documentos da memória cultural é reconhecer a potencialidade literária em redefinir o mundo a partir de distintas percepções da realidade.

Seus cordéis versam vidas e revolucionam o modo de olhar para o passado. Na contracorrente das datas importantes e figuras de destaque para a história, seus versos experienciam e ritmam as vidas apagadas pela cronologia do tempo e pelas imagens estáticas das páginas dos livros.

Trata-se de um presente e um futuro que buscam no passado a compreensão do mundo. Em memórias que trazem sentidos para as lacunas da história, ergue-se um mundo envolto por outras configurações. Os cordéis, a cada linha versejada, busca reconstruir a existência de mulheres por meio da evocação da memória.

A memória testemunha os modos de inserção no mundo em suas diferentes acepções. O passado interessado pelos olhares do presente esconde as armadilhas do poder e da dominação. Erguendo a vida e seus múltiplos sentidos, o cordel de Arraes mobiliza experiências por meio do narrar e oportuniza o compartilhamento de sabedorias e conselhos convocando a ouvinte/leitora para a escuta.

A narrativa extrapola o espaço e o tempo testemunhando outros mundos possíveis. Ao reafirmar a existência de mulheres negras como protagonistas da história brasileira, os cordéis de Arraes testemunham outras vias de acesso à memória coletiva, por caminhos que reavivam um passado ocultado. As lembranças conectam as rimas de uma nova história por meio do reconto de narrativas que inspiram o pertencimento de uma coletividade que se enxerga por entre os versos. Uma história de dentro que se abre para o mundo demandando uma escuta

ética. Os ritmos acompanham as experiências de luta que vibram nas memórias da coletividade contrariando os mecanismos do esquecimento. Os cordéis ressoam, por entre as convergências rítmicas, traduzindo novas subjetividades.

Seção 4

**A ESCRITA DE SI E OS TRAÇOS AUTOBIOGRÁFICOS NA *OBRA COLETIVA* 82
ANOS DE PUBLICAÇÕES FEMININAS NA LITERATURA DE CORDEL:
DEBULHANDO MEMÓRIAS DO ESPAÇO E DO TEMPO**



GUSTAVO BORGES

4 A ESCRITA DE SI E OS TRAÇOS AUTOBIOGRÁFICOS NA OBRA COLETIVA 82 ANOS DE PUBLICAÇÕES FEMININAS NA LITERATURA DE CORDEL: DEBULHANDO MEMÓRIAS DO ESPAÇO E DO TEMPO

O pesquisador francês Philippe Lejeune em seus estudos sobre autobiografia e as diversas formas da escritura íntima dedica-se a analisar as suas relações entre verdade e ficção, situando-as historicamente em seu contexto social. Nas fronteiras da escritura íntima, o autor enfatiza que definir “significa excluir, quando as distinções estão ligadas a um ato de escolha que, mesmo que afirmemos o contrário, implica uma hierarquia de valores.” (LEJEUNE, 2008, p. 108).

A noção de pacto autobiográfico foi modificada pelo pesquisador ao longo de sua trajetória de modo a ampliar o seu alcance no campo literário – nos trânsitos entre prosa e poesia -, assim como para outras formas de expressão do eu. A princípio, definiu a autobiografia como “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2008, p. 14). Porém, posteriormente reconheceu os limites de sua definição por não contemplar as manifestações poéticas: “Em *Le pacte autobiographique*, afirmei – heresia! – que a autobiografia era “em prosa”, o que, em 99% dos casos ela é de fato, mas não certamente de direito.” (LEJEUNE, 2008, p. 86).

Assim, o autor atravessa por diversas problemáticas que perpassam os atos de leitura e escrita e seus pactos, como também as identidades entre autor, narrador e personagem. No caso da autobiografia, afirma que a “identidade *narrador-personagem principal* [...] é na maior parte das vezes marcada pelo emprego da primeira pessoa. É o que Gérard Genette denomina narração “autodiegética”, em sua classificação das “vozes” da narrativa, classificação que ele estabelece a partir de obras de ficção” (LEJEUNE, 2008, p. 16).

No caso das autobiografias das cordelistas contemporâneas, existe um eu conectado às suas dimensões de pertencimento coletivas. Quanto a esse aspecto, ao analisar as autobiografias indígenas, o pesquisador Sáez (2006, p. 182) aborda como diferentemente do eu elaborado como “fator essencial do individualismo constitutivo das sociedades liberais modernas”, na autobiografia indígena o “eu forma-se pela confluência de vozes de mortos, inimigos, animais, espíritos, objetos” (SÁEZ, 2006, p.188). A esse respeito, Costa acrescenta:

Há uma discussão longa sobre a mudança de paradigma na construção do conceito de autobiografia, impulsionada pelas novas subjetividades que fissuram o discurso sobre a construção de *selves* estáveis e unívocos, próprio

dos modelos das autobiografias tradicionais, para creditar, além de uma concepção múltipla nas montagens do “eu”, as escritas de minorias políticas que narram suas histórias como modo de re-existência. (COSTA, S., 2014, p. 68).

Em seus estudos sobre a antropologia da memória, Candau (2012, p. 9-10) parte da noção de memória coletiva de Halbwachs para repensar as relações entre memória e identidade. Para tanto, o teórico enfatiza que a memória é uma “reconstrução continuamente atualizada do passado, mais do que uma reconstituição fiel do mesmo” e destaca como objetivo da análise “determinar como, a partir de uma forma individual – um ser humano – que é um dado imediato do cogito, mas também de toda a experiência intersubjetiva, passa-se para formas coletivas [...]”. Assim, a partir de uma abordagem antropológica, a análise centra-se nas formas de passagem da memória e da identidade do âmbito individual ao coletivo por meio de compartilhamentos.

Nessa perspectiva, voltando-se para as memórias da mulher cordelista, serão examinados o espaço da escola, a influência das mães em suas trajetórias, como também a demarcação entre o tempo da escrita e o tempo da maternidade, como recorrentes nos folhetos pesquisados. Além disso, serão analisadas também as marcas das memórias do trabalho da mulher cordelista com destaque para o “ser professora” como uma das profissões predominantes em seus cordéis.

4.1 DO BAÚ PARA A ESCOLA: AS MEMÓRIAS DO ESPAÇO DA MULHER CORDELISTA

Estórias de bichos, a crença em Deus, na Virgem Maria e nos Santos, os feitos milagrosos do Padre Cícero, o embate do bem contra o mal, os fatos políticos e históricos e a valentia de homens, cangaceiros e bandidos são algumas das temáticas presentes na literatura de cordel nordestina, como bem salienta Campos (1977) em seu livro *Ideologia dos poetas populares do Nordeste*. A variedade temática que abrange o universo dos folhetos contribui para que o cordel alcance diferentes espaços da sociedade devido ao seu caráter interdisciplinar traduzindo-se, muitas vezes, no ponto de partida para discutir questões de relevância social nas áreas da saúde, educação, política, meio ambiente, dentre inúmeros temas.

Dessa forma, o cordel como expressão cultural brasileira é uma das modalidades da literatura popular que tem conquistado o seu espaço na escola enquanto objeto de ensino de variadas áreas do saber. No entanto, muitas vezes, tem sido explorado de forma descontextualizada quanto às suas potencialidades literárias favorecendo uma abordagem reducionista e limitada que compreende o folheto apenas como pretexto para outras finalidades didático-pedagógicas. Sobre o emprego do cordel em sala de aula, Marinho e Pinheiro abordam o seguinte:

Uma prática pedagógica que lança mão da literatura de cordel apenas como fonte de informação (pesquisas sobre fatos históricos, sobre determinados personagens – Getúlio Vargas, padre Cícero etc. – sobre fatos da linguagem), que retoma esta produção cultural apenas como objeto de observação, parece-me inadequada para a sala de aula [...] Ela não consegue oportunizar um encontro com a experiência cultural que está ali representada e, de certo modo, como que esvazia o objeto estético. (MARINHO; PINHEIRO, 2012, p. 126).

Dentre os inúmeros aspectos abordados em sala de aula, o ouvinte/leitor deve primeiramente ser impactado pelo encadeamento de seus versos, pela criatividade de suas narrativas poéticas e pela rede de sentidos. Assim, é preciso reconhecer a importância do estudo do cordel enquanto gênero literário que adota um formato específico capaz de agregar recursos poéticos, narrativos e performáticos que carregam consigo significados culturais e político-estéticos.

A partir dos folhetos *Alaíde Souza Costa*, *Aurineide Alencar*, *Dani Almeida* e *Josy Silva*, publicados na *Obra coletiva 82 anos de publicações femininas na literatura de cordel*, organizada por Graciele Castro, pretende-se acompanhar os movimentos de reconstrução das memórias das cordelistas ao traçarem suas trajetórias em cordel. Nesta subseção, serão analisadas as memórias dos espaços que constituem o ser-mulher-cordelista refletindo sobre seus agenciamentos na escrita de si.

Ao percorrer as trajetórias delineadas pelas cordelistas em seu próprio fazer literário - que produz vidas e sentidos -, afirmam-se vozes narrativas que ecoam por espaços simbólicos que traduzem a disputa por autorização discursiva e deslocam a cena narrativa. De acordo com Candau (2012, p. 16), a memória “ao mesmo tempo em que nos modela, é também por nós modelada. Isso resume perfeitamente a dialética da memória e da identidade que se conjugam, se nutrem mutuamente, se apoiam uma na outra, para produzir uma trajetória de vida”. Portanto, pensar nas memórias dos espaços que constituem a vida em narração das mulheres cordelistas é fundamental para a compreensão dos modos de relação com o mundo.

A escola tem sido um dos espaços frequentes nas trajetórias em cordel das mulheres cordelistas que compõem a coletânea organizada por Graciele Castro. Na dicção do cordel, as vidas-mulheres protagonizam sob os tons e os ritmos de suas memórias. No folheto *Alaíde Souza Costa*, a cordelista reconstitui os laços com o ambiente escolar a partir das lembranças de um passado que contribuiu para o seu tornar-se professora:

Pois bem, eu segui em frente
E sempre com retidão
Também fui ótima aluna
Estudei com atenção
Hoje eu sou a Professora
Que ensina com paixão.

Ao meu papai, eu agradeço
Essa minha formação
Ele nos deu muitos livros
Nós lemos bastante, então
Nos tornamos bons leitores
E escritores da nação.

Desses livros que ganhei
Tinha um, meu preferido
O folheto de cordel
Esse foi bastante lido
Relido e bem declamado
Eita que texto querido!

(COSTA, A., 2020, p. 10).

A cordelista Alaíde, através das memórias de si, mostra os caminhos conflituosos pelos quais trilhou para acessar os espaços de instrução. Os versos passeiam pelo universo temático que constitui o espaço escolar: “aluna”, “estudei”, “Professora”, “ensina” e “livros”. Uma rede vocabular que ambienta as preocupações da cordelista em conquistar os espaços formais de educação seja como aluna, seja como professora – profissão historicamente ocupada por mulheres⁷². Sobre essa temática, Vasconcelos (2020, p. 93-94) ressalta que

⁷² De acordo com Louro (2004, p. 450), “afirmavam que as mulheres tinham, “por natureza”, uma inclinação para o trato com as crianças, que elas eram as primeiras e “naturais educadoras”, portanto nada mais adequado do que lhes confiar a educação escolar dos pequenos. Se o destino primordial da mulher era a maternidade, bastaria pensar que o magistério representava, de certa forma, “a extensão da maternidade”, cada aluno ou aluna vistos como um filho ou uma filha “espiritual”. O argumento parecia perfeito: a docência não subverteria a função feminina fundamental, ao contrário, poderia ampliá-la ou sublimá-la. Para tanto, seria importante que o magistério fosse também representado como uma atividade de amor, de entrega e doação. A ele acorreriam aquelas que tivessem ‘vocação’”.

profissões como as de professora “costumavam ser acessadas por moças de classe média⁷³ baixa, enquanto as moças mais pobres exerciam funções menos prestigiadas e com remunerações ainda menores”. Além disso, deve-se considerar o mito que foi intencionalmente atribuído à mulher negra, como Arraes enfatiza: “o mito de que a mulher negra é ‘mais forte’ ou ‘mais resistente à dor’ é a máxima do racismo brasileiro, plantado ainda no período da escravidão no Brasil e que até hoje permanece naturalizado.” (ARRAES, 2015, não paginado).

De acordo com Perrot (2005, p. 252), as professoras primárias eram inscritas “no prolongamento das funções ‘naturais’, maternais e domésticas” coadunando-se com a concepção de profissão feminina consolidada no século XIX. Segundo a pesquisadora, “a noção de ‘profissão de mulher’ é uma construção social ligada à relação entre os sexos. Ela mostra a armadilha da diferença, inocentada pela natureza, e erigida em princípio organizador, em uma relação desigual. (PERROT, 2005, p. 258).

Seja como professora ou como cordelista, mulheres como Alaíde também enfrentaram dificuldades e inseguranças para publicação dos seus versos:

Na vida segui em frente
Escrevendo meus poemas
E guardando-os no baú
Eis, então, o meu dilema
Não os quis compartilhar
Isso, pra mim, foi problema.

Só consegui esse feito
Quando já lecionava
Eu lia versos pro aluno
Ele, então, os declamava
Uma aula bem diferente
Eles liam. Eu amava!

(COSTA, A., 2020, p. 10).

Dessa forma, o ambiente escolar representou o lugar que permitiu Alaíde conquistar o grande feito de expor a sua performance diante de um público ouvinte/leitor. Apesar de o eu

⁷³ De acordo com Vasconcelos (2020, p. 82), as mulheres “de classe média, que antes se dedicavam apenas aos afazeres domésticos, passavam a ocupar cada vez mais o mercado de trabalho e os bancos escolares, ainda que a educação as orientasse para carreiras que seriam ‘condizentes’ com sua suposta condição de fragilidade e vocação para a maternidade”.

poético reafirmar que seguiu em frente, muitos foram os obstáculos que superou ao longo da caminhada. Uma escrita guardada no baú em busca de um lugar seguro para as suas palavras.

No plano simbólico, o baú no qual Alaíde guardou seus versos faz alusão aos esconderijos que diversas mulheres escritoras foram submetidas com seus medos, angústias e incertezas ao tentar ingressar nos espaços literários legitimados. Do baú para a sala de aula, os versos de Alaíde alçaram voos performáticos e sinestésicos. A partir da leitura em voz alta, as palavras ganharam sons e gestos, além de olhares e escuta do público ouvinte/leitor: sua comunidade afetiva.

Através dos movimentos entre eu/eles, Alaíde afirma-se enquanto cordelista lançando suas palavras aos olhares do público ouvinte/leitor. Sua trajetória repleta de impasses e problemas - mas também de conquistas - demonstra os caminhos de construção do ser cordelista nos espaços de disputa discursiva. Conforme Elisângela Santos e Patrícia Santos:

Excluídas do processo criativo cultural, as mulheres estavam sujeitas à autoridade/autoria masculina. A conquista do território da escrita, da carreira das letras, foi longa e difícil para as mulheres no Brasil, processo reforçado pela “indigência cultural” vivenciada por elas. Contrariando essa situação, foi nesse período que um grande número delas começou a escrever e a publicar, tanto na Europa como nas Américas. Elas tiveram que, primeiramente, aceder à palavra escrita – algo difícil numa época em que se valorizava a erudição ao mesmo tempo em que às mulheres era negada a educação superior ou mesmo qualquer educação para além daquela voltada às prendas domésticas. Vale lembrar que somente em 1827 surgiu a primeira legislação autorizando a abertura de escolas públicas femininas. (SANTOS, E.; SANTOS, P., 2020, p. 116).

Na sala de aula, como professora, Alaíde pode ler e ser lida sob os embalos dos seus versos ditando novos ritmos e rumos na sua trajetória em cordel. Seu grande feito de lançar palavras ao mundo representou uma vitória sobre os fantasmas que a assombravam. Sobre as dinâmicas da leitura do cordel em sala de aula, Marinho e Pinheiro (2012, p. 12) afirmam que seria “um ponto de partida para o trabalho com a literatura: pensar com os próprios alunos sobre estas experiências de alegria que nascem dos lábios que narram, que encenam, que pelejam, que protestam, que dão voz e corpo aos sonhos e emoções”.

Enquanto sujeito poético, Alaíde assume sua escrita diante do público e afirma-se como escritora de si: “É a poética dos signos [...] fazendo emergir outros acontecimentos, chamando-nos a perceber a estética da existência, a realizar uma autoavaliação de nossa escrita de si, da nossa confluência entre o papel de personagem e autor da nossa própria história” (MOREIRA, J., 2020, p. 180). Constituindo-se como personagens e autoras da

própria história, as mulheres cordelistas desestabilizam as vozes masculinas que ditavam os seus tempos-espacos. Nesse sentido, Milena Britto enfatiza que:

De uma maneira completamente distinta das manifestações modernas, o falar de si na escrita de mulheres hoje não individualiza o sujeito para sublimá-lo, mas, ao contrário, ao particularizar o sujeito e trazê-lo para perto da experiência social que lhe diz respeito, provoca um adensamento que leva o “si mesmo” (sujeito moral pensado como categoria teórica que interfere no entendimento ético do ser humano) em foco a uma posição muito mais coletiva do que subjetiva, pois, cada vez mais, as autoras deixam as suas escritas menos como representação imediata e mais como ação que provoca, tanto tematicamente quanto esteticamente, um posicionamento e um envolvimento por parte do leitor. (BRITTO, M., 2018, p. 101-102).

Os versos seguintes apresentam a personagem Aurineide Alencar – nome que intitula o folheto – com todas as suas andanças pelos espacos da memória. As lembranças do ingresso na escola apontando para a determinação da criança que “já sabia o que queria”:

E quando eu entrei na escola
Com meus oito anos de idade
Já sabia o que queria:
Era estudar, na verdade,
Pra me tornar professora
Ser útil à sociedade.

[...]

Nas escolas que estudava
Gostava muito de ler
Pegava livro emprestado
Para poder aprender
Não tinha recursos, mas
Sonhava com o saber.

Ao fazer dezessete anos
Tendo mudado de estado,
Estudando o magistério
Meio caminho era andado
Pra me tornar professora
Como tinha planejado.

Aos vinte anos eu estava
Cumprindo minha missão
Trabalhando com crianças
Com alfabetização
E o meu dom de fazer verso
Eu botei logo em ação.

Para melhorar minha aula
E a tornar mais criativa

Eu recorria ao cordel
De maneira decisiva
Aplicava o conteúdo
De forma mais alusiva.

(ALENCAR, 2020, p. 12).

A trajetória de Aurineide Alencar apresenta os trânsitos do fazer cordel entrelaçados com os espaços da escola. A personagem considera o “fazer verso” como um dom que seria praticado no exercício da docência. Segundo ela, o emprego do cordel nos processos de ensino e aprendizagem tornaria as aulas mais criativas e melhores. A esse respeito, Marinho e Pinheiro defendem que:

a literatura de cordel ou de folhetos deve ter um espaço na escola, nos níveis fundamental e médio, levando em conta as especificidades desse tipo de produção artística. Considerá-la apenas como uma ferramenta que pode contribuir com a assimilação de conteúdos disseminados nas mais variadas disciplinas (história, geografia, matemática, língua portuguesa) não nos parece uma atitude que contribua para a construção de uma significativa experiência de leitura de folhetos. (MARINHO; PINHEIRO, 2012, p. 12).

Os autores Marinho e Pinheiro enfatizam a importância de analisar a maneira como os cordelistas recontam a história e quais perspectivas assumem a partir de suas produções poéticas. Apreender os seus múltiplos sentidos, examinar sua rede de conexões, mergulhar nas marcas subjetivas do narrador, além de situar o cordel em seu contexto são alguns dos caminhos para compreensão do texto.

A literatura de cordel deve ser valorizada por seu valor cultural e pelo fato de redimensionar para o plano poético e narrativo diversas experiências de vida. No entanto, a cordelista Aurineide demonstra os impasses e desafios que circundam o trabalho com os versos em sala de aula. Apesar de a escola - como espaço de educação formal -, muitas vezes, não reconhecer a importância da literatura de cordel, a personagem Aurineide impõe-se como uma força de resistência disposta a enfrentar as batalhas pela legitimação dos seus versos:

Mas nem sempre tive apoio
Da tal equipe escolar
Que às vezes vinha na sala
E ordenava pra parar
Dizendo assim: o cordel
Não tem nada a acrescentar.

Porém como eu não desisto
De nada que comecei
Para mostrar a essa turma
Que é verdade o que eu falei

Provar cientificamente:
A pesquisar comecei.

Com alunos do quinto ano
Que eu costumava aplicar
Um projeto com Cordel
Para melhor ensinar
Todo e qualquer conteúdo
Podendo nele estudar.

(ALENCAR, 2020, p. 13).

As trajetórias em cordel de Aurineide evocam os dramas pelos quais a personagem enfrenta ao defender os seus modos de fazer literário que revelam não apenas as suas narrativas de vida, mas também como se situa no mundo reconstruindo contranarrativas. Os versos de si deflagram memórias da mulher, cordelista e professora que ocupa espaços e reconstrói memórias a partir das suas subjetividades.

Seus versos ecoam as vozes da mulher que busca desconstruir estereótipos e estigmas na busca por legitimação. E é a sala de aula o espaço que Aurineide encontra para o compartilhamento dos seus ideais e saberes: “Por isso que eu continuo/ Hoje em forma voluntária, / Levando para as escolas / A cultura milenária / Essa que me faz sentir / Um pouco mais solidária.” (ALENCAR, 2020, p. 13). O cordel simboliza para a personagem Aurineide um documento cultural dotado de saberes que precisa ser partilhado, coadunando-se com os pensamentos de Marinho e Pinheiro:

Um procedimento metodológico que oriente o trabalho com o cordel terá que favorecer o diálogo com a cultura da qual ele emana e, ao mesmo tempo, uma experiência entre professores, alunos e demais participantes do processo [...] Deve-se, portanto, reconhecer dos próprios alunos relatos de vivências, experiências deles conhecidas, e, ao mesmo tempo, partir das obras – os folhetos – e penetrar nas questões que lá estão representadas. (MARINHO; PINHEIRO, 2012, p. 126).

Nos processos de refacção de si nas narrativas de cordéis, o eu poético desenha personagens que revelam o mundo que carrega consigo e o mundo no qual se coloca diante do outro e, retomando o pensamento de Candau (2012, p. 16), “é a memória, podemos afirmar, que vem fortalecer a identidade, tanto no nível individual quanto no coletivo: assim, restituir a memória desaparecida de uma pessoa é restituir sua identidade”. Dessa forma, os versos reconstituem as memórias de si, carregadas de subjetividades, e deflagram os modos pelos quais a cordelista concebe o mundo:

Portanto, discutir o movimento de produção de subjetividade, demarcando traços de uma força ativa que aponta para processos de singularização, é fundamental, pois nos conclama a percebermos nossa parcela de contribuição nessa luta. Luta por dessacralizar um texto prescrito, desnaturalizá-lo e mostrá-lo como invenção, construção que tem aprisionado todos nós e muito mais as mulheres ao peso mortífero da não possibilidade outra. Nesse sentido, rastrear o ruído de uma outra trilha possível, os nós da produção subjetiva e os outros acordos negociáveis é apontar, nesse caso da textualidade feminina e também masculina, para uma vida com mais parceria, equidade e dignidade entre seres humanos no mundo, agentes da linguagem, e, portanto, de sua construção. (MOREIRA, J., 2020, p. 171).

E nesses movimentos de produção de si por meio do cordel, as mulheres evidenciam os ruídos e as contradições do campo trilhando por agenciamentos memorialísticos que evocam suas perspectivas diante do mundo. Na retroatividade do tempo, a cordelista Dani Almeida também se aventura a versar sobre si:

Mergulhei no universo
Das histórias infantis.
Com muita ludicidade,
Na educação refiz
Trabalhos maravilhosos
Projetos estudantis.

Apresento aos pequenos
Os meus contos nordestinos.
Declamo em sextilhas,
Arquétipos genuínos
Que curam situações
E fortalece destinos.

(ALMEIDA, D., 2020, p. 25).

A personagem Dani Almeida apresenta as potencialidades dos contos nordestinos com seus arquétipos ao trabalhar de forma lúdica com histórias infantis. Nas narrativas de si, a personagem demonstra sua rede de conexões com as memórias do espaço escolar, articulando literatura e educação infantil.

Dessa forma, a cordelista Dani Almeida redesenha um mundo interconectado pelos contos literários, intercambiando saberes. Assim, o cordel ocupa os espaços da memória escolar promovendo deslocamentos e resistências. Por meio dos versos, as trajetórias das mulheres cordelistas convergem-se nos espaços de educativos, entrelaçando saberes e aprendizagens entre o intérprete e a comunidade ouvinte/leitora.

No folheto intitulado *Josy Silva*, as narrativas versejadas de si remontam ao processo de alfabetização da cordelista que revela os seus sonhos de conquistar a “escola de gente grande”:

Aprendeu a ler com sua mãe
 Nas rimas que no cordel lia
 Pedia pra ir à escola
 Cada dia que amanhecia
 Sonhava adentrar os portões
 Que sonhara outro dia.

Passado certo tempo
 A idade certa chegou
 A emoção foi tamanha
 Quando sua mãe a levou
 Na escola de gente grande
 Pensou ela, o sonho começou.

[...]

Resolveu ser professora
 Como o sonho da criança
 Imagina seu rosto
 O mesmo de sua lembrança
 Vivendo no sertão
 Cheia de perseverança.

[...]

Cursou pedagogia
 Se tornou professora
 E antes de se formar
 Teve proposta promissora
 Fazer mestrado na FURG
 Tornando-se difusora.

(SILVA, J., 2020, p. 40).

A mulher cordelista “cheia de perseverança” situa as suas trajetórias nas pluralidades simbólicas que evocam a noção de sertão⁷⁴: “O sertão se torna um lugar de experiências, com amplos sentidos, espaço de agenciamentos móvel e fluido” (LIMA; BRITTO, C.; MOREIRA,

⁷⁴ Sobre as mulheres situadas no sertão, do século XIX, Falci afirma que “aparecem cantadas na literatura de cordel, em testamentos, inventários ou livros de memórias. As muito ricas, ou da elite intelectual, estão nas páginas dos inventários, nos livros, com suas joias e posses de terras; as escravas, também estão ali, embora pertencendo às ricas. As pobres livres, as lavadeiras, as doceiras, as costureiras e rendeiras - tão conhecidas nas cantigas do nordeste -, as apanhadeiras de água nos riachos, as quebradeiras de coco e parteiras, todas essas temos mais dificuldade em conhecer: nenhum bem deixaram após a morte, e seus filhos não abriram inventário, nada escreveram ou falaram de seus anseios, medos, angústias, pois eram analfabetas e tiveram, no seu dia-a-dia de trabalho, de lutar pela sobrevivência. Se sonharam, para poder sobreviver, não podemos saber.” (FALCI, 2004, p. 241-242).

J., 2020, p. 9). Lugar de vivências que extrapola as fronteiras territoriais e transborda-se no imaginário das narrativas literárias:

Portanto, é inegável que o sertão enquanto categoria analítica acompanhou a configuração do pensamento social brasileiro, com múltiplos sentidos: terra adentro, longe do mar, vastidão, isolamento, barbárie, forma de orientação social e organização cultural. Desse modo, existiriam múltiplas identidades construídas a partir da noção de sertão, concebidas nos vãos e nos desvãos dessas veredas geográficas e simbólicas. (LIMA; BRITTO, C.; MOREIRA, J., 2020, p. 9).

Pensando a linguagem imbuída no cordel, Josy conclui que esse modo literário que contribuiu para o seu tornar-se professora:

O cordel a fez professora
Não era seu desatino
Foi amor desde criança
Tão puro e cristalino
Brilhando sua estrela
Selando seu destino.

[...]

E aqui termino esse verso,
Lembrando do percorrido
E aquela menina baiana
Cumpru seu destino
De ser professora
Sua promessa cumprindo.

(SILVA, J., 2020, p. 41).

As memórias dos espaços nos folhetos de cordel estudados revelam uma conexão de imagens entre a mulher cordelista e a escola. As personagens cordelistas veem no ato de lecionar a oportunidade de bater asas e alçar voos através dos seus versos que performam os dramas das mulheres cordelistas em busca de um lugar no mundo. O sonho com a profissionalização⁷⁵ através do magistério é repetidamente versegado por entre as trajetórias em cordel revelando as convergências de suas perspectivas na busca de um destino “melhor”.

⁷⁵ Quanto à profissionalização das professoras, Louro explica como suas identidades foram se modificando ao longo do tempo: “as professoras e “normalistas” foram se constituindo “educadoras”, depois “profissionais do ensino”, para alguns ‘tias’, para outros, ‘trabalhadoras da educação’.” (LOURO, 2004, p. 471).

No entanto, nota-se uma diferença no tratamento do ensino formal nas páginas do folheto quando voltamos a atenção para o século XIX - produzidos por homens do campo. Sobre esse perfil de poetas populares, Campos aborda que:

Os folhetos, geralmente, não revelam através das suas histórias e dos sucessos de seus heróis, um desejo de aprendizado e aperfeiçoamento. Raríssimamente mencionam nomes de escolas ou de professores. O tipo de sabedoria que parece atrair os chamados poetas populares é justamente o da esperteza, a inteligência extremamente aguçada – inteligência como fator de adaptação do indivíduo ao meio ou a situações difíceis – capaz de vencer questões aparentemente impossíveis de serem vencidas por ser humano. Esta forma de sabedoria não é adquirida em livros nem em bancos escolares, mas proveniente, para alguns, de força divina ou da própria vida [...] (CAMPOS, 1977, p. 62).

Nessa perspectiva, para além do anonimato das mulheres cordelistas, as escritas de si nos folhetos de cordel apontam para a necessidade de aprofundamento das subjetividades que se inscrevem nos versos. Nas trajetórias de Alaíde, Aurineide, Dani e Josy, as memórias dos espaços ocupados por mulheres são reelaboradas, alargando as fronteiras dos processos criativos e do campo de relações com o público ouvinte/leitor.

As memórias dos espaços em disputa no campo literário apontam para as dificuldades das mulheres cordelistas em acessar os espaços sociais. Dessa forma, através das tramas de si, a escola representa o lugar no qual as professoras elegem para performar as suas criações literárias, mesmo com o descrédito por parte da instituição. Ao abordar sobre as práticas sociais enquanto produtoras de sentido, Louro (2004, p. 477-478) enfatiza que as “mulheres que estão nas escolas hoje se constituem, portanto, não somente pelas e nas práticas cotidianas imediatas, mas também por todas as histórias que as atravessaram”.

É na sala de aula, a partir da interação aluno-professora, que as liberdades se tornam possíveis. A liberdade de expor o seu fazer criativo em articulação com os processos educativos. A sala de aula possibilita a afirmação da mulher enquanto cordelista que cria e reinventa-se nas malhas das subjetividades, diferentemente das experiências dos poetas populares do campo, como salienta Campos:

A deficiência de um sistema educacional que atinja a todos brasileiros – brasileiros de diferentes classes sociais – faz com que o poeta popular se aperceba da impossibilidade de adquirir ensinamentos e orientação didática, que o habilitem a maiores conquistas sociais. Daí compensar essa falta com um tipo de sabedoria que “já nasce com o indivíduo”, como forma reativa própria a uma espécie e quase que geneticamente transmitida, surgindo assim os heróis desprotegidos e enjeitados, franzinos e muito pobres – esperteza que vai sendo aprimorada no decorrer da vida, - capazes de vencer

robustos e poderosos, embatucar homens letrados e de anel no dedo. (CAMPOS, 1977, p. 64).

Portanto, analisar os espaços de memórias pelos quais trafegam os versos das mulheres cordelistas permite compreender o jogo de disputa imbricado nas relações de poder. O espaço da escola, tão sonhado na infância, representa uma gama de sentidos para o futuro dessas mulheres que almejam o direito à educação formal e o reconhecimento dos seus escritos.

As personagens trazem consigo os dramas de muitas mulheres que buscam se afirmar no campo da literatura de cordel ecoando novas vozes e sentidos para o mundo. Reconstroem histórias que apontam para novas perspectivas espaço-temporais reelaborando as narrativas de si. Os seus versos potencializam as forças criativas do reinventar-se ao buscar meios e táticas de resistência que as possibilitam “seguir em frente”.

O ser professora que se amalgama ao ser cordelista, mutuamente, complementando-se. Entre o ler e o escrever, entre o ensinar e o aprender, a professora cria os espaços para a performance da cordelista e a cordelista fortalece os processos de ensino-aprendizagem da professora. Marinho e Pinheiro (2012, p. 127) defendem a atividade de leitura oral do cordel em sala de aula ressaltando que “com relação ao folheto, a atividade fundamental é mesmo a leitura oral [...] E ler em si, mesmo sem fazer nada a partir disto, já é grande coisa”.

Portanto, declamar o folheto de cordel na sala de aula é o grito de liberdade das vozes guardadas no baú. Segundo Louro:

As mulheres, nas salas de aulas brasileiras e nos outros espaços sociais, viveram, com homens, crianças e outras mulheres, diferentes e intrincadas relações, nas quais sofreram e exerceram poder. Pensá-las apenas como subjugadas talvez empobreça demasiadamente sua história, uma vez que, mesmo nos momentos e nas situações em que mais se pretendeu silenciá-las e submetê-las, elas também foram capazes de engendrar discursos discordantes, construir resistências, subverter comportamentos. Construir uma história às avessas, exclusivamente apoiada na trajetória daquelas que foram revolucionárias, talvez também resultasse em uma construção reduzida e idealizada. As diferenças e ambiguidades, as cumplicidades e oposições, são elementos propositadamente colocados nesse texto com vistas a provocar leituras e reflexões que não homogeneizem as mulheres professoras, já que, muito possivelmente, foi por meio e em meio a diferentes discursos e práticas que elas acabaram por se produzir como professoras ideais, e também como professoras desviantes, como mulheres ajustadas e também como mulheres inadaptadas. (LOURO, 2004, p. 478-479).

A escola como espaço de compartilhamento de saberes inscreve-se nas memórias dos folhetos de cordel das cordelistas Alaíde, Aurineide, Dani e Josy que ao lecionar se afirmam como cordelistas diante do seu público ouvinte/leitor. As memórias de um espaço que possibilita a ação do fazer versos por entre sextilhas que “curam e fortalecem os seus destinos”. O ser professora e o ser cordelista amalgamam-se nas vivências de mulheres que buscam versar contranarrativas alargando as fronteiras dos seus destinos. Do baú para a escola, as memórias dos espaços tracejados pelas mulheres cordelistas recontam uma nova história.

É considerando as ressonâncias desse novo versejar e analisando os agenciamentos das memórias reelaboradas pelas cordelistas que é possível repensar as imagens atribuídas ao campo da literatura de cordel. Uma rede de sentidos alarga-se e reconfigura os modos literários. Suas trajetórias em cordel deixam marcas de um tracejado que difere em muitos aspectos das Evas e Marias versejadas nos folhetos, como destaca Clovis Britto:

Mas para além das figuras das matriarcas e das donzelas-guerreiras, também é oportuno visualizarmos a atuação de mulheres muitas vezes anônimas que em seu cotidiano dilatavam sua atuação para a cena pública em busca do sustento de sua família. Essas personagens desestabilizam leituras dominantes e constituem um painel sinestésico e polifônico em que a mulher protagoniza as narrativas no espaço sertanejo. (BRITTO, C., 2020, p. 58).

Suas vozes ressoam os sonhos da mulher que busca a profissionalização e a consagração enquanto cordelista. Suas narrativas reelaboram os espaços redimensionando seus significados e evidenciando as marcas da mulher cordelista sobre eles. Por entre as malhas discursivas, as imbricações entre memória, gênero e espaço remetem ao jogo de relações de poder que circundam as narrativas literárias e suas instâncias de legitimação. No plano da narrativa, as mulheres cordelistas escrevem as suas próprias histórias, ainda que no plano social as suas experiências tenham sido tensionadas e questionadas.

Os espaços das mulheres cordelistas configuram-se como elemento fundamental em suas narrativas. Conforme Milena Britto (2017, p. 102), as “narrativas de si mesmo condensam aspectos de memória, de prática de vida e resistência política, sendo, nestes casos de autogerenciamento, uma articulação com a parte social da cena em que o escritor existe”. É no transitar das personagens cordelistas que elas estabelecem relações com o mundo, reagindo às tensões e inscrevem-se seus corpos nas narrativas sociais. Acompanhar os ritmos dos seus cordéis permite compreender a perspectiva da mulher que cordeliza e pensa a si própria nesse contexto.

A escola, dessa forma, contribui para a compreensão dos artifícios das mulheres nos processos de incursão pelo fazer literário. A escola como lugar de reverberação da escrita e da leitura de mulheres, traduzindo-se no palco para sua atuação como intérprete de vozes e gestos. Nesse sentido, como seus cordéis por entre as tramas de si afirmam-se como documentos da memória da mulher cordelista reinventando os seus espaços e redimensionando suas temporalidades? Como elas repensam os atributos e funcionalidades do cordel ao destacar suas aplicabilidades em sala de aula?

Os cordéis são difusores de memórias. Suas vozes confrontam os silenciamentos e lacunas da história que invisibilizaram as escritas de mulheres e a ocupação de seus espaços. Suas experiências e repertórios político-estéticos anunciam imagens da mulher que busca concretizar os seus sonhos pessoais expondo suas subjetividades e anseios.

Subvertendo os pseudônimos, as cordelistas não apenas conferem suas assinaturas como autoras dos cordéis como também narram a si próprias, seus dramas individuais e coletivos que protagonizam a (en)cenação dos versos. A escrita como espaço de suas subjetividades que é transposta para os movimentos da interpretação pela comunidade ouvinte/leitora.

Seus cordéis problematizam as dinâmicas do fazer literário sob a perspectiva do protagonismo feminino possibilitando esboçar os fragmentos e fissuras que perpassam os dramas da mulher cordelista nas tentativas de legitimação. Apesar de serem estereotipadas, muitas vezes, como coadjuvantes, as mulheres cordelistas recusam viver sob a ótica masculina e assumem suas vozes reelaborando repertórios simbólicos.

Repensar o cordel sob o viés de mulheres e suas histórias de vida narradas permite ampliar o horizonte teórico-analítico da literatura brasileira em suas profundezas interseccionais. Gênero, raça, classe, localização e geração são marcas da diferença que precisam ser consideradas nas epistemologias do conhecimento. Essas marcas ficam bastante evidentes quando situadas com a realidade dos poetas populares do campo que realçam sua sabedoria de vida em contraponto à educação formal, conforme Campos ressalta:

Trata-se, evidentemente, nestes casos, de uma compensação projetiva. E esse tipo de sabedoria que já nasce com o indivíduo, sem escolas nem mestres, agrada ao trabalhador rural impossibilitado de poder adquirir outro, desde cedo impedido de estudar pela quota de trabalho que forçosamente terá que dar à família, que não pode prescindir da colaboração de nenhum de seus membros. (CAMPOS, 1977, p. 65).

As teorias literárias devem abarcar, portanto, a complexidade dos diferentes modos do fazer literário reconhecendo suas particularidades. As diferentes vozes do cordel ecoam novas modalidades político-estéticas, reelaborando memórias, narrativas, tempos e espaços.

Por entre os passos calejados, as narrativas em cordéis tracejam as rotas e as lidas das mulheres. Os versos carregam o peso de memórias de dor e angústia, mas também de resistência e perseverança na luta por um lugar ao sol. Suas vozes e gestos trafegam na interioridade sertaneja com suas tradições populares cultivadas nas lembranças narrativas. De acordo com Alômia Silva, é:

Importante lembrar, como o faz Albuquerque Júnior (1999), que os anos 1920 e 1930 foram marcados por uma série de produções discursivas que constituiu a ideia de Nordeste e tipificou o nordestino. Para ele concorreu principalmente a imagem atribuída ao sertanejo, de resistente “por natureza” – um ser que “brota” como extensão das próprias características de clima, vegetação e solo da região. (SILVA, A., 2020, p. 43).

As labutas da mulher no cordel transitam por entre experiências e práticas discursivas que (re)constituem a literatura de cordel acrescentando novos signos e recursos. Para além de trajetórias individuais, os cordéis dessas mulheres traduzem-se como reinterpretações do seu estar no mundo. Diante do paradigma masculino universal, as mulheres questionam a invisibilidade na historiografia da literatura de cordel e promovem deslocamentos. Nesse sentido, é urgente a imersão nos processos teórico-analíticos de descolonização de pensamentos e olhares. Sobre essa questão, Nora explica que:

Na maioria dos casos, a memória dessas minorias depende de três tipos de descolonização: a descolonização global, que deu a sociedades que estavam vegetando na inércia etnológica da opressão colonial acesso à consciência histórica e à recuperação ou fabricação da lembrança; nas sociedades tradicionais ocidentais, a descolonização interna de minorias sexuais, sociais, religiosas e provinciais, por meio da integração, para quem a afirmação de suas “memórias” – o que quer dizer, de fato, de sua própria História – é uma maneira de conseguir para si o reconhecimento em sua singularidade pela comunidade em geral que tem até agora se recusado a admitir seus direitos; e, finalmente, com o fim dos regimes totalitários do século XX, a descolonização ideológica e a reemergência de povos com suas longas memórias tradicionais que tais regimes haviam confiscado, destruído ou manipulado. (NORA, 2009, p. 8).

Através das potencialidades das memórias femininas, emergem-se a força estética, política e cultural dos cordéis que reconstroem a rede de sentidos para pensar as relações entre a mulher e o cordel nas trilhas da descolonização de pensamentos. Nos ritmos musicalizados

dos versos, evocam-se as memórias das mulheres cordelistas que erguem suas vozes e subjetividades revolucionárias trabalhadas artisticamente na busca por legitimação.

As experiências e perspectivas das mulheres cordelistas alargam as memórias coletivas contribuindo para a ampliação de estratégias e práticas de enfrentamento. A disputa de narrativas revela distintos modos de representação do mundo que por entre xilogravuras e versos apresentam diferentes inscrições sociais.

Nas linhas do cordel e da história, as mulheres cordelistas tracejam novos rumos para a literatura de cordel brasileira, expondo suas contradições e conflitos. Seus versos reconstituem narrativas que testemunham as memórias do tempo e do espaço sob outras perspectivas. Dessa forma, desde o seu ingresso no âmbito do cordel, como intérprete e/ou como personagem protagonista, a mulher tem pelejado por uma reconfiguração do campo literário. E, assim, as vozes das mulheres cordelistas enquanto produtoras de sentidos promovem deslocamentos na busca por ocupar os seus lugares no mundo.

4.2 ENTRE LEITURAS E CANTOS: AS MEMÓRIAS DA ESCRITA DA MULHER CORDELISTA NOS EMBALOS DO TEMPO DA MATERNIDADE

É muito frequente a participação das mães nos processos de criação poética da literatura popular embalando as memórias nas relações entre mãe-filha por entre os processos afetivos de leituras e de cantos. Sobre esse papel da mãe educadora, Lemaire recorda das rodas bailadas das tradições medievais entre mãe e filha que evidenciavam a partir do diálogo entre elas “os objetivos erótico-mágicos da dança primaveril, ilustrando a transmissão, de mãe para filha, de conhecimentos relacionados com o desejo sexual, o erotismo, a procriação e o amor.” (LEMAIRE, 2018a, p. 20). A pesquisadora acrescenta que nas cantigas líricas medievais de autoria feminina:

A valorização do corpo e da beleza da mulher constituía uma estratégia pedagógica básica da educação da mulher no mundo indo-europeu, antes da chegada do catolicismo que conseguiu diabolizar a sexualidade, culpabilizar a mulher e transformar o ato sexual em pecado. Vivida no segredo da casa da família nuclear e do casamento monogâmico, fora da vida social da comunidade, essa “nova” sexualidade impôs à mulher o dever de ser sexualmente passiva, de se sentir culpada e esperar, submissa, as iniciativas do dono-proprietário: da casa, dela e dos seus filhos. A riqueza e a variedade do vocabulário das cem cantigas de amigo paralelísticas no campo da beleza testemunham um saber e uma sabedoria que só hoje em dia as mulheres redescobrem e reconquistam progressivamente: a da autoestima, da

autoconfiança e da desculpabilização como *conditio sine qua non* de uma vida sexual harmoniosa, humana e feliz. (LEMAIRE, 2018a, p. 22).

É evidente como predominava uma função didática nas canções líricas medievais por meio da transmissão de saberes entre as gerações de mulheres, moldando comportamentos e condutas femininas. Além disso, é importante ressaltar que muitas das canções foram atribuídas a autores masculinos pela historiografia oficial, sofrendo profundas modificações inclusive deturpando a atuação das mulheres nos espaços das cantorias de modo que “as cantadoras transformaram-se em meninas inocentes, ingênuas e incultas que esperam passivas, tristes e ansiosamente o namorado ausente.” (LEMAIRE, 2018a, p. 30). A pesquisadora enfatiza que:

A cantiga da mãe e filha, uma vez integrada na história da literatura portuguesa, não será mais uma coprodução feminina, oral e secular, mas uma obra única, escrita por um escritor masculino individual. Portanto, tornou-se produto da cultura escrita considerada superior. O seu produtor, clérigo, pertence às elites da sociedade; assim a cantiga entra também na genealogia “heroico-literária” que, desde a *Iliada* e a *Odisseia*, “escritas” pelo poeta cego (sic) Homero, imortaliza as obras literárias escritas da humanidade e os seus escritores/autores. A cantiga foi “desterritorializada” não só histórica e culturalmente, como também socialmente ao passar do mundo rural ao mundo da corte, da cidade; e geograficamente quando os historiadores portugueses se apropriam das vozes das mulheres galegas para inseri-las na literatura portuguesa trovadoresca, cujo ideal amoroso é radicalmente diferente dos amores das mulheres-cantadoras. (LEMAIRE, 2018a, p. 30).

Apesar dos processos de apagamentos das vozes femininas ao longo da historiografia oficial, deturpando até mesmo as relações entre mãe e filha nas canções tradicionais da oralidade, os signos da maternidade arraigados no contexto cultural percorrem os versos das cordelistas que rememoram suas trajetórias, reconstituindo seus vínculos familiares, acadêmicos e profissionais. Assim, analisar as memórias do tempo das maternidades é de fundamental importância para repensar as atuações e protagonismos da mulher no universo do cordel.

Ao longo da história, as formas de concepção da maternidade passaram por diversas mudanças de modo que as relações maternas são estritamente vinculadas aos contextos históricos, políticos, sociais e culturais. Nesse sentido, as maternidades são experienciadas de diferentes formas. Cada momento e lugar influenciam as relações afetivas proporcionando vivências singulares e com significados próprios. Dessa forma, é importante remontar ao contexto histórico que determinou o papel da maternidade como elemento civilizatório. Vieira ressalta que:

O estado liberal burguês republicano estabeleceu um novo *ethos* baseado na divulgação da função materna da mulher como necessária à sociedade. E, para isso, uniram-se todos: filósofos, economistas, juristas, médicos e literatos a defender o lugar de mãe como imperativo da civilização, na medida em que as mulheres ofereceriam os cuidados iniciais às crianças que garantiriam a formação plena dos cidadãos necessários à “riqueza das nações.” (VIEIRA, 2005, p. 12).

No século XIX, as mulheres abastadas eram instruídas com o objetivo de educar os seus filhos. No entanto, muitas delas também assumiram a condição de professoras. O ensino de literatura apresentava fins pedagógicos e os textos funcionavam como veículo de valores morais em conformidade com o patriarcado. Sobre essa questão, Vieira afirma que:

A ausência de protagonismo político – inclusive defendido por parcela da imprensa feminina — compensa-se com a participação no espaço privado, no interior da sociedade civil cabia à mulher a função de, através da educação dos filhos (na função de mães) ou dos alunos (na função de mestras), contribuir com o Estado, reforçando a ordem cívica e os ideais da vida republicana. (VIEIRA, 2005, p. 23).

A mãe-professora, portanto, carrega os seus papéis pré-definidos pelo sistema patriarcal delimitando seus espaços e funções. Dessa forma, os espaços do cotidiano da mulher fazem-se presentes no plano ficcional compondo cenários para suas subjetividades. No âmbito literário, as imagens da maternidade também dão luz a distintas experiências afetivas e vínculos familiares.

O ato de parir um texto literário por mulheres cordelistas singulariza o seu modo performático, muitas vezes, também carregado de vivências maternas em suas histórias de vida. No entanto, as vivências da maternidade contemporânea são, de certo modo, influenciadas pelas experiências das mães que se constituíram como tal a partir dos valores das décadas de 50 e 60, como afirma Vieira:

A propalada nobreza da função de mãe, advogada por médicos e pela literatura oitocentista, continuará a povoar o imaginário da educação das mulheres ao longo das décadas de 50 e 60 e a internalização do código da mulher dedicada à casa, ao esposo e aos filhos irá se constituir no desejo típico das mocinhas criadas nesse período. (VIEIRA, 2005, p. 206).

A figura da mãe relacionada com o cuidado do filho é muito presente na literatura de cordel. Nas trajetórias em cordel da coletânea organizada por Graciele Castro, em muitos de seus cordéis, a imagem da mãe é recorrente no decorrer das narrativas poéticas. Portanto, é de

fundamental importância compreender como a literatura tem recriado a imagem da mulher e qual mulher tem apresentado em suas narrativas. Conforme Vieira:

Dentro desse espaço teórico, é que se busca compreender a literatura brasileira de autoria feminina escrita no chamado *boom* editorial, entre as décadas de 70 e 80. Caracteriza essa literatura o registro das mulheres no espaço privado, a compreensão, através das personagens retratadas, dos dramas vividos pelas mulheres, de modo que as leitoras se sentissem representadas. O registro dos limites da casa era ainda o universo conhecido pelas mulheres brancas e burguesas que se enveredaram pela escrita nesse período, mesmo que muitas das escritoras da época tenham saído dos bancos universitários. (VIEIRA, 2005, p. 208).

Desde seus vínculos primários, a figura materna estabelece relações e ocupa posições no eixo familiar que são responsáveis por uma rede de transmissão de valores e de inserção nos processos educativos informais ou formais. No cordel *Aurineide Alencar*, as memórias do eu poético são embaladas pelas cantigas de ninar na voz materna. Seus versos também recuperam os processos mnemônicos da mãe que ressoava os cantos dos poetas. Nesse sentido, ainda que a voz materna se faça presente nos processos de transmissão da tradição, ela ressoa os ecos da literatura de autoria masculina: “eram canções dos poetas”.

Dessa forma, a memória da cordelista é constituída de “rimas e versos” que guardava desde a infância. Nota-se como as imagens da memória presentificam-se na narrativa de cordel, entoando as dinâmicas da tradição, da transmissão geracional, além das marcas de gênero:

As cantigas de ninar
Que para mim, mãe cantava,
Eram canções dos poetas
Que ela sempre decorava
Com isso, rimas e versos,
Minha mente já guardava.

O meu primeiro contato
Que eu pude ter com a escrita
Foi com sete anos de idade
Parece uma obra bendita
Ouvindo verso em cordel
Lido por minha mãe, Dita.

[...]

O jogo de fazer versos
Junto com primos e irmãos
Nas noites de lua cheia
Era a maior diversão

Enquanto os pais trabalhavam
Na desbulha de feijão.

(ALENCAR, 2020, p. 12).

As memórias da escuta em cordel de Aurineide Alencar reavivam as lembranças de sua mãe Dita, responsável por lhe apresentar a dinâmica dos processos entre a escrita e a leitura. Das brincadeiras de infância, o eu poético define “o jogo de fazer versos” como uma atividade lúdica presente no trabalho de “desbulha do feijão”.

Em sua trajetória em cordel, Aurineide demonstra como o “fazer versos” apresenta uma elasticidade tamanha que atravessa os processos de alfabetização, perpassa os espaços lúdicos e acompanha os adultos em seus ofícios de trabalho. Nesses processos, o cordel constitui-se de elementos sociais, históricos e culturais fundamentais para a reelaboração das memórias coletivas.

No cordel intitulado *Alaíde Souza Costa*, a cordelista inicia os primeiros versos com a identificação de seu nome e sobrenome, traçando os objetivos do seu “escrever” e sua identidade goiana-sergipana. Em seguida, o eu poético indaga ao leitor sobre quem apostará na sua escrita, após identificar-se como mulher, nordestina e com um sobrenome aparentemente comum:

O meu nome é Alaíde
Sobrenome? Souza Costa
Vim aqui para escrever
Só vai ler quem de mim, gosta
Sou goiana – sergipana
Quem é que em mim, aposta?

Minha maior referência
Vem da mamãe, vou falar
Ela me ensinou a ler
Escrever, também contar
Mostrou-me que a leitura
Nos faz sorrir e chorar.

(COSTA, A., 2020, p. 10).

Candau ao questionar sobre a que “atribuir essa importância que assume a nomeação”, enfatiza que “isso se deve ao fato de que a memória de um sobrenome, quer dizer, a permanência no tempo de uma identidade atribuída, é uma fonte essencial da totalização existencial.” (CANDAU, 2012, p. 69-70). A marcação de seu nome e sobrenome

reafirma sua identidade enquanto cordelista que reconhece sua mãe como sua inspiração, sendo a responsável por seu processo de formação leitora.

No cordel *Dani Almeida*, o eu poético reporta-se ao tempo do nascimento demarcando seu local de origem e mudanças territoriais: “Eu nasci no Ceará,/ Mas criança me mudei./ Para Olinda, Pernambuco,/ Com mainha, enfrentei/ Desafios importantes/ Jornadas que superei!” (ALMEIDA, D., 2020, p. 24). Com a presença de “mainha”, o eu poético compartilha nos versos seguintes as suas vivências:

Na cidade de Campinas
Pari duas lindas filhas.
Elas são os meus pedaços
Mais divinos nas partilhas.
Ser mãe delas me ajudou,
Seguir firme em novas trilhas.

Mergulhei no universo
Das histórias infantis.
Com muita ludicidade,
Na educação refiz
Trabalhos maravilhosos
Projetos estudantis.

(ALMEIDA, D., 2020, p. 25).

Das partilhas advindas do parir, Dani Almeida inicia o seu projeto literário com histórias infantis, destacando os aspectos lúdicos nos processos educativos. Nesse sentido, as trilhas do seu cordel acompanham as experiências da maternidade de forma diversa: a relação do eu poético com sua mãe e, também, sua experiência enquanto mãe. O ato de maternar é memorado nos versos de Dani Almeida e, nesse processo, evidenciam-se as influências da maternidade no seu fazer literário.

Muitas personagens literárias aventuraram-se em fortalecer os ditames do patriarcado apresentando o ato de maternar em seus papéis naturalizados: “quando o papel de mãe é biológico, está na esfera da condição de fêmea, e o cuidado com os filhos na esfera da cultura, entretanto associado há pouco mais de um século à condição feminina” (VIEIRA, 2005, p. 230). A esse respeito, Bairos enfatiza que:

Há duas versões do pensamento feminista que explicitamente tentam definir a mulher com base em experiências tidas como universais. A primeira coloca a maternidade como a experiência central na identidade das mulheres. Ao responder por que constituímos um grupo diferente, coloca-se em destaque valores ligados à prática das mães – altruísmo, carinho, cuidado com os interesses do outro. A ênfase num aspecto compartilhado apenas em caráter

biológico como parte integral da identidade feminina reforça noções patriarcais do que é tradicional ou naturalmente feminino apenas atribuindo a essas características um valor superior àquelas geralmente associadas ao homem. (BAIRROS, 1995, p. 459-460).

A corporalidade materna desenhada nos cordéis performa os trânsitos da escrita de mulheres cordelistas que ficcionalizam o seu fazer literário imerso nas entranhas das maternidades. Entre a escrita e a maternidade, a mulher cordelista reapresenta suas identidades literárias traçando seus desafios e implicações.

Nos cordéis de *Josy Silva*, através de uma trajetória delineada em terceira pessoa, reafirmam-se os processos de aprendizagens com sua mãe a partir da leitura das rimas do cordel. Os versos enfatizam o seu sonho de conquistar o espaço escolar como o lugar de “gente grande”:

Aprendeu a ler com sua mãe
Nas rimas que no cordel lia
Pedia pra ir à escola
Cada dia que amanhecia
Sonhava adentrar os portões
Que sonhara outro dia.

Passado certo tempo
A idade certa chegou
A emoção foi tamanha
Quando sua mãe a levou
Na escola de gente grande
Pensou ela, o sonho começou.

(SILVA, J., 2020, p. 40).

O maternal reelaborado literariamente a partir da reinvenção de significados possibilita repensar a mãe como sujeito da escrita, seja na iniciação dos processos de letramentos, seja assumindo a autoria literária. As cordelistas apresentam a maternidade em suas funções de educar a partir da arte literária afirmando suas perspectivas identitárias aliadas às suas trajetórias de vida.

Nos contextos atravessados pelos valores do patriarcado, o mundo do trabalho é dividido entre os âmbitos doméstico e profissional. De acordo com Vieira:

Como consequência desse modelo de Estado, ocorre a “partilha sexuada do mundo” do trabalho em uma sociedade burguesa, de economia industrial capitalista: o trabalho doméstico, com a gestão da casa e o cuidado com a saúde física e moral dos filhos, que passa a pertencer à esfera familiar, doméstica, cabe à mulher (pelo menos daquelas que podiam se permitir

deixar de ganhar a própria vida, em função da ocupação do papel de mãe) e o trabalho profissional, centrado na esfera pública, com a gestão da cidade, da ordem política, cabe ao homem. (VIEIRA, 2005, p. 12).

Ao assumir o tom dos discursos, as mulheres-cordelistas traduzem novas subjetividades para o ser mãe e ser escritora. Apesar de reapresentar a figura da mãe como responsável com os cuidados para com as filhas, há uma demonstração da sua função primordial em incentivar a leitura e a escrita através das performances. Nesse sentido, a mãe que performa assume o lugar de sujeito das trajetórias em cordel, traduzindo-se na voz que canta e ecoa os ritmos dos versos. Trata-se de um exercício da escrita da transgressão, conforme enfatiza Vieira:

O fascínio pela escrita e pelo ato de poder que representa o “tomar a pena” constrói a mulher escritora. Nesse espaço de transgressão, representado pela escrita de mulheres, tem-se um aspecto freqüentemente tomado como referencial da literatura feita por elas (normalmente, considerado pela crítica falocêntrica como uma incapacidade de criação das mulheres): a extensão do privado na escrita que se publica, ou em outros termos, na publicização do doméstico, ao expressar por escrito o que era antes pessoal, intransferível e proibido de vir a público. A ficção “doméstica”, do cotidiano é a expressão da subjetividade feminina, do ser que, confinado em casa, aprende a escrever, sendo diferente do outro. (VIEIRA, 2005, p. 39).

O cotidiano das maternidades presente nas memórias dos cordéis evidencia as subjetividades de mulheres que atravessam os espaços públicos e privados e carregam consigo os modos de pensar e agir de um determinado contexto e época. Da afetividade entre mães e filhas, a escritura feminina ergue sentidos e enredos para a maternidade demarcando-a como elemento fundamental para compreender os desafios da incursão literária das mulheres escritoras.

Entre o vivido e o narrado, as cordelistas reapresentam o cordel a partir de suas perspectivas enfatizando suas redes de sentido e redefinindo a si próprias como estratégia de recusa das imposições sociais. Repensar suas escritas pelo viés da maternidade no plural permite ampliar os paradigmas literários e exige refletir sobre seus deslocamentos e desestabilizações de noções supostamente totalizantes.

As cantigas de roda da infância e a voz materna como narradora constituem os repertórios textuais das futuras cordelistas. Os vínculos maternos que performam no cotidiano a experiência literária que será traduzida nos versos em cordéis. Dessa forma, é preciso repensar as maternidades de modo a compreender o seu papel primordial nos processos de letramentos literários.

Entender as mães como sujeitos que mobilizam os elementos performáticos da literatura oral e popular, é fundamental nesse processo de análise da escritura feminina. As tramas que conduzem mães e filhas nas práticas sociais reverberam nos enredos narrativos que inscrevem memórias individuais e coletivas.

São memórias que ultrapassam as lembranças circunscritas na intimidade do espaço privado da mulher branca burguesa e apropriam-se do espaço público devido às condições impostas pelos atravessamentos de raça, classe e gênero. Para além da educação dos filhos, as mães pobres dependem do acesso aos espaços públicos para se investirem de tarefas remuneradas que possam garantir as suas necessidades básicas, diferentemente das mães abastadas do contexto burguês. Nesse sentido, Vieira ressalta que:

Muitas participantes da *Questão da Mulher* registram a mãe como educadora, responsável pelas primeiras letras dos filhos, por conseguinte necessário seria que, no caso do Brasil, as mulheres se tornassem pessoas esclarecidas, capazes de não somente receber pessoas, cumprindo o modelo de sociabilidade burguesa, como também de se transformarem em participantes da vida escolar dos filhos: os do sexo masculino, enquanto estivessem em sua companhia (no caso da família de posses, até os doze anos quando seriam encaminhados para o colégio interno), ao passo que, no caso das filhas, acompanhando o aprendizado da leitura e escrita, do desenho, da língua francesa, do piano e da educação religiosa. (VIEIRA, 2005, p. 24).

As memórias autobiográficas ressoam as vozes de mulheres que reelaboram suas subjetividades no campo das narrativas poéticas. É do cotidiano de suas práticas e experiências maternas que suas escritas performáticas ganham força e potencializam o eu/nós nas dinâmicas entre o individual e o coletivo. Suas memórias narrativas transpõem as fronteiras impostas pela hegemonia discursiva e convidam o ouvinte/leitor a acompanhar os seus percursos da escrita na vida e da vida na escrita.

Uma escrita que nasce nos círculos familiares e que os extrapola para ganhar novos sentidos no mundo. Nesse deslocamento, a escrita acompanha os movimentos da maternidade em suas transições entre o privado e o público. Assim, as memórias autobiográficas territorializam as trajetórias em cordel entre os dois mundos buscando uma possível conciliação, assim como afirma Vieira:

Nesse sentido, a escrita feminina se produz na emergência da própria constituição da mulher, o ato de escrita é também um ato de descoberta de si, por isso sua produção não pode estar distante do que lhe era conhecido: sua viagem em torno de si mesma e não de aventuras externas, era do “tecido” cotidiano da sua existência de onde se eram tirados os fios narrativos em que

produzia a sua ficção. Ou parafraseando Heidegger, na escrita da palavra, ela se inscreve enquanto ser. (VIEIRA, 2005, p. 39-40).

Mulheres que cuidam das filhas, mulheres que cuidam da escrita, mulheres que cuidam da vida. O cuidar maternal, tão presente em suas memórias, reapresentam o universo do cordel de mulheres, a partir do binômio mães-filhas, que escrevem e reconfiguram a cena literária ao buscarem a conciliação entre a maternidade e a profissionalização.

Nos ritmos contra-hegemônicos de suas caminhadas, as cordelistas versejam suas existências a partir de uma narrativa que capta fragmentos de memória e inventividade. Versos que trazem consigo as maternidades como elo da escrita das mães-filhas configurando-se para além das fronteiras temáticas ao sedimentar espaços-tempos da memória da mulher escritora.

São memórias reconstituídas nas cadências dos versos que demonstram o ato de cuidar materno como símbolo de força e de transgressão. O cuidar que alimenta com a palavra literária e potencializa a trajetória em cordel de mulheres que subvertem as fronteiras das hierarquizações sociais.

O cotidiano de suas maternidades escritas transborda processos de letramentos literários acessando outros mundos possíveis. Nas mãos que escrevem e nos corpos que performam, os instrumentos literários redimensionam-se a partir da subjetividade de mulheres que não se encaixam nos limites impostos pela hegemonia masculina.

Através de uma dicção da resistência, os versos autobiográficos⁷⁶ das cordelistas acompanham suas trajetórias e, ao mesmo tempo, buscam romper com os estigmas associados às mulheres desestabilizando o campo literário. Ainda que situadas nos espaços domésticos, as mulheres versejadas sonham em conquistar outros espaços de poder. Para tanto, fazem dos seus lares um lugar de força e resistência para se apropriarem da palavra literária com seus sons, ritmos e gestos.

São mulheres que fazem do ato literário um instrumento de poder que exige outros olhares para si. São mulheres que fazem das narrativas autobiográficas um lugar no qual se assumem como narradoras, personagens protagonistas e autoras de si. As memórias

⁷⁶ A professora e pesquisadora Maria Gislene Fonseca analisa os cordéis autobiográficos de Izabel Nascimento, Julie Oliveira e Auritha Tabajara a partir da teoria do ponto de vista de Hill Collins (2019), ressaltando que a “autora afro-americana traça essa reflexão para falar sobre a importância do ponto de vista das mulheres negras ao contarem suas próprias histórias. Tomamos de empréstimo tal reflexão para falarmos sobre uma manifestação cultural que é marginalizada a partir do olhar do cânone letrado e academicista.” (FONSECA, 2020, p. 89).

documentadas nos versos testemunham a subversão das fronteiras femininas através dos processos de letramento.

As memórias do tempo-espaço da maternidade evidenciam como as mulheres constroem seus vínculos familiares e como projetam seus sonhos e ambições. Os versos revelam a noção das mulheres versejadas a respeito da linguagem como instrumento de poder e da importância do acesso à educação formal para alçar outros voos.

A tradição oral, imbuída nas cantigas veiculadas pelas vozes maternas, faz-se presente na formação das cordelistas que puderam apreciar, desde a infância, a literatura viva que estreita os vínculos familiares. As narrativas maternas foram decisivas para os processos de tornar-se cordelistas dessas mulheres que souberam reelaborar as memórias afetivas por meio do versejar. As memórias marcadas pelo gênero, raça e classe atravessam as narrativas poéticas, trazendo à tona as distorções da sociedade que também impregnam o plano literário.

Nas trilhas da história e da memória, as narrativas de cordel acompanham as trajetórias de mulheres, mães e professoras evidenciando os rastros da estratificação social na definição de funções e profissões. A literatura como ato de cuidado emerge nos traçados das cordelistas nos estabelecimentos de seus vínculos e relações sociais.

4.3 AS MEMÓRIAS DO TRABALHO DA MULHER CORDELISTA: A PROFISSIONALIZAÇÃO NAS TRILHAS DOS CORDÉIS

Seja como poeta popular ou personagem, a mulher cordelista subverte a literatura popular imprimindo suas memórias do tempo, do espaço e do trabalho. Sem máscaras, as cordelistas assumem a autoria dos seus versos por meio da assinatura de seus nomes e sobrenomes. Nas memórias que conectam as temporalidades do presente, passado e futuro, os versos cadenciam as experiências de mulheres que trabalham a arte da palavra, mas também fazem da atuação docente um sonho a ser conquistado.

Nos versos memorialistas, presentifica-se o testemunho da cultura e da tradição de um povo que sob a perspectiva da mulher cordelista reconstroem os fragmentos de passado que recompõem o presente. Por meio da linguagem literária, as vivências das mulheres reelaboram memórias do cotidiano evidenciando o trabalho como constituinte do ser.

A historiadora francesa Michelle Perrot (1989, p. 14) reflete sobre as práticas da memória feminina a partir do contexto das mulheres burguesas do século XIX ressaltando que “assim como a escrita feminina, é uma memória familiar, semi-oficial”, os registros de suas

memórias estão atrelados ao privado do âmbito familiar. No tocante às comunidades tradicionais, acrescenta: “A memória das mulheres é verbo. Ela está ligada à oralidade das sociedades tradicionais que lhes confiava a missão de narradoras da comunidade aldeã” (PERROT, 1989, p. 15). A autora discute que houve, no entanto, a ruptura de algumas formas memorialísticas tradicionais com o desenvolvimento da comunicação escrita.

Ao tratar das mulheres como porta-vozes da vida privada, Perrot afirma:

Essas experiências permitirão talvez um dia analisar mais precisamente o funcionamento da memória das mulheres. Existe, no fundo, uma especificidade? Não, sem dúvida, se se trata de ancorá-la numa inencontrável natureza e no biológico. Sim, provavelmente, na medida em que as práticas sócio-culturais presentes na tripla operação que constitui a memória – acumulação primitiva, rememoração, ordenamento da narrativa – está imbricada nas relações masculinas/femininas reais e, como elas, é produto de uma história. [...] Forma de relação com o tempo e o espaço, a memória, como a existência da qual ela é o prolongamento, é profundamente sexuada. (PERROT, 1989, p. 18).

As memórias das mulheres em suas relações com o tempo e com o espaço apontam para suas experiências cotidianas e seus modos de vida cujas perspectivas e subjetividades foram ignoradas nos discursos oficiais e hegemônicos. Se a nova história, como campo de estudos, vem se dedicando à pesquisa sobre as ausências das mulheres na historiografia oficial, os estudos literários também apresentam convergências quanto aos silenciamentos das mulheres em suas narrativas, seja como personagens protagonistas seja como autoras.

Alaíde Souza Costa, em seus versos, enfatiza que é “Professora” e evidencia sua paixão pelo ato de ensinar. E, aliado ao exercício docente, a poeta também se manifesta a partir da leitura dos “versos pro aluno”:

Pois bem, eu segui em frente
E sempre com retidão
Também fui ótima aluna
Estudei com atenção
Hoje eu sou a Professora
Que ensina com paixão.

[...]

Só consegui esse feito
Quando já lecionava
Eu lia versos pro aluno
Ele, então, os declamava
Uma aula bem diferente
Eles liam. Eu amava!

(COSTA, A., 2020, p. 10).

As memórias do trabalho docente são evocadas nas narrativas de cordel de Alaíde Souza Costa a partir de fragmentos de suas experiências de vida. A mulher enquanto personagem protagonista de suas vivências desdobra-se entre o ser-professora e o ser escritora. É no contexto do fazer docente que Alaíde se afirma enquanto escritora em suas práticas e vivências com a comunidade discente: “Eu, nesse tempo, já era/ Uma profissional / Postei textos pelo mundo / Coisa sensacional / Com o meu livro editado / Escritora? Que legal!” (COSTA, A., 2020, p. 11). Suas memórias deflagram a sua consciência quanto ao processo de profissionalização da mulher-escritora através dos processos de divulgação de suas produções textuais e edição de livro.

As cordelistas em suas narrativas evidenciam seus sonhos e desejos pela profissão-professora em seus enlaces possíveis com a escrita literária. Quanto aos processos de incursão ao mundo do trabalho, Perrot ressalta que:

Assim, as fronteiras sexuais das profissões se deslocam para um setor terciário em expansão que desenha o território dos empregos de hoje. O fato de as mulheres aí estarem presentes mostra o seu progresso na conquista dos saberes. Falta muito, no entanto, para ficarem em condição de igualdade na hierarquia das responsabilidades e dos poderes, inclusive no emprego público. (PERROT, 2007, p. 128).

A trajetória de mulheres em suas multiplicidades redesenha os percursos de anulações e silenciamentos na história, na literatura, enfim, em diversos âmbitos da sociedade. Os cordéis rememoram as práticas das memórias de trabalho de mulheres que continuam na peleja por ocupação de seus lugares sociais.

A escrita e a escola⁷⁷ como lugares de atuação feminina desvelam-se nas narrativas de cordéis por entre suas trajetórias de desafios, sonhos, conquistas e lutas. Aurineide Alencar também experiencia na sala de aula o seu “dom de fazer verso”: “Aos vinte anos eu estava/ Cumprindo minha missão / Trabalhando com crianças / Com alfabetização / E o meu dom de

⁷⁷ Sobre a noção do magistério como sacerdócio feminino, Louro destaca que: “passam a ser associadas ao magistério características tidas como “tipicamente femininas”: paciência, minuciosidade, afetividade, doação. Características que, por sua vez, vão se articular à tradição religiosa da atividade docente, reforçando ainda a ideia de que a docência deve ser percebida mais como um “sacerdócio” do que como uma profissão. Tudo foi muito conveniente para que se constituísse a imagem das professoras como “trabalhadoras dóceis, dedicadas e pouco reivindicadoras”, o que serviria futuramente para lhes dificultar a discussão de questões ligadas a salário, carreira, condições de trabalho etc.” (LOURO, 2004, p. 450).

fazer verso / Eu botei logo em ação.” (ALENCAR, 2020, p. 12). O cordel empregado como instrumento de ensino-aprendizagem está presente no seu fazer docente:

Com alunos do quinto ano
Que eu costumava aplicar
Um projeto com Cordel
Para melhor ensinar
Todo e qualquer conteúdo
Podendo nele estudar.

[...]

Nesta época eu comecei
Divulgar a poesia
Participei de concurso
Que para minha alegria
Sendo selecionado
Divulgado dia a dia.

Tendo meu primeiro livro
Em um concurso aprovado
E para minha alegria
Logo sendo publicado
Abrindo o caminho para
Meu cordel ser divulgado.

[...]

Por isso que eu continuo
Hoje em forma voluntária,
Levando para as escolas
A cultura milenária
Essa que me faz sentir
Um pouco mais solidária.

(ALENCAR, 2020, p. 13).

O magistério como paixão é uma das ideias recorrentes nas memórias de mulheres-professoras em suas narrativas literárias, assim como o cordel como instrumento pedagógico para produção de conhecimento. Nesse sentido, os versos de Aurineide Alencar reforçam o entendimento do cordel como símbolo da “cultura milenária” e, portanto, ao ser trabalhado voluntariamente nas escolas a faz exercer a solidariedade.

As vozes de mulheres narrando sua própria história, suas perspectivas e subjetividades representam olhares de si diante do mundo. Entre silenciamentos e obstáculos, suas narrativas apontam para modos de resistência e de transgressão de um sistema que insiste em abafar suas vozes.

Apesar dos processos de invisibilização de mulheres, as partilhas de suas memórias convergem em modos de (re)existir em contraponto às estratégias de esquecimento. Narrar as suas próprias vozes inenarráveis pela historiografia oficial representa uma transgressão e corroboram para a possibilidade de instituir novos modos de pensar, de resistir e de viver.

Bhety Brazil inicia o seu versejar aliando maternidade e docência na constituição do seu ser. E são nas suas andanças pelo mundo que seus versos se encontram:

Sou mãe e Professora
Viajei até me perder
Me encontrei em São Paulo
Quis muita coisa esquecer,
Mas é em Pernambuco
Que mora meu benquerer.

[...]

Mesmo assim versando
Parece que me vejo
Com vocês conversando
Soltando conversas fora
Na praça; ou na escola
Sinto saudades agora.

(BRAZIL, 2020, p. 16).

No espaço escolar, Bhety Brazil depara-se com as dificuldades da “arte de criar versos”: “Agora com meus alunos/ É muito difícil ensinar/ A arte de criar versos / Desejo lhes passar/ E vê-los poetas/ Com seus versos a rimar.” (BRAZIL, 2020, p. 17). A cordelista-professora ou a professora-cordelista desvela-se nos versos que anunciam o desejo de formar poetas que perpetuem o ecoar de rimas e versos. As identidades múltiplas da mãe e professora que perpassam o seu caminhar e as suas viagens nos percursos da memória.

A partir da palavra ritmada no cordel, percebem-se os movimentos que encadeiam a narrativa e extravasam um mundo de desigualdades em suas práticas e representações. As construções sociais e culturais delineadas nos versos dos cordéis apontam para as imagens de um mundo onde os espaços da profissionalização remetem para as formas de poder que engendram as relações e ocupação de determinados lugares.

Como afirma Perrot (2005, p. 251), “as mulheres sempre trabalharam. Elas nem sempre exerceram “profissões”. Dessa forma, as memórias do trabalho carregam em si uma rede de significações capazes de provocar reflexões sobre as desigualdades impostas nos espaços da profissionalização. Os caminhos percorridos pelas mulheres-professoras-

cordelistas deflagram trajetórias de vida que são atravessadas por particularidades atinentes ao gênero, à classe e à raça.

A conquista do interior da escola e a autonomia possível no espaço da sala de aula representam a abertura de outras portas nas trajetórias de vida das personagens. O reconhecimento identitário como professoras possibilita alargar os espaços demarcados da sala de aula para a literatura de cordel: novos rumos são alçados em direção à autoria feminina diante do seu público ouvinte-leitor.

A escola como o lugar de atuação profissional para as mulheres também se torna o espaço de divulgação da sua produção literária abrindo caminhos para o trabalho político-estético com a palavra. Por outro lado, Josy Silva traça sua caminhada nas trilhas dos cordéis que “a fez professora”, evidenciando suas múltiplas possibilidades:

O cordel a fez professora
Não era seu desatino
Foi amor desde criança
Tão puro e cristalino
Brilhando sua estrela
Selando seu destino.

Hoje ela é mestre
Tem orgulho do estudo
A caminhada foi longa
Árdua sobretudo
Conseguiu ser alguém
O cordel foi seu escudo.

[...]

E aqui termino esse verso,
Lembrando do percorrido
E aquela menina baiana
Cumpru seu destino
De ser professora
Sua promessa cumprindo.

(SILVA, J., 2020, p. 41).

Nos ritmos das vivências docentes, revelam-se os sonhos, os desafios e as angústias das práticas do cotidiano que constituem suas subjetividades. Negra Aurea relata o seu tornar-se professora interligando-o à condição de ser “protetora”: “Tornei-me a professora/ De alfabetização. / Como grande protetora / Ministrei educação. / Quis casar e ser pastora / Mas faltou a vocação.” (AUREA, 2020, p. 46). A associação da mulher-professora com o fato de

ser “grande protetora” demonstra um dos estereótipos construídos socialmente para o ser mulher como um de seus elementos identitários constituintes.

A internalização da mulher-professora-protetora é muito presente nas subjetividades sociais como uma forma discursiva que pressupõe as relações de poder que se impõem e corroboram para a construção da imagem da mulher que contribui para a manutenção das hierarquias do patriarcado. Tânia Castro, nas vivências da cultura popular, apresenta suas identidades multifacetadas entre o ser professora, mãe e mulher:

Vou, meu caminho, trilhar
Na cultura popular
Enquanto vida eu tiver
Tenho o Cordel como mastro
Poetisa Tânia Castro
Professora, mãe, mulher.

[...]

Vítimas não somos mais
Só queremos ser iguais
Mostrarmos nosso trabalho
Alguns homens dão pinotes
Querem manter holofotes
Se seus machismos, espalho.

(CASTRO, T., 2020, p. 53).

A profissão de professora como sonho e destino de muitas “moças” formava o imaginário social e reforçava os adjetivos que caberiam à mulher funcionando como um dos mecanismos interessados para a manutenção dos poderes hegemônicos. Nesse sentido, múltiplas relações são estabelecidas entre os personagens das narrativas de cordel. A professora/cordelista que traça seus processos de ensino/aprendizagem em conjunto com o público discente também ouvinte/leitor ensejam as experiências de vidas múltiplas que reorganizam as redes de socialização a partir dos ritmos de suas memórias.

No entanto, a atuação docente possibilita também o desenvolvimento do pensamento crítico e libertador. Vana Miletto alude em seus versos o sonho da docência como mecanismo de transformação do mundo: “Professora me formei / E um sonho a carregar / Dedicar a minha vida / Para o mundo transformar / Com a lousa e um giz / Eu iria ensinar.” (MILETTO, 2020, p. 54). A professora que também se faz “poeta e escritora”:

E o tempo foi passando
Não sonhei ser escritora

Tão feliz e satisfeita
 Por ser uma professora
 A escola era o celeiro
 Da ideia promissora.

[...]

E, assim, nasceu a Vana
 A Miletto professora
 Vana Miletto é meu nome
 Filha mãe e educadora
 Sou contista e romancista
 Sou poeta e escritora.

(MILETTO, 2020, p. 55).

Vânia Alves remonta às memórias do espaço e seus deslocamentos para dedicar-se à docência: “Vinda do caminho inverso, / Bora me apresentar. / Do Vale do Paraíba / Me mudei pra lecionar. / No Vale do São Francisco / Acabo de me instalar.” (ALVES, V., 2020, p. 56). Das memórias individuais trabalhadas literariamente nos versos, evidenciam-se os deslocamentos, não apenas no âmbito geográfico, mas, sobretudo, das rememorações que se inscrevem na dimensão social, histórica e cultural.

As memórias do trabalho das mulheres, seja na docência ou como cordelistas, remontam aos fazeres compartilhados por um coletivo quanto aos seus modos de vida e de se situar diante do mundo. As lutas e pejeas pela profissionalização denotam as particularidades para inserção no mundo do trabalho por parte de mulheres que encontram inúmeros desafios.

Mulheres contadoras de si rememoram suas práticas cotidianas em busca de sentidos para as suas trajetórias em cordel a partir da encenação de seus lugares no mundo, suas relações interpessoais e seus deslocamentos entre os múltiplos papéis sociais: mãe, professora e cordelista.

Os versos de suas trajetórias compostos por traços memorialísticos carregam os aspectos fundamentais para compreensão da constituição das mulheres como sujeitos da história. Os ritmos das memórias do trabalho ecoam as vozes da mulher em suas lutas pela conquista da profissionalização como professoras capazes de assumir sua autonomia em sala de aula através dos processos de letramento literário.

Nesse sentido, o cordel possibilita o seu estar no mundo por meio do traçado de suas histórias de vida. É assim que como instrumento de resistência reelabora as vidas-mulheres no plano ficcional ensejando inúmeras referências para o entendimento de suas subjetividades múltiplas.

As lembranças das mulheres no tráfego da constituição de suas memórias exigem novos olhares para a literatura, a partir das vozes de mulheres contadoras de si. Do privado ao público, suas memórias percorrem caminhos na busca da ocupação de seus lugares sociais e na autoafirmação dos seus modos de pensar, como afirma Candau, através “de um processo de “seleção mnemônica e simbólica” de certos fatos reais ou imaginários” (CANDAU, 2012, p. 99). Assim, suas vozes quebram os silêncios e pelejam em busca do ecoar de tantas outras que continuam ignoradas pelos atravessamentos de gênero, raça e classe. A voz-professora carrega a mãe para outros espaços para além da casa e multiplica os dizeres da voz-cordelista em suas performances pedagógicas para além das grafias impressas no papel.

São cordéis legitimados por suas próprias assinaturas autorais que possibilitam a apropriação discursiva de suas escritas, vozes e performances. E, ao assumir o seu próprio contar, trazem consigo a força de tantas narradoras que tiveram suas vozes sufocadas ao longo dos séculos. Enfim, as memórias do trabalho simbolizam a força de mulheres em seus deslocamentos geográficos e ficcionais intimamente atreladas às vivências da maternidade em seu transbordar de papéis sociais. O ato de cuidar atravessa as memórias dessas mulheres demonstrando o quanto o ato da docência e o ato da escrita feminina são ainda impregnados pelos estereótipos construídos para o ser-mulher.

Seção 5

“SOMOS MUITAS”: ENFIM, O QUE DIZEM SUAS VOZES?



5 “SOMOS MUITAS”: ENFIM, O QUE DIZEM SUAS VOZES?

“Todos os folhetos que foram vendidos na Livraria de meu pai ou que foram impressos, tinham nome de homem, eram homens que faziam, não existia naquele tempo, folheto feito por mulher [...]” (NEVES apud MENDONÇA, 1993, p. 70). Essa é uma das constatações de Maria das Neves a respeito do universo do cordel no século XX. Segundo a cordelista, caso o cordel fosse assinado com seu nome não venderia: “-Porque se botar não vende.” (NEVES apud MENDONÇA, 1993, p. 70).

Repensar a literatura de cordel a partir da escuta das vozes das cordelistas exige acolher os seus passos e ritmos em direção a um universo ditado predominantemente pelo masculino. No entanto, a voz feminina ecoou nas tradições da oralidade e a partir da escrita de versos em folhetos houve o apagamento de seu protagonismo na cultura popular. Sobre os processos de silenciamentos no universo da escrita, a pesquisadora Hollanda ressalta que:

A escrita de Maria das Neves para efetivamente lograr a transgressão do cânone marcadamente masculino da literatura de cordel e da poesia popular, teve que transvestir-se, simular-se e assinar-se Altino Alagoano, máscara necessária para a conquista da palavra poética livre e para rompimento com a tradição familiar dos Batista que, desta forma, é reescrita mas nunca reproduzida. (HOLLANDA, 1992 apud MENDONÇA, 1993, não paginado).

Nas variadas vozes das mulheres cordelistas, ressoam suas subjetividades transgressoras, inscritas na vida cotidiana, revelando pensamentos críticos sobre a arte literária do cordel: “O que realmente importa é a forma como essas mulheres adquirem voz para escrever suas histórias; uma voz, várias vozes, que subvertem os todo-poderosos relatos ficcionais de orientação masculina.” (NAVARRO, 1995, p. 15). Através de versos que deflagram uma reescrita de si, as cordelistas contribuem para repensar os estudos sobre o cordel a partir de perspectivas que promovem a desestabilização de noções engendradas que dificultaram o acesso às vozes das mulheres ao longo da história, como Navarro enfatiza:

Se pudermos examinar cuidadosamente a história do mundo, veremos que sempre foi difícil deixar a mulher falar com autonomia, com uma voz própria. Como Duby e Perrot nos ensinam em sua coleção *A história das mulheres*, “desde o dia em que os deuses criaram Pandora, a primeira mulher, dando-lhe uma voz, pelos quatro cantos do mundo surgiram as vozes femininas. As mulheres gritavam seu desespero, quando animais ou humanos eram sacrificados em rituais sangrentos, choravam altos prantos nos funerais de familiares ou até de desconhecidos, cantavam em corais durante festivais musicais ou fofocavam em casa atrás das portas fechadas. E

aquelas que se denominavam Amazonas emitiam sons desarticulados, talvez incompreensíveis. Gritos, lamentos, cânticos, fofocas, línguas estranhas – tudo isso era possível, mas será que as mulheres tinham acesso à única linguagem que realmente conta?” Refiro-me à linguagem escrita, à escritura, pois, como se ouve com frequência, “o que não está escrito não existe”. A resposta negativa é evidenciada pela quase total ausência de textos escritos por mulheres no decorrer da história da humanidade. E, num certo sentido, tentar agora reconstituir a história da mulher ao longo dos tempos significa traçar a trajetória de sua tentativa de encontrar uma voz própria, autônoma. (NAVARRO, 1995, p. 11-12).

Nos traçados dessas trajetórias de mulheres cordelistas que falam ao mundo sobre si, evocam-se vozes que dançam na dinâmica de deslocamentos e descentramentos de representações e reconfigurações de imagens em contraponto aos silenciamentos e construções reducionistas do ser-mulher. O que habita nos traçados da escritura dessas mulheres? Quais memórias são reelaboradas em suas escritas de si? Como repensar a literatura de cordel a partir de seus textos?

Partindo dessas indagações, pretende-se estudar as formas de definição do cordel nas vozes das cordelistas contemporâneas. Para tanto, o estudo partirá da análise dos folhetos, de modo que possibilite compreendê-los a partir dos seus contextos de produção e os modos de vida das mulheres cordelistas na atualidade. Muitas delas vivem hoje em cidades em contato com as redes de internet que ecoam suas vozes e escritos para além das fronteiras geográficas.

E, nesse contexto de avanços tecnológicos e midiáticos, há uma tendência de valorização da exposição do eu ao que Klinger (2006, p. 23) denomina como “narcisismo midiático contemporâneo”:

Assistimos hoje a uma proliferação de narrativas vivenciais, ao grande sucesso mercadológico das memórias, das biografias, das autobiografias e dos testemunhos; aos inúmeros registros biográficos na mídia, retratos, perfis, entrevistas, confissões, *talk shows* e *reality shows*; ao surto dos blogs na internet, ao auge de autobiografias intelectuais, de relatos pessoais nas ciências sociais, a exercícios de “ego- história”, ao uso dos testemunhos e dos “relatos de vida” na investigação social, e à narração auto-referente nas discussões teóricas e epistemológicas. (KLINGER, 2006, p. 20).

No entanto, apesar de enfatizar a forte presença da escrita de si na contemporaneidade, Klinger (2006) rememora momentos históricos que contribuíram para as expressões de si na literatura latino-americana. A pesquisadora menciona, por exemplo, o contexto de formação da identidade nacional, como também o período pós-ditatorial com as narrativas voltadas para a busca da identidade e tentativa de recuperação de memórias de políticos e exilados que testemunharam a repressão militar.

Como Klinger (2006, p. 24) ressalta, é “verdade que toda contemplação da própria vida está inserida numa trama de relações sociais [...], todo relato de experiência é, até certo ponto, expressão de uma época, uma geração, uma classe. Não é possível se pensar em um eu solitário, fora de uma urdidura de interlocução”. Nesse sentido, as experiências de si entoadas nas vozes das cordelistas contemporâneas conclama-nos a repensar a literatura de modo a reconhecer as subjetividades de mulheres que versem e reelaboram os seus modos de pensar o cordel a partir de seus próprios textos. Nas palavras de Milena Britto,

como é possível observar em uma boa parte da produção contemporânea, o falar de si é utilizado por muitas escritoras não como uma forma narcísica de fincar a sua existência a partir de uma importância exagerada e pretenciosa do eu, mas como desafio às normas universais da escrita, às estéticas ligadas à tradição europeia, aos sujeitos predominantes na literatura: homens brancos de classe média ou mulheres brancas com questões existenciais pressupostas a partir de estereótipos. (BRITTO, M., 2018, p. 101).

A partir de versos que percorrem as memórias de mulheres ocupando seus espaços, a tradição do cordel com suas lacunas impostas pela historiografia oficial é desestabilizada. Traçando novas rotas na busca pela reescrita de si, as mulheres cordelistas reescrevem a história do cordel reconstituindo as estéticas femininas, de modo que como afirma a filósofa norte-americana Butler:

Esse trabalho sobre si mesmo, esse ato de circunscrição, acontece no contexto de um conjunto de normas que precede e excede o sujeito. Investidas de poder e obstinação, essas normas estabelecem os limites do que será considerado uma formação inteligível do sujeito dentro de determinado esquema histórico das coisas. Não há criação de si (*poiesis*) fora de um modo de subjetivação (*assujettissement*) e, portanto, não há criação de si fora das normas que orquestram as formas possíveis que o sujeito deve assumir. (BUTLER, 2015, p. 29).

A partir do lugar da mulher-cordelista, vê-se a inscrição de concepções sobre seus modos de vida e do fazer literário. Suas subjetividades tracejam os caminhos da memória da mulher que escreve e performa novos sentidos nas especificidades de suas escrituras. Vozes que se deslocam para lugares e tempos que falam de suas forças discursivas inscritas nas potencialidades do plural e coletivo. Nesse sentido, Schmidt ressalta a proposta da crítica feminista para que seja possível constituir outros modos de pesquisa:

Resumindo, o que a crítica feminista propõe, no território dos estudos literários, é uma epistemologia reumanizada. Alicerçando-se nessa tríade inegociável – interesse + conhecimento + agenciamento – a crítica feminista

promete uma nova tradição de pesquisa. Nova porque seus pressupostos e sua prática possibilitam uma intersecção de estratégias – política, pessoal, teórica, textual e filosófica – que fazem convergir, no ato e na cena de enunciação, vozes que não têm presença no discurso científico tradicional. (SCHMIDT, 1994, p. 31).

Percorrer os traçados dos cordéis é vislumbrar como a “epistemologia reumanizada” inscreve-se na história da escrita feminina, traçando memórias e resistindo contra os silêncios da historiografia literária. Seus versos reconstituem uma memória reelaborada e presente nas práticas do cotidiano. Experiências de mulheres que testemunham os desdobramentos da inserção da mulher enquanto poeta popular e personagens de suas próprias trajetórias.

A cada jornada, as cordelistas refazem-se em busca de um espaço na comunidade poética. Enquanto testemunhas de si, reconstroem a história da mulher no âmbito da literatura de cordel. Nesse processo da escrita de si, uma rede de valores e sentidos é redimensionada a partir do tom da voz feminina.

5.1 NOS COMPASSOS DO VERSEJAR: A VOZ FEMININA ENTRE A LITERATURA E A VIDA

No tom do cordel de mulheres, vozes ecoam redesenhando cenários, tramas e reconfigurações de si. As vozes femininas redimensionam os espaços do cordel traçando novos caminhos e abarcando subjetividades plurais. E, no processo de reescrita de si, outras perspectivas desvelam um passado silenciado nas linhas do impresso.

Pensar nas trajetórias de mulheres a partir de suas vozes ressoadas no cordel exige compreender suas vidas para além das grafias cravadas no papel. Por isso, considera-se fundamental reconhecê-las como poéticas da memória que ultrapassam a cultura escriptocêntrica e ativam os ritmos e vozes das poéticas populares. De acordo com Candau,

o ato de memória que se dá a ver nas narrativas de vida ou nas autobiografias coloca em evidência essa aptidão especificamente humana que consiste em dominar o próprio passado para inventariar não o vivido, como supunha Maget, mas o que fica do vivido. O narrador parece colocar em ordem e tornar coerente os acontecimentos de sua vida que julga significativos no momento mesmo da narrativa: restituições, ajustes, invenções, modificações, simplificações, “sublimações”, esquematizações, esquecimentos, censuras, resistências, não ditos, recusas, “vida sonhada”, ancoragens, interpretações e reinterpretações constituem a trama desse ato de memória que é sempre uma excelente ilustração das estratégias identitárias que operam em toda narrativa. (CANDAU, 2012, p. 71).

Vislumbrar o universo do cordel sob a ótica das mulheres é encontrar em suas vozes a força do ver-se-que ocupa as lacunas históricas e desembaraça os nós dos silenciamentos impostos. Suas trajetórias entre a literatura e a vida comportam-se como desatadoras de nós, desvencilhando as interdições nos caminhos dos versos. Sobre a historiografia oficial, Hollanda ressalta que:

Um primeiro sintoma interessante que pude observar em relação às tendências destes estudos foi que, ainda que uma forte facção da área seja relativa a uma procura das especificidades “femininas”, há um claro consenso, em todos os grupos, sobre a prioridade de uma revisão da historiografia literária, chamada de crítica arqueológica. Essa denominação – crítica arqueológica – por si só já mostra um juízo de valor sobre a historiografia tradicional no que diz respeito a uma possível história subterrânea, ou melhor, “silenciada”, como se diz na área. (HOLLANDA, 1994, p. 455).

Por meio da arqueologia das vozes inscritas nos cordéis, existe uma tentativa de desassociar a mulher dos seus papéis tradicionais na tentativa de apontar para outros rumos possíveis. As vozes das mulheres cordelistas representam uma mudança de paradigma para os estudos da literatura de cordel, trazendo pistas e contribuições para ampliar os conceitos teórico-metodológicos no sentido de serem capazes de abarcar as experiências da mulher. A esse respeito, Hollanda afirma que:

Entram em pauta agora a necessidade de uma nova história literária baseada no desenvolvimento da tecnologia da escrita e, consequentemente, o exame inadiável das relações entre oralidade e escrita. Ria sugere, neste sentido, a construção de uma nova história da literatura pensada como uma transição lenta e progressiva da oralidade para as formas primitivas da escrita, para a escrita impressa e finalmente para os meios de massa, dentro de um quadro teórico que discuta prioritariamente as formas e funções destas tecnologias em diferentes momentos históricos e suas relações com as tradições orais. (HOLLANDA, 1994, p. 458).

Nas travessias das narrativas de si, a voz feminina emerge no mundo da escrita despontando outros olhares para a história do cordel: “O que se propõe não é apenas a reconstrução das tradições femininas escondidas ou eliminadas, mas, sobretudo, a construção de uma história literária enquanto produto de vários sistemas sociais e culturais, marcados pela dinâmica das relações de gênero.” (HOLLANDA, 1994, p. 459). Suas vozes desatam os nós e acessam as lacunas da historiografia do cordel brasileiro, ampliando os horizontes das narrativas poéticas. As trajetórias de vidas-mulheres reconstroem as poéticas deslocando os rumos nos desdobramentos das narrativas.

Atualmente, as mulheres ainda pelem por reconhecimento no universo impresso dos folhetos de cordel – campo onde perduram estratégias de silenciamentos e apagamentos, sobretudo em registros legitimadores como é o caso das antologias de cordel. Se em 1938 é o marco temporal do registro da primeira cordelista – Maria das Neves Batista Pimentel – que publica com o emprego de pseudônimo, é somente a partir da década de 1970 que se observa a demarcação da assinatura feminina nos folhetos, como bem salienta Mendonça:

Maria das Neves ao utilizar o pseudônimo promove uma dupla ruptura; ela rompe com seu próprio mundo, o mundo da mulher e rompe com a tradição familiar dos Nunes-Batista. Nega-se e nega a família. Ela se lança no mundo do folheto sem a tradição familiar dos Batista, que rejeita para conquistar o seu espaço. O nome de família é substituído por um nome desconhecido. O distanciamento pode representar também um não comprometimento com a memória paterna, cujo espaço consolidado no mundo do folheto não podia sofrer ameaças. A própria condição feminina, o inconsciente recalcado pode ter movido esta escolha. (MENDONÇA, 1993, p. 199-200).

Nesse contexto de rupturas, nota-se como as relações entre a mulher e a literatura são permeadas de tensionamentos necessários para ultrapassar a ideia do escritor assexuado ou andrógino, como afirma Funck:

Embora a literatura seja tradicionalmente reconhecida como manifestação artística das aspirações ou características de uma certa cultura em um certo momento, enfim, de uma situação histórico-cultural específica, até muito recentemente o escritor era visto como um ser assexuado, ou quando muito andrógino. A especificidade de sexo/gênero, ao ser afirmada, trazia consigo quase sempre a marca de inferioridade, como na conotação normalmente atribuída à categoria de *poetisa*. (FUNCK, 1994, p. 17).

Por entre as rasuras do paradigma universal centrado na voz masculina, muitos são os versos de mulheres cordelistas que reivindicam um lugar no campo literário estabelecendo contrapontos com a lógica patriarcal. Subvertendo as práticas misóginas, seus versos ecoam os mecanismos de resistência sobrepondo-se aos silenciamentos da historiografia como também as lutas pela autorização discursiva como afirma Mendonça:

O pseudônimo masculino – Altino Alagoano – parece ser a solução encontrada por Maria das Neves Batista Pimentel, para despistar o esquema social de dominação patriarcal e fugir à repressão social nos idos de 1938. Assim, ela esconde seu nome de mulher e usa um disfarce: um jogo dicotômico entre um mundo hipotético e um mundo real, com um elemento mediador – o pseudônimo. O sujeito concreto Maria passa a observador, o sujeito agente Altino é um sujeito transcendente. (MENDONÇA, 1993, p. 197).

A partir dessas conjecturas e seus gestos de linguagem, a literatura de cordel transborda as fronteiras instituídas pela tradição masculina. “Escrever é debater-se contra o mundo e contra si mesmo, para existir.” (FURLANETTO, 1994, p. 77). As palavras carregam em si uma rede de sentidos para além do dizer e cada mulher cordelista expressa em seu texto-corpo as singularidades de suas vozes.

Em um universo pensado e teorizado pela ordem patriarcal, é preciso exigir a revisão de conceitos e reformulação de teorias. Schmidt destaca as relações entre literatura e vida para situar a escrita feminina como identidade política:

Para nós, mulheres, que de uma multiplicidade de posições nos reencontramos numa identidade política comum que nos impõe a consciência da *diferença*, toda investigação sobre os mecanismos através dos quais as práticas sociais e discursivas disseminam, legitimam ou subvertem definições tradicionais de gênero não é uma questão apenas teórica e muito menos meramente acadêmica, mas sim uma questão prática. Prática na medida em que nasce de uma intenção de aproximar, no nosso caso, literatura e vida, para assinalar que as verdades imperceptíveis da condição humana e os direitos de liberdade e justiça, inscritos ou não na tradição literária e materializados ou não em modos específicos de vida, também são escritos no registro do feminino. (SCHMIDT, 1994, p. 23-24).

Na busca por compreender as nuances da escrita feminina, nota-se como o eco das vozes das cordelistas reverbera sobre o pensar a literatura na dinâmica de suas modulações reivindicando outros tipos de leitura e de critérios interpretativos. Nas poéticas da memória, o eu da mulher cordelista reconstrói-se por entre os versos testemunhando uma escrita performática que reconfigura o fazer literário.

Em suas trajetórias, as cordelistas recriam memórias nas travessias de suas experiências e passagens espaço-temporais, de modo que nas palavras de Candau nesse “passado composto e recomposto, o trabalho complexo da memória autobiográfica objetiva construir um mundo relativamente estável, verossímil e previsível, no qual os desejos e projetos de vida adquiram sentido e a sucessão de episódios biográficos perde seu caráter aleatório e desordenado para se integrar em um *continuum*.” (CANDAU, 2012, p. 73). Através da escuta das vozes narrativas, percebe-se como se dão os processos de reconhecimento do cordel enquanto instrumento de luta e resistência. Nos versos de Dani Almeida, observa-se a compreensão da literatura em suas potencialidades de “educar” e “formar”:

Apresento aos pequenos

Os meus contos nordestinos.
 Declamo em sextilhas,
 Arquétipos genuínos
 Que curam situações
 E fortalece destinos.

Brinco com seriedade,
 Falo sempre que o cordel
 É uma literatura
 Forte e tem o seu papel,
 De educar, quiçá formar,
 Quem quiser em menestrel.

(ALMEIDA, D., 2020, p. 25).

No cordel *Giselda Pereira*, vê-se a preocupação com as especificidades do cordel ressaltando os parâmetros de construção dos versos e particularidades do fazer criativo:

Para escrever uma história
 Com bastante precisão
 Eu preciso trabalhar
 Métrica, rima e oração
 E ter cuidado dobrado
 Com essa tal de elisão.

(PEREIRA, 2020, p. 33).

Considerar as produções da linguagem literária que circulam no âmbito da oralidade exige reconhecer outros critérios e parâmetros que escapam dos fundamentos escriptocêntricos dos estudos literários. Afinal, apesar dos estudos a respeito da literatura oral ganharem maior atenção somente a partir de 1970, a tradição oral desde as origens da humanidade esteve presente como uma das formas de manifestação cultural das sociedades.

No cordel intitulado *Madalena Castro*, evidencia-se também a atenção voltada para o reconhecimento das “regras” do fazer cordel enquanto gênero da poesia popular:

Muitas dicas sobre métrica
 A meus amigos pedi
 E tudo sobre o cordel
 Com muito esforço aprendi.

[...]

Sou cordelista, me orgulho
 De aqui poder afirmar
 Que o cordel é a mais bonita
 Poesia popular
 Capaz de fazer alguém

Sonhar, sorrir ou chorar.

(CASTRO, M., 2020, p. 44-45).

Sobre os modos de fazer cordel, Maria das Neves afirma: “Às vezes eu canto, papai sempre fazia cantando, metrificando e cantando, cantando” (NEVES apud MENDONÇA, 1993, p. 81). Nessa perspectiva, os cordéis refazem-se enquanto produtos da cultura e veiculador de memórias que reafirmam o lugar das mulheres enquanto autoras. É por meio dos sons da escrita que as palavras performam gesticulando os modos criativos de mulheres que ao percorrermos as trajetórias de si, reorganizam o mundo.

Dessa forma, o combate ao machismo através da denúncia e tom combatente tem sido uma das estratégias de reivindicação e de afirmação da autoria feminina. Mendonça aborda sobre os mecanismos presentes no cordel concebido como instrumento de contestação afirmando que:

O mundo do cordel pode ser entendido como um grande processo metonímico em que o deslocamento do significante é um fato frequente. O folheto era no início do século um instrumento de contestação: os poetas denunciavam as violências, as oligarquias, o clero, a carestia, os ricos e para fugir às repressões utilizavam determinados procedimentos: o pseudônimo, a ironia ou a indeterminação [...] (MENDONÇA, 1993, p. 207).

Na voz e na escrita da mulher cordelista, os versos possibilitam um encontro consigo mesma e reafirmam as suas faces de autora, personagem, narradora e testemunha. Assim, abrem caminhos para olhar o tempo, a história e os espaços a partir de outros enfoques e perspectivas. E nesse processo de reconstrução de si, Candau ressalta as conexões entre passado, memória e identidade:

o fato de dotar de coerência sua trajetória de vida satisfaz uma preocupação que podemos qualificar como estética: permite ao narrador transformar a seus próprios olhos a narrativa de si próprio em uma “bela história”, quer dizer, uma vida completa, rica em experiências de toda natureza. Nesse sentido, todo aquele que recorda domestica o passado e, sobretudo, dele se apropria, incorpora e coloca sua marca em uma espécie de selo memorial que atua como significante da identidade. (CANDAU, 2012, p. 74).

Portanto, a partir dos seus traços identitários, os versos funcionam como pontes para fazer-nos pensar nas travessias entre autoria e obra e em seus sentidos cambiáveis, possibilitando o acesso aos fragmentos de vida que se refazem enquanto obra dispersando

estereótipos e preconceitos. São vidas reconstruídas a partir da seleção das autoras que se submeterão, por sua vez, aos olhares do ouvinte-leitor.

Em seus itinerários, as vozes femininas do cordel questionam os modos de legitimação do campo literário e incorporam em seus traçados narrativos um viés metalinguístico que repensa o fazer cordel. Ao refletir sobre as incursões da mulher no campo literário, Navarro expõe suas dificuldades e aponta para os seus modos de subversão destacando que:

Porém, antes de começar a analisar cada caso ficcional, mesmo se de uma forma muito abreviada, gostaria de apontar outro elemento que é comum a todos os romances – o fato de que as mulheres geralmente vêm os temas da história ou a política através de uma perspectiva distinta da dos escritores. Considerando-se que as mulheres sempre enfrentaram uma situação diferente dos homens em sua busca de poder econômico, político e sexual, é bom lembrarmos que os trabalhos produzidos por mulheres refletirão sua visão de mundo particular. Às mulheres sempre foram designados papéis específicos na sociedade e suas experiências individuais aparecem em modos de expressão únicos, enriquecendo os relatos históricos. (NAVARRO, 1995, p. 15).

Literatura, vida e mulher formam o tripé que ao longo de suas travessias reelabora memórias e funda seus modos de pensar. Versos que evocam os fragmentos de vida como ponto de partida para compreensão da mulher cordelista inserida em seus tempos-espacos. Entre as rimas dos versos, preenchem-se os silêncios pontilhados ao longo da historiografia oficial e emergem-se, assim, novos sentidos para o mundo.

A história reconstruída através das vozes de mulheres apresenta uma perspectiva do mundo que perpassa vivências e experiências. Suas trajetórias individuais estão atreladas a uma coletividade que luta e resiste aos mecanismos de subalternização. As vozes dessas mulheres enquanto narradoras-personagens de si abalam a ordem simbólica de dominação masculina. Sobre as violências de gênero e raça que permeiam a escrita feminina, Schmidt ressalta que:

Basta olhar para a história do nosso passado para perceber o subtexto de dominação e os mecanismos de exclusão que geriram o nosso processo cultural. Conjugado pela visão etnocêntrica e patriarcal cuja estratégia sempre foi a redução da diferença à força do mesmo, a nossa cultura projetou a ilusão de homogeneidade graças à ação de um violento processo de repressão, uma recusa em aceitar as marcas significantes do outro, porque tais marcas representavam uma ameaça à visão metafísica e idealizada do sujeito. Se gênero, tanto quanto raça e classe, é uma das categorias da diferença que estrutura nossa percepção, nossas leituras e nossas vidas, os valores e os sentidos que construímos do mundo, levantar a questão de gênero nas discussões sobre o cânone literário, critérios de valor estético e

autoria feminina significa, em última análise, implodir as balizas epistemológicas do sistema de referência de nossa cultura e fazer emergir à tona as relações da cultura e da visão canônica da literatura com sistemas elitistas de distribuição de poder e estratégias de exclusão/opressão. (SCHMIDT, 1995, p. 186-187).

As vozes das mulheres cordelistas ecoam seus próprios caminhos ao narrarem suas histórias de modo que evidenciam suas formas de percepção do mundo a partir das encruzilhadas entre gênero, raça e classe. A palavra cordelizada faz-se como instrumento de autoafirmação de mulheres que transitam entre suas trajetórias individualizadas e a coletividade de suas experiências, assim como afirma Candau (2012, p. 98-99), “cada memória é um museu de acontecimentos singulares aos quais está associado certo “nível de evocabilidade” ou de memorabilidade. Eles são representados como marcos de uma trajetória individual ou coletiva que encontra sua lógica e sua coerência nessa demarcação”. Nessas conexões, as narrativas evidenciam a comunhão entre os seus fragmentos de vida que se conectam entoando partilhas por entre as singularidades e multiplicidades de suas histórias. De acordo com Lugones:

Ninguém resiste à colonialidade dos gêneros sozinho. Somente é possível resistir a ela com o entendimento do mundo e com uma vivência que é compartilhada e consegue entender as próprias ações – garantindo certo reconhecimento. As comunidades, e não os indivíduos, possibilitam o fazer; as pessoas produzem junto de outras, nunca em isolamento. O boca a boca, a passagem de mão em mão das práticas vividas, dos valores, crenças, ontologias, espaços-tempo e cosmologias constituem as pessoas. A produção da vida diária, na qual existimos, produz nossos Eus, à medida que nos provem vestimentas, comida, economias e ecologias, gestos, ritmos, hábitos, e noções de espaço e tempo; todos produtos significativos para nós. (LUGONES, 2019, p. 369).

E, nesse sentido, cabe retomar as palavras de Suzane Costa (2014, p. 80) quando afirma que: “não há coletividade unificada, essencializada e harmonicamente constituída para além dos conflitos individuais que as mobilizam e modificam”. A força política presentificada nas narrativas de cordéis subverte as imposições dos silenciamentos preenchendo as lacunas da história a partir da escrita de mulheres que se configuram enquanto sujeitos. O poder da palavra e da voz feminina redimensiona o campo do cordel, renovando-o e subvertendo seus critérios artísticos.

Ao transgredir a lógica de opressão, as vozes da mulher cordelista ocupam os seus espaços narrativos que transbordam para os contextos sociais. A consciência de seus papéis

no campo literário torna-se instrumento de luta, resistência e autoafirmação de modo a promover rupturas nas estruturas de poder.

Ao acompanhar o desenrolar das narrativas de cordéis, o ouvinte/leitor é conduzido pelos embalos de perspectivas que evidenciam as multiplicidades do ser mulher cordelista ao considerar as encruzilhadas das interseccionalidades de gênero, raça e classe. A importância da presença da mulher na história, na literatura e cultura é demarcada nas trilhas dos cordéis ao enfatizar suas ações e modos de habitar o mundo.

Suas narrativas que deflagram a inserção da mulher no mundo do cordel confrontam com os espaços-tempos da tradição questionando-os e reorganizando suas formas de passagem no campo literário. Suas vozes são ecos de esperança que recontam a vida e reelaboram as memórias no transcorrer de narrativas que interrompem os silêncios e desvelam a potencialidade de seus dramas e preocupações.

Na escrita do tempo, os seus relatos de vida inserem-se em um contexto de busca por um discurso próprio a fim de demarcar o seu lugar no universo do cordel. A partir de suas experiências e vivências, erguem-se testemunhos da mulher cordelista com seus referenciais político-estéticos capazes de problematizar a vida retomada em seus fragmentos de memória poética.

O passado retomado pela memória funde-se ao presente da narrativa diluindo-se pelas trajetórias de vida. O passado é presente e o presente é passado ecoando na articulação das vozes narrativas os fluxos de pensamento que direcionam as vivências das mulheres cordelistas para outros rumos.

A escolha do cordel como forma poética para se reposicionar no mundo é a opção das cordelistas. As vozes que conduzem a narrativa evidenciam um contradiscurso que problematizam as relações de poder que atravessam o gênero, a classe e a raça. Ao traçar os caminhos poéticos do cordel, reavivam os passos da mulher que versifica a vida, suas formas e modos dando continuidade às lutas e estratégias de afirmação de sua autoridade discursiva. Sobre as incursões da mulher na tradição literária, Schmidt destaca que:

A experiência feminina sempre foi vista como menos importante no espaço da cultura e da literatura e, de modo geral, foi excluída do discurso do conhecimento onde a esfera do pessoal, tradicionalmente codificada como relativo ao feminino, foi sistematicamente desvalorizada por essa mesma razão. Na impossibilidade de reconhecer-se numa tradição literária, em que as limitações impostas pelas imagens literárias lhe apontavam o papel de musa ou criatura, o que as excluía automaticamente do processo de criação, as escritoras, especialmente as do século 19, tiveram que lutar contra as incertezas, ansiedades e inseguranças quanto ao seu papel de

autora, quanto à sua *autoridade* discursiva para afirmar e representar determinadas realidades, ausentes ou falseadas no espelho que a cultura lhe apresentava. (SCHMIDT, 1995, p. 187).

As histórias de vida das cordelistas seguem as trilhas da narrativa potencializando as figurações da mulher narradora e personagem na busca por legitimar sua autoridade discursiva. Suas vozes são os fios condutores da narrativa que dão vida às personagens e recriam o ver-sejar aos seus modos. A palavra cordelizada é o que mantém suas memórias vivas e reapresenta suas vivências possibilitando ao ouvinte/leitor atribuir-lhes múltiplos sentidos.

No jogo das palavras performadas, os significados transitam entre a voz autoral, a voz narrativa e a escuta do ouvinte/leitor. É a partir dos retalhos das experiências individuais de cada personagem cordelista que se ergue a construção de uma colcha de memórias coletivas que carregam em si a força das vidas-mulheres em suas multiplicidades, diferenças e convergências.

A cada estrofe do cordel, a personagem evidencia os aspectos que repercutem em sua trajetória remontando a si mesma e relativizando as versões oficiais da história. Os espaços percorridos e o tempo que situa suas ações são importantes para a compreensão da mulher cordelista no contexto histórico, cultural e social de modo a entender os processos de reconstrução da categoria mulher, como afirma Schmidt:

a literatura feita por mulheres hoje, se engaja num processo de reconstrução da categoria ‘mulher’, enquanto questão de sentido e lugar potencialmente privilegiado para a reconceptualização do feminino, para a recuperação de experiências emudecidas pela tradição cultural dominante. É nesses termos que esse fazer literário se inscreve, em seu potencial reflexivo, como prática micropolítica. A desarticulação do sistema binário de gênero e das relações de poder nele embutidas – a partir da reconstrução da noção de diferença e de sujeito, cujos efeitos ocorrem no nível da subjetividade e da auto-representação através das funções de significação e representação – por si só produz a ruptura definitiva da hegemonia do idêntico, redimensionando a noção de cultura em termos de inclusão da multiplicidade, heterogeneidade e legitimidade de outros sujeitos sociais e discursivos. (SCHMIDT, 1995, p. 187-188).

Nas passagens da existência, as memórias recriadas nas narrativas de cordéis são embaladas pelas poéticas de si e pelas poéticas delas – de tantas outras mulheres. Nessa dinâmica, os cordéis configuram-se como poéticas da memória que extravasam as linhas das grafias para performar os ritmos da oralidade através das marcas atravessadas nos versos que alinhavam a memória e a cultura da voz.

São memórias de si que documentam a voz, o corpo e os gestos de mulheres que lutam e resistem através da palavra contada e cantada. Entre a voz e a inscrição das grafias no papel impresso, as gerações transitam e incorporam seus traços e modos de fazer versos que, por sua vez, ecoam da palavra escrita a fim de alcançar os ouvintes/leitores formando uma comunidade poética.

As vozes poéticas das cordelistas asseguram o compromisso com a cultura da oralidade, testemunhando os modos de resistência através das estratégias de inserção da mulher no universo das poéticas de si. A reconstrução dos olhares sobre si, a partir da sua própria ótica, faz com que os cordéis traduzam narrativas carregadas de referências e potencialidades das marcas e dos traços do fazer literário de mulheres, ao considerar suas concepções e formas de relacionar-se com o mundo.

As trajetórias que conduzem os cordéis revelam os modos interpretativos de mulheres que se afirmam como sujeito-presente por meio da palavra versejada. A partir de suas experiências com o mundo, questionam os padrões estabelecidos e redirecionam os rumos dos versos para rotas contra-hegemônicas. São narrativas de afirmação, de desejo, de denúncia e que provocam a reinserção da mulher em tempos-espacos distintos acolhendo novas experiências e sentidos.

5.2 ENTRE OS RITMOS, OS DIZERES E AS RIMAS: AS MEMÓRIAS DESATANDO OS NÓS DA “GENTE GRANDE”

Acompanhar as vozes femininas nos espaços do cordel permite compreender as dinâmicas das reelaborações das memórias de mulheres que nos trânsitos poéticos revelam suas subjetividades inseridas no contexto histórico, cultural e social. O cordel como lugar de mulher abre a possibilidade de subverter as imposições sociais fazendo-se de instrumento de luta e resistência. O cordel mobiliza e desloca as vozes de mulheres que através do seu estar no mundo das poéticas buscam a afirmação de suas trajetórias de vida.

A mulher narradora de suas experiências é porta-voz de um universo constituído para além de estereótipos pautados pela hegemonia masculina. Vozes que se interpenetram em alguns momentos numa busca coletiva por ocupação de seus espaços discursivos. Uma comunidade de vozes entoando o tom e o ritmo de mulheres que percorrem a vida deslocando interdições e avançando adiante por entre as vias de seus testemunhos, rompendo silêncios e rasurando apagamentos.

Apesar das evidências do protagonismo feminino, no âmbito da literatura oral e popular, Lemaire (1995) aponta alguns fatores que considera ter influenciado na ausência da presença feminina nos estudos sobre as tradições orais populares. Primeiramente, a autora ressalta que a arte da voz é demarcada pela fugacidade das performances constituída por movimentos, ritmos, gestual e silêncios em suas relações com o corpo e com o público.

Sobre os estudos a respeito da voz feminina nas tradições orais europeias, Lemaire (1995) destaca a unanimidade das críticas em conceber o universo temático de tais textos como “tipicamente feminino” a partir de uma ótica cristã: “por sua concepção “pagã” da vida, da sexualidade, da posição da mulher, da natureza, estas tradições orais constituíam um perigo permanente de subversão, uma ameaça para as doutrinas da Igreja.” (LEMAIRE, 1995, p. 110).

Lemaire enfatiza que houve uma forte perseguição da Igreja Católica às tradições orais dos povos europeus, sobretudo aos ritos e práticas que as mulheres participavam o que contribuiu para a sua clandestinidade e silenciamentos. Dessa forma, muitas das “guardiãs de elementos da tradição das mulheres recusam-se a falar delas, a cantá-las perante pessoas que não pertencessem ao círculo de seus íntimos.” (LEMAIRE, 1995, p. 111). A autora ainda acrescenta a dificuldade dos folcloristas do século XIX em acessar as mulheres por não serem membros da comunidade, além da separação entre os espaços masculinos e femininos, dificultando o conhecimento das tradições dos cantos das mulheres.

Ainda sobre as ausências das tradições femininas nos manuscritos da literatura medieval, Lemaire (1995) ressalta que os responsáveis por seus registros eram os clérigos da Igreja Católica que perseguiram as tradições populares e, inclusive, modificaram as canções de mulheres de modo a conformá-los com um tom religioso e doutrinário, assinando com nomes de poetas masculinos.

Outros fatores apontados por Lemaire (1995) é a ênfase nos estudos das tradições orais do gênero épico, predominantemente masculino, e o fato de a poesia de amor, geralmente produzida por mulheres, ter passado a ser assumida pela voz masculina da elite que criou novos gêneros literários em detrimento da tradição. A autora também se reporta ao estudo de Karl Bucher para explicar como os fatores econômicos e sociais contribuíram nesse processo de apagamento da voz feminina uma vez que os homens apoderaram-se dos espaços públicos.

Nesse sentido, uma visão da literatura de cordel pela perspectiva da mulher por entre os traçados de suas memórias faz das trajetórias em cordel um lugar de envolvimento coletivo por uma escrita capaz de alinhar seus percursos da vida em cordel. Assim, é preciso repensar a memória como o lugar de mulheres que problematizam as tensões para conquistar

e permanecer em seus espaços literários a partir de suas lógicas e experiências de mundo. Sobre a memória em suas dinâmicas entre o presente e o passado, Idelette Santos enfatiza que:

Filósofos ou historiadores, pedagogos e pensadores, acordam-se em reconhecer que a memória não pertence ao passado, e sim ao presente. Reviver o passado ou descobrir sua significação, não significa reencontrar ou recriar os fatos, as sensações ou as vozes tal qual foram vividos, ouvidos ou sentidos em algum momento do passado. Implica, pelo contrário, refazer, reconstruir e repensar as experiências do passado com as imagens, as palavras e as ideias de hoje. E não somente as nossas, individuais, íntimas, como também as coletivas, as que pertencem à família, ao grupo social ou ao país inteiro. (SANTOS, I., 2006, p. 15).

É a partir do contorno das memórias das cordelistas que se vê um entrecruzar-se de referências históricas e culturais formando uma rede das práticas cotidianas que evidenciam outras vias do pensar e do viver. Por entender essas narrativas da memória como o lugar que problematiza as tensões enfrentadas por mulheres no âmbito do ver-se, é que partimos de seus múltiplos e diversos sentidos para discutir o seu potencial criativo e as nuances dessas subjetividades.

Desatando os nós da historiografia oficial e incursionando pela literatura de cordel, as mulheres apresentam novos rumos para o campo ao reescrever a história a partir de suas versões e perspectivas. Vozes femininas que problematizam a tradição patriarcal e buscam desatar os seus nós instituindo suas perspectivas e modos de conceber o cordel através de suas trajetórias de vida. Sobre as lacunas da historiografia oficial, Hollanda enfatiza que:

Voltando ao trabalho propriamente historiográfico que vem sendo empreendido pelas mulheres, dois aspectos me parecem extremamente interessantes: primeiro sua grande produtividade no que diz respeito ao resgate daquilo que foi perdido – ou “silenciado” – da cultura realizada por mulheres, revelando nomes, tendências e até mesmo novos objetos de investigação. Segundo a evidência de que o resultado mais geral deste impulso revelou-se de certa forma insatisfatório. Os objetos recuperados, na maior parte das vezes, não “cabiam” nas lacunas da história oficial tal como esta foi e vem sendo desenhada. (HOLLANDA, 1994, p. 456).

Nas lacunas da historiografia oficial, muitas vozes femininas foram silenciadas. No entanto, a partir das vozes e da escrita de mulheres pesquisadoras outro cenário é desenhado evidenciando o protagonismo de inúmeras mulheres em suas práticas discursivas. Vozes que contestam a partir do lugar do sujeito que direciona o rumo das narrativas fazendo-nos refletir sobre os lugares da mulher do século XXI. Nas travessias pelos versos e pela vida, desvelam-

se as possibilidades do cotidiano de mulheres em torno da palavra literária que se faz voz e gestos, como bem salienta Lemaire sobre a atuação das mulheres nesse século:

observa-se no campo do folheto e da cantoria uma verdadeira explosão de novas vozes de mulheres poetisas e uma visibilidade cada vez maior da sua atuação como agentes culturais autoconscientes e fortes. Assim, fortalecem-se a consciência e a convicção que *O Livro Delas* – como catálogo das mulheres cordelistas e cantadoras atuantes majoritariamente ainda no século XX –, já trazia e que as poetisas “mauditas” ilustraram: a de que as mulheres não só se destacam por sua presença cada vez mais numerosa e autoconsciente, como também por trazerem vozes diferentes que cantam outra abordagem e visão das “coisas” do mundo. (LEMAIRE, 2020b, p. 51).

Nesse sentido, quais são as perguntas que as vozes das cordelistas respondem? Nos versos do cordel intitulado *Alaíde Souza Costa*, a voz poética enfatiza o entendimento do cordel como memória e suas imbricações com a história e a cultura:

Eu quis aprender Cordel
Porque ele é a memória
Mostra que temos valor
E conta a nossa história
Preserva nossa Cultura
O que faz a nossa glória

[...]

Vamos estudar Cordel
Ele é a Literatura
Bem rica, com caracteres
Também tem sua estrutura
Representa o nosso povo
E valoriza a Cultura.

(COSTA, A., 2020, p. 11).

A constituição das mulheres cordelistas nas tessituras da memória dá-se a partir dos agenciamentos criativos que se desdobram em sentidos. Os lugares da memória feminina fundam as suas leituras sobre o mundo - e sobre si - reafirmando os seus lugares autorais. Seus versos representam o ressurgimento de mulheres que se afirmam a partir de suas perspectivas e dizeres rasgando as amarras da tradição.

Os lugares da memória feminina apontam para os modos como as mulheres cordelistas se veem e desejam ser vistas. As marcas de suas existências são rastreadas pelas vozes que dizem e, assim, preenchem as lacunas impostas pela tradição patriarcal remontando às suas trajetórias.

Mulheres cordelistas traçam o passado no presente dos versos recusando as máscaras e assumindo o fazer poético. Mendonça (1993, p. 16) ao abordar sobre a dimensão da memória e a dimensão da obra na pesquisa *Uma voz feminina no mundo do folheto* ressalta a convergência de três competências: a mulher autora de folheto, a mulher personagem da comunidade poética e a mulher testemunha da história da Literatura Oral. As suas vozes seguem em direção às insurgências do dizer para poder existir. O perfazer dos versos constitui as dinâmicas das relações da mulher com o mundo em suas travessias contra os silenciamentos. O dizer com sua própria assinatura assegura à mulher cordelista um lugar autoral que se afirma diante de uma lógica de apagamentos.

Portanto, o que dizem suas memórias? A partir de uma perspectiva multifacetada, são muitos os caminhos que convergem na luta pelo reconhecimento e autoafirmação por parte das mulheres cordelistas. As lutas pelo direito à educação e ao trabalho - além do combate às inúmeras violências contra a mulher - são algumas das linhas temáticas que se sobressaem em seus escritos. Nos versos intitulados *Tânia Castro*, o eu poético enfatiza a importância do cordel sem machismo para que seja possível trilhar na cultura popular como autora, personagem e testemunha:

Vou, meu caminho, trilhar
Na cultura popular
Enquanto vida eu tiver
Tenho o Cordel como mastro
Poetisa Tânia Castro
Professora, mãe, mulher.

Não importa o que disser
Farei sempre o que quiser
Tenho Deus como meu guia
Afasto o radicalismo
Quero cordel sem machismo
Aprendendo a cada dia.

Unidos em harmonia
Quero ver na cantoria
Mulheres nos festivais
Todos em prol da cultura
Cordel é literatura
Quero vê-lo nos anais.

Vítimas não somos mais
Só queremos ser iguais
Mostrarmos nosso trabalho
Alguns homens dão pinotes
Querem manter holofotes
Se seu machismo, espalho.

Uso bom senso e não falho
 O diferente, não malho
 Destaco os nobres poetas
 Homens de bom coração
 Ao machismo, dizem não
 Pessoas muito diletas.

Não sucumbo à indiretas
 Defendendo minhas metas
 De enaltecer a cultura
 Somos muitas no cordel
 Menestrina ou menestrel
 Nossa poesia perdura.

Coerente tessitura
 Criação e criatura
 No verso improvisado
 Seja no verso ou na prosa
 No mote que gera a glosa
 Meu verso é cordelizado.

(CASTRO, T., 2020, p. 53, grifo nosso).

As vozes atravessam os interditos sociais em busca da esperança de ressoar novos mundos. Suas narradoras-personagens têm nome e sobrenome que reafirmam suas identidades enquanto sujeitos no mundo. Além disso, representam na dimensão autoral uma assinatura que demarca e singulariza os seus versos. A narração segue os rumos das memórias de vida, das memórias do trabalho, das memórias do espaço, das memórias do tempo. E, assim, como afirma Nora (1993, p. 9), a “memória se enraíza no concreto, no espaço, no gesto, na imagem, no objeto”.

Na rememoração dos fatos, o eu poético remonta ao universo do cordel preenchendo os vazios da historiografia oficial. A cada passo da narrativa, as vidas-mulheres desvelam novos sentidos para a literatura de cordel ecoando as vozes femininas que resistiram primeiro, como Lemaire lembra:

Poderemos escutar as vozes de Chica, Pangula, Mocinha, Bastinha, Josenir, Salete, entre tantas outras, como contribuições de uma linhagem secular de mulheres fortes, autoconscientes e conscientes de serem agentes, cocriadoras e reinventoras da realidade e cultura nordestinas. São vozes de “heroínas”, mulheres “feministas” que, cada uma na sua época e no seu contexto social e político – e apesar das reações às vezes violentíssimas e agressivas de homens – se posicionaram como detentoras/guardiãs e reinventoras de um matrimônio local, regional, até dentro dos quadros de um gênero/território tradicionalmente masculino cuja arte poética “profissional” essas mulheres também sabiam brilhantemente ilustrar. (LEMAIRE, 2020b, p. 56).

Os lugares de memória deslocam-se pelo caminhar das práticas femininas evidenciando aspectos relegados ao longo da tradição literária. São lugares da presença, da luta e da resistência. Assim, as vozes femininas rompem com os silenciamentos impostos e inauguram novos rumos para a literatura de cordel ao representarem a si mesmas.

Nessa inscrição de vozes, evocam-se os dramas de mulheres em seus trabalhos com a palavra performática. A voz autoral demarca a afirmação do poder dizer sobre si, sobre o mundo e seus modos de vida. A pesquisadora alemã Assmann, ao discutir sobre a noção de memória cultural, destaca o seu aspecto dinâmico e transdisciplinar que lhe confere diferentes formas e mudanças em função do tempo e do espaço. Segundo a autora,

Esse tipo de memória não dá prosseguimento sozinha a si mesma, sempre precisa ser renegociada, estabelecida e mediada uma vez mais, readquirida. Indivíduos e culturas constroem suas memórias interativamente através da comunicação por meio da língua, de imagens e de repetições ritualísticas, e organizam suas memórias com o auxílio de meios de armazenamento externos e práticas culturais. Sem estes não é possível construir uma memória que transponha gerações e épocas – o que significa também que a constituição da memória se modifica juntamente com o estado oscilante de desenvolvimento dessas mídias. (ASSMANN, 2011, p. 23-24).

Dessa forma, o cordel pode ser pensado como uma mídia que reorganiza a memória cultural a partir das vozes que se encontram e emolduram experiências de vida, como é o caso da coletânea que agrega diversas vozes de mulheres que compartilham dramas coletivos enquanto escritoras. Suas vozes acolhem uma a outra numa rede de apoio e afetividade. Ao assumir a palavra, as mulheres cordelistas conduzem o ouvinte/leitor a acompanhar os seus passos na cena da escrita.

As memórias das mulheres cordelistas recontam a história vislumbrando outras vias de compreensão do mundo. Os seus traçados do cotidiano conectam a educação, o trabalho e a escrita feminina demonstrando suas estratégias de sobrevivência. Nos espaços-tempos da escrita, as mulheres cordelistas buscam um lugar seguro em que possam atuar em prol de seus ideais e anseios. A palavra versada como instrumento de afirmação e de conquista de um público ouvinte/leitor capaz de exercer uma escuta reconhecadora de seus múltiplos sentidos.

Nos versos dos cordéis, percebe-se uma confluência de experiências de vida que se entrelaçam e evocam novos modos de conquistar os espaços discursivos. Os retalhos de vida reunidos nos versos refletem vozes determinadas a abrir e consolidar caminhos. Versos que testemunham memórias e refazem a história a partir da visão de mulheres que questionaram a versão hegemônica. Ao apresentar a sua maneira de ler a vida, possibilita compreender a

literatura como uma das formas de acessar o mundo seja por meio da recusa da ordem estabelecida, seja através da presença instigante de suas vozes e gestos.

A historiografia sob suspeita é o pressuposto para que as mulheres revisitem o passado ocupando seus lugares e preenchendo as lacunas. Os versos são elos de uma vida compartilhada por entre caminhos diversos, mas que se confluem nos meandros dos esquecimentos. Reportando-se às palavras de Assmann, “definimo-nos a partir do que lembramos e esquecemos juntos. Reformulação da identidade sempre significa também reorganização da memória [...]” (ASSMANN, 2011, p. 70). Assim, nas narrativas delineiam-se os rumos da poética de mulheres que ao reescreverem seus fragmentos de vida, inserem-se num projeto de busca pela autoafirmação. Nas mediações entre a fala e o silêncio, vê-se uma articulação que tenta desestabilizar os limites impostos pela tradição superando suas bordas.

6 PERCURSOS FINAIS: ALINHAVANDO AS MEMÓRIAS DOS VERSOS

Estes escritos contam também a história de um longo convívio. Eles foram se gestando e aprimorando, na observação de séries em confronto, e então pesquisador, textos e achados são levados a continuar, em interação permanente e inconclusa. Respostas e enigmas. Fatos observados e imaginados. Afinal, não é esse o grande desafio que acompanha nosso inexplicado percurso pelo tempo/espço do viver?

(FERREIRA, 2014, p. 218)

Nessas linhas finais, faço o percurso inverso e volto para a afirmação da cordelista Jarid Arraes, no início desta tese: *“Mas eu não queria fazer o mais do mesmo”*. Pois bem, percorrer todo esse traçado alinhavado pelas memórias das cordelistas me levou a algumas conclusões provisórias. Primeiramente, a manifestação explícita da cordelista de instaurar a diferença em suas vozes e escrituras poéticas, não se trata de um caso único e isolado.

Desde o século XIX, na voz da repentista nordestina Chica Barrosa que “cantou sua cor” - autoafirmando-se “eu sou negra” – aos impressos de Maria das Neves sob o anonimato do pseudônimo, o não querer a mesmice pode ser constatado através de mecanismos específicos em resposta “a cada solavanco”, nas palavras de Isis da Penha (2021). Como afirma Sodré (1988, p. 193), “o cordel, mesmo fundado na individualização do autor, implica, como na literatura oral negra, na transmissão (reatualizada, refeita) de uma tradição”. Trata-se, portanto, de escutar as vozes que vem se manifestando como uma tradição viva, construindo histórias por meio das marcas de suas memórias que evidenciam os protagonismos de mulheres da literatura popular.

Outra constatação é o fato de apesar de pesquisas acadêmicas comprovarem que as ausências e as lacunas das vozes femininas na cantoria e no cordel são restritas ao campo historiográfico tradicional e buscarem reelaborar novas cartografias que acolham e reconheçam a presença e o protagonismo das mulheres, diversas violências continuam a agir de forma perversa no cotidiano de muitas artistas contemporâneas. Como enfatiza Karla Alves:

Ao voltar o olhar para o feminismo brasileiro percebemos as profundas desigualdades que se reproduzem em suas contradições internas, principalmente quando visto a partir da dimensão racial, ao desconhecer e desconsiderar o duro processo de aprendizagem em busca da construção da identidade da mulher negra. É necessário, portanto, avançar diante destas e outras contradições específicas através de um denso questionamento da lógica estrutural da sociedade, onde estará presente o racismo. (ALVES, K., 2014, não paginado).

Dessa forma, a partir da análise das memórias veiculadas nas produções das cordelistas contemporâneas é imprescindível reconhecer que suas experiências são múltiplas pelo fato das tramas das interseccionalidades repercutirem de maneira distinta na realidade de cada uma das mulheres aqui pesquisadas, atentando-se para os atravessamentos de raça e classe.

Cantadoras, repentistas e violeiras, muitas vezes ágrafas, negras, agricultoras e domésticas, transitando pelos “sertões, caatingas, brejos e tabuleiros”, como mencionado por Francisca Santos (2010, p. 207), sofreram de forma mais perversa os efeitos dos apagamentos da historiografia se comparadas com a realidade das autoras brancas e letradas. Como explica Schmidt:

a canonização desta ou daquela obra é um processo em que muitos fatores entram em cena, tais como determinações ideológicas, estilos vigentes numa determinada época, gênero dominante, contexto geo-político-cultural, pertencimento de classe, sexo e raça. Contudo, por trás desses fatores, tem-se uma tradição crítica, o que significa dizer que a constituição de um cânone é, na base, uma decorrência do poder de discursos críticos e das instituições que os abrigam. No caso brasileiro, o discurso crítico sempre esteve atrelado à herança de uma identidade cultural ocidental europeia na medida em que, se espelhando em critérios monoculturais de valoração, compactuou com a política das exclusões que sustenta a lógica canônica perpetuando, assim, as condições de uma antropologia colonial no campo da cultura nacional. (SCHMIDT, 1996, p. 117).

No século XXI, tratar das cordelistas contemporâneas, “mulheres, escolarizadas em sua maioria, e donas de seu próprio corpo”, como afirma Lucena (2018, p. 3599), exige reconhecer que são mulheres que ocupam os mais diversos espaços discursivos, seja assinando seus impressos, ocupando os espaços das salas de aula e/ou navegando nas redes da internet. Portanto, cabe desmistificar os estereótipos que ainda circundam nos discursos sobre o folheto de cordel.

Da voz ao impresso, do campo para a cidade, das lavouras para as ruas, do trabalho doméstico à docência, o fato é que as vozes femininas têm não apenas acompanhado os

trânsitos dos folhetos de cordel, mas, sobretudo, têm protagonizado importantes papéis para a renovação do cordel enquanto gênero literário e documento de memórias culturais. A análise de suas narrativas biográficas, autobiográficas e/ou permeadas pela reescrita de si permitiu desmistificar estereótipos a respeito da mulher cordelista como também reconhecer diversas de suas faces ocupando os espaços da profissionalização e empreendendo novos sentidos para as maternidades a partir de seus dizeres da resistência. Afinal, como ressalta a professora Alvanita Santos “poder falar por si e de si é dar uma voz autoral de outro lugar às interpretações de mundo.” (SANTOS, A., 2019, p. 24).

Na certeza que “ao historiar também mudamos a história!”, como afirma Suzane Costa (2017, p. 166), o encontro com as vozes das cordelistas possibilitou reunir os fragmentos da memória inscritos no cordel: as memórias femininas e as memórias do seu tempo, do seu espaço e do seu trabalho. Nesse sentido, a literatura de cordel configura-se como o lugar da memória de mulheres e institui, a partir de suas vozes narrativas, outros lugares para si. Portanto, reconhecer o cordel como lugar de memória exige retomar o conceito concebido pelo historiador francês Pierre Nora e situá-lo nos contextos dessas múltiplas mulheres de modo a compreender como o discurso literário estabelece relações com o passado e redimensiona o presente a partir do fio condutor da memória.

Acompanhar suas narrativas exige sensibilidade para transitar por entre os seus ritmos e cadências. Do baú das memórias, emergem-se lembranças e cantos sufocados pelas instâncias legitimadoras, de modo que as memórias que brotam no presente do cordel reelaboram um passado manipulado pelo discurso oficial.

Reconhecer os cordéis de autoria feminina como lugares de memória permite trilhar pelas cadências de suas narrativas individuais que se ramificam nas dinâmicas da coletividade. Sob os elos do pertencimento que ligam suas trajetórias individuais à dimensão coletiva, é possível conhecer as narrativas de si na reconstrução de identidades e na reconfiguração de um novo projeto delas.

Nas cartografias das memórias delas, o cordel se refaz como o espaço simbólico que carrega consigo novos sentidos e significados para repensar as experiências femininas documentadas e monumentalizadas ao percorrerem os espaços-tempos das lembranças enraizadas nas narrativas evocando sentidos através da sua materialidade física, simbólica e funcional. Dessa forma, as rotas redesenhadas ao longo da pesquisa buscaram não perder de vista esse propósito inicial, de modo que o seu percurso teórico-metodológico pudesse contemplar a vida de múltiplas mulheres situadas historicamente no mundo.

Desse modo, repensar os modos de inscrição do cordel na contemporaneidade a partir das vozes femininas, assim como analisar os seus processos de reelaboração de memórias foram algumas das pretensões da pesquisa. Afinal, como enfatiza Perrot (2005, p. 9), são “muitas zonas mudas e, no que se refere ao passado, um oceano de silêncio, ligado à partilha desigual dos traços, da memória e, ainda mais, da História, este relato que, por muito tempo, ‘esqueceu’ as mulheres”.

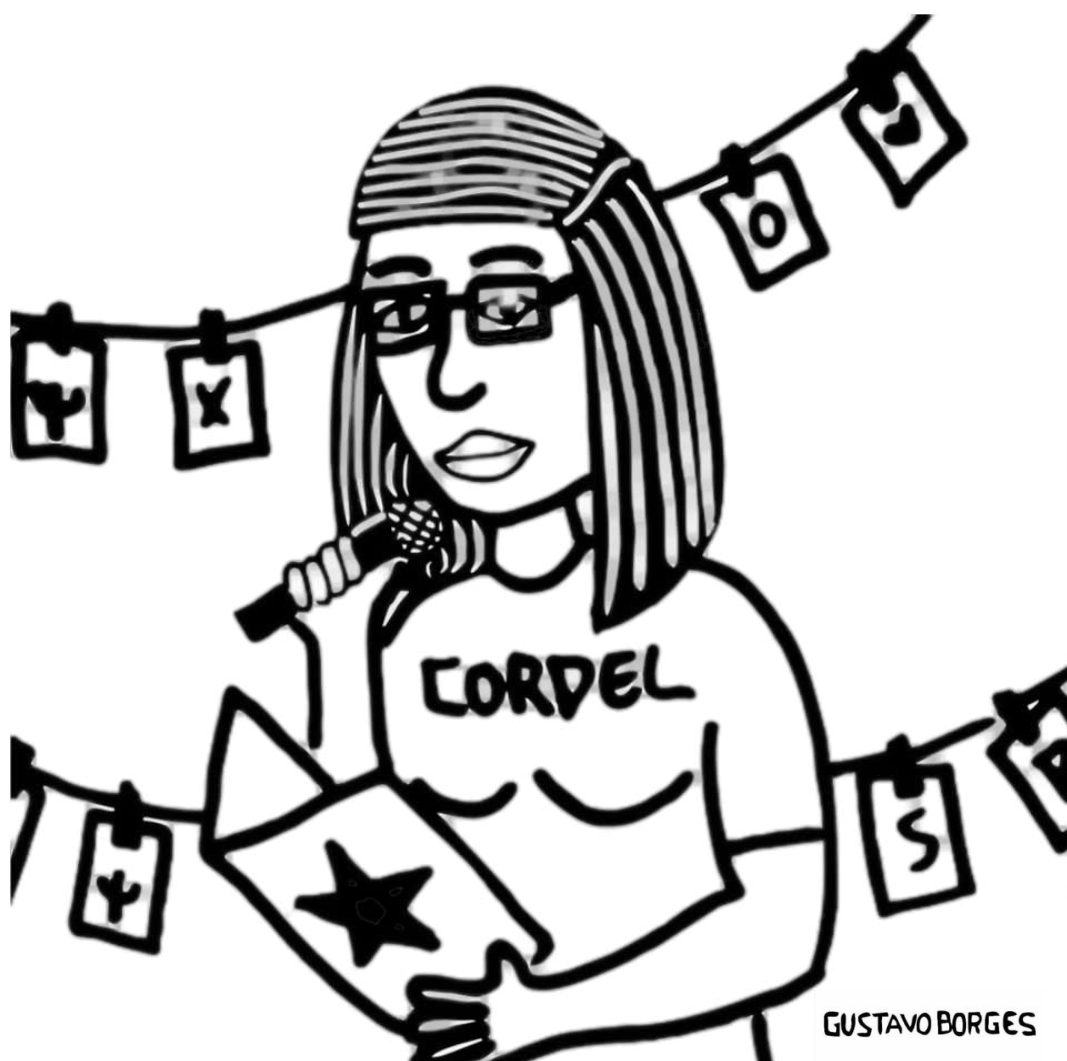
Por entre as escutas de vozes de mulheres cordelistas e mulheres pesquisadoras, a pesquisa caminhou rumo ao alargamento de fronteiras no campo literário, tecendo uma trajetória que busca reconfigurar os roteiros consagrados. A esse respeito, retomo a seguinte problematização de Jailma Moreira quando discute:

como a produção de autoria feminina, incluindo não só a de escritoras já conhecidas do grande público, mas a de escritoras mais regionais, ainda subalternizadas, escritoras negras, tem sido apoiada no que diz respeito a seu processo de produção, circulação e consumo; como o Plano Nacional de Políticas para Mulheres tem chegado a diversos espaços e grupos de escritoras, combatendo uma espécie de violência prático-discursiva que ceifou da mulher sua potência de dizer-escrever, que anulou a possibilidade de circulação e escuta de sua fala, reforçando a desvalorização de sua produção cultural. (MOREIRA, J., 2015, p. 85).

Que os caminhos da pesquisa aqui traçados contribuam para que o “dizer-escrever” das mulheres cordelistas estudadas ganhe novos sentidos a partir de sua circulação por outros espaços de escuta e de leitura. É na busca pela ampliação das rotas interpretativas, que esta pesquisa articulou literatura e memória feminina de modo que sejam alargadas as possibilidades de análises críticas a partir das vozes e experiências das mulheres cordelistas. Tendo em vista as lacunas ainda existentes no campo literário, sugiro que outras pesquisas possam ser desenvolvidas no sentido de acolher as vozes de tantos sujeitos que em suas experiências múltiplas e singulares carregam a possibilidade de melhor compreensão do mundo.

Como ressalta Jailma Moreira (2015, p. 86), “o direito de produzir, inclusive uma outra imagem para si, ainda está sendo caro para mulheres que ousam (re)escrever; ainda está sendo conquistado no embate, sem o amparo necessário de políticas efetivas”. Enfim, espero que esta pesquisa possa contribuir para repensar as articulações entre literatura e memória no contexto da literatura de cordel de autoria feminina, desestabilizando fronteiras a partir da revisão de conceitos limitados e reducionistas e da ampliação das possibilidades analíticas. Desse modo, concluo este percurso onde foram delineadas respostas provisórias, com os dizeres da cordelista Izabel Nascimento (2020b), afinal “estamos em travessia e o sábio tempo

que alinhavou nossas estradas não acautelou do desafio de ser mulher, porém revela a cada momento a grandeza e a força que podemos ter quando nossas mãos se unem”.



REFERÊNCIAS

ABREU, Márcia. **Histórias de cordéis e folhetos**. Campinas, SP: Mercado de Letras, Associação de Leitura do Brasil, 1999. (Coleção Histórias de Leitura).

ADICHIE, Chimamanda. **O Perigo de uma História Única**. Vídeo da palestra da escritora nigeriana no evento *Technology, Entertainment and Design* (TED Global 2009). Disponível em: <https://www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story/transcript?language=pt>. Acesso em: 10 abr. 2019.

AGAMBEN, Giorgio. O autor como gesto. In: **Profanações**. _____. Tradução e apresentação Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

AKOTIRENE, Carla. **O que é interseccionalidade?** São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019. *E-book*.

ALCOFORADO, Doralice F. Xavier. Oralidade e literatura. In: LEITE, Eudes Fernando; FERNANDES, Frederico (Orgs.). **Oralidade e literatura 3**: outras veredas da voz. Londrina: EDUEL, v. 3, 2007.

ALENCAR, Aurineide. Aurineide Alencar: minha trajetória no cordel. In: CASTRO, Graciele (Org). **Obra coletiva 82 anos de publicações femininas na literatura de cordel**. Petrolina: Editora Cordelaria Castro, 2020.

ALMEIDA, Dani. Dani Almeida: minha trajetória no cordel. In: CASTRO, Graciele (Org). **Obra coletiva 82 anos de publicações femininas na literatura de cordel**. Petrolina: Editora Cordelaria Castro, 2020.

ALMEIDA, Maria Inês de; QUEIROZ, Sônia. Um conta, outro aponta: voz, escrita e autoria. In: _____. **Na captura da voz**: as edições da narrativa oral no Brasil. Belo Horizonte: Autêntica, FAE/UFGM, 2004.

ALVES, Karla. As filhas deste solo. **Pretas Simoa**: Grupo de Mulheres Negras do Cariri. 25 mar. 2014. Disponível em: <<https://pretassimoa.wordpress.com/2014/03/25/as-filhas-deste-solo/>>. Acesso em: 05 ago. 2021.

ALVES, Vânia. Vânia Alves: minha trajetória no cordel. In: CASTRO, Graciele (Org). **Obra coletiva 82 anos de publicações femininas na literatura de cordel**. Petrolina: Editora Cordelaria Castro, 2020.

ARAÚJO, Germana Gonçalves de. A representação masculinizada de Maria Bonita na gravura do folheto de cordel do século XX. In: LIMA, Caroline de Araújo; BRITTO, Clovis Carvalho; MOREIRA, Jailma dos Santos Pedreira. **Outros olhares sobre o sertão nordestino**: gênero, masculinidades e subjetividades. Salvador: EDUNEB, 2020.

ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico**: dilemas da subjetividade contemporânea. Tradução Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ. 2010.

ARISTÓTELES. **A Política**. Tradução Nestor Silveira Chaves. Rio de Janeiro: Ediouro. 1997.

ARRAES, Jarid. **A luta da mulher contra o lobisomem**. [S.l.]: [s.n.], [s.d.].

ARRAES, Jarid. **A menina que não queria ser princesa**. [S.l.]: [s.n.], [s.d.].

ARRAES, Jarid. **A mulher de pés alados**. [S.l.]: [s.n.], [s.d.].

ARRAES, Jarid. **A mulher que não queria casar**. [S.l.]: [s.n.], [s.d.].

ARRAES, Jarid. **A mulher que não queria ser mãe**. [S.l.]: [s.n.], [s.d.].

ARRAES, Jarid. **Antonieta de Barros**. [S.l.]: [s.n.], [s.d.].

ARRAES, Jarid. **Carolina Maria de Jesus**. [S.l.]: [s.n.], [s.d.].

ARRAES, Jarid. Cordel traz biografias de negras que fizeram a história. [Entrevista cedida a] Nicole Fidelis. **Instituto Lula**. 02 out. 2017a. Disponível em: <<http://www.institutolula.org/cordel-traz-biografias-de-15-mulheres-negras-que-fizeram-historia>>. Acesso em: 12 fev. 2020.

ARRAES, Jarid. Cordelista e feminista: protesto contra a opressão. [Entrevista cedida a] Natacha Cortêz. **Revista Trip**. 19 fev. 2015. Disponível em: <<https://revistatrip.uol.com.br/tpm/cordelista-e-feminista-conheca-jarid-arraes-uma-voz-de-protesto-contr-a-opressao>>. Acesso em: 10 nov. 2018.

ARRAES, Jarid. Entrevistas – Jarid Arraes: “transformar meus cabelos em bandeira política foi maravilhoso”. [Entrevista cedida a] Sabrinah Giampá. **Cachos e Fatos**. 03 jun. 2014. Disponível em: <<http://cachosefatos.com.br/2014/06/jarid-arraestransformar-meus-cabelos-em-bandeira-politica-foi-maravilhoso.html>>. Acesso em: 05 ago. 2021.

ARRAES, Jarid. **Feminismo negro**. [S.l.]: [s.n.], [s.d.].

ARRAES, Jarid. **Heroínas negras brasileiras**: em 15 cordéis. São Paulo: Pólen, 2017b.

ARRAES, Jarid. **Maria Firmina dos Reis**. [S.l.]: [s.n.], [s.d.].

ARRAES, Jarid. Maternidade e racismo: a exclusão das mães negras. **Revista Forum**. 06 maio 2015. Disponível em: <<https://revistaforum.com.br/colunistas/questaodegenero/2015/5/6/maternidade-racismo-excluso-das-mes-negras-20456.html>>. Acesso em: 05 ago. 2021.

ARRAES, Jarid. **Miss catrevagem**. [S.l.]: [s.n.], [s.d.].

ARRAES, Jarid. Mulher negra: nem escrava, nem objeto. **Revista Forum**. 11 nov. 2013. Disponível em: <<https://revistaforum.com.br/colunistas/questaodegenero/2013/11/11/mulher-negra-nem-escrava-nem-objeto-20385.html>>. Acesso em: 05 ago. 2021.

ARRAES, Jarid. **Redemoinho em dia quente**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2019.

ARRAES, Jarid. Uma mulher negra escrevendo em busca de casa. **Mulheres que Escrevem**. 19 jul. 2017. Disponível em: <<https://medium.com/mulheres-que-escrevem/uma-mulher-negra-escrevendo-em-busca-de-casa-20e69311656a>>. Acesso em: 11 jan. 2021.

ARRAES, Jarid; VALEK, Aline. De escritora para escritora: uma conversa com Aline Valek e Jarid Arraes. [Entrevista cedida a] Fabiane Secches. **Valkirias**. 30 nov. 2017c. Disponível em: <<http://valkirias.com.br/de-escritora-para-escritora-uma-conversa-com-aline-valek-e-jarid-arraes/>>. Acesso em: 10 nov. 2018.

ASSMANN, Aleida. **Espaços da Recordação. Formas e transformações da memória cultural**. Tradução Paulo Soethe. Campinas: Ed. Unicamp, 2011.

AUREA, Negra. Negra Aurea: minha trajetória no cordel. In: CASTRO, Graciele (Org). **Obra coletiva 82 anos de publicações femininas na literatura de cordel**. Petrolina: Editora Cordelaria Castro, 2020.

BAIROS, Luiza. Nossos feminismos revisitados. **Estudos Feministas**, v.3, n.2. Florianópolis, Universidade de Santa Catarina, p. 458-463, 1995.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: **O rumor da língua**. 2. ed. Tradução Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BATISTA, Sebastião Nunes. **Poética popular do Nordeste**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1982. (Literatura Popular em Verso. Estudos. Nova Série; 002).

BENTO, Daniela. Daniela Bento: minha trajetória no cordel. In: CASTRO, Graciele (Org). **Obra coletiva 82 anos de publicações femininas na literatura de cordel**. Petrolina: Editora Cordelaria Castro, 2020.

BERTH, Joice. **Empoderamento**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019. *E-book*.

BIGIO, Mari. O passado ainda existe. In: PENHA, Isis da. **Quando a palavra fere estruturas: violência linguística**. Fortaleza, Ceará: Ganesha Produções, 2021.

BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade: Lembranças de Velhos**. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BOSI, Ecléa. **O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

BRASIL. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Iphan. Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular – CNFCP. **Dossiê de Registro Literatura de Cordel**. Brasília: Iphan, 2018.

BRAZIL, Bhetty. Bhetty Brazil: minha trajetória no cordel. In: CASTRO, Graciele (Org). **Obra coletiva 82 anos de publicações femininas na literatura de cordel**. Petrolina: Editora Cordelaria Castro, 2020.

BRITTO, Clovis Carvalho. Grande Sertão: mulheres – generificação, colecionismo e musealização do cangaço. In: LIMA, Caroline de Araújo; BRITTO, Clovis Carvalho;

MOREIRA, Jailma dos Santos Pedreira. **Outros olhares sobre o sertão nordestino**: gênero, masculinidades e subjetividades. Salvador: EDUNEB, 2020.

BRITTO, Milena. Afetar a cena literária: política, afinidade, estratégias e autogestão entre os autores contemporâneos. In: AZEVEDO, Luciene; PEREIRA, Antonio Marcos (Orgs.). **Palavras da crítica contemporânea**. Salvador: Boto-cor-de-rosa livros arte e café/ paraLeLo 13S, 2017.

BRITTO, Milena. Escritas e escritoras: modos de narrar a si mesmo no séc. XXI. **Estudos linguísticos e literários**, Salvador, n. 59, p. 100-108, jan.-jun., 2018.

BUTLER, Judith. **Relatar a si mesmo**: crítica da violência ética. Tradução Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

CAMPOS, Maria Consuelo Cunha. Gênero. In: JOBIN, José Luís (Org.) **Palavras da crítica**: tendências e conceitos no estudo da literatura. Rio de Janeiro: Imago, 1992. p. 111-125.

CAMPOS, Renato Carneiro. **Ideologia dos poetas populares do Nordeste**. 2. ed. Recife: MEC/FUNARTE, 1977.

CANDAU, Joel. **Memória e identidade**. Tradução Maria Letícia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2012.

CASTRO, Madalena. Madalena Castro: minha trajetória no cordel. In: CASTRO, Graciele (Org). **Obra coletiva 82 anos de publicações femininas na literatura de cordel**. Petrolina: Editora Cordelaria Castro, 2020.

CASTRO, Tânia. Tânia Castro: minha trajetória no cordel. In: CASTRO, Graciele (Org). **Obra coletiva 82 anos de publicações femininas na literatura de cordel**. Petrolina: Editora Cordelaria Castro, 2020.

CESAR, América Lúcia Silva. **Lições de Abril**: a construção da autoria entre os Pataxó de Coroa Vermelha. Salvador: EDUFBA, 2011.

CHARTIER, Roger. Cultura popular: revisitando um conceito historiográfico. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 8, p.179-192, 1995.

CHAUÍ, Marilena. **Conformismo e resistência**: aspectos da cultura popular no Brasil. São Paulo: Brasiliense, 1986.

COLLINS, Patricia Hill. **Pensamento feminista negro**: conhecimento, consciência e a política do empoderamento. Tradução Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: Boitempo, 2019. *E-book*.

COSTA, Alaíde Souza. Alaíde Souza Costa: minha trajetória no cordel. In: CASTRO, Graciele (Org). **Obra coletiva 82 anos de publicações femininas na literatura de cordel**. Petrolina: Editora Cordelaria Castro, 2020.

COSTA, Maria das Dores Gonçalo *et al.* Movimento Negro Cariri: digressão histórica reflexiva. **ENCICLOPÉDIA BIOSFERA**, Centro Científico Conhecer - Goiânia, v.15, n. 28, p. 1398-1412, 2018.

COSTA, Suzane Lima. Mário Juruna: uma biografia para os livros do futuro. In: AZEVEDO, Luciene; PEREIRA, Antonio Marcos (Orgs.). **Palavras da crítica contemporânea**. Salvador: Boto-cor-de-rosa livros arte e café/ paraLeLo 13S, 2017.

COSTA, Suzane Lima. Povos indígenas e suas narrativas autobiográficas. **Revista de Estudos Linguísticos e Literários**, Salvador, n. 50, p. 65-82, jul.- dez., 2014.

CURIEL, Ochy. Construindo metodologias feministas a partir do feminismo decolonial. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). **Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais**. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2020.

DALCASTAGNÉ, Regina. **Literatura brasileira contemporânea – um território contestado**. Vinhedo: Editora Belo Horizonte, 2012.

DEPLAGNE, Luciana Eleonara de Freitas Calado; LACERDA, Israela Rana Araújo; LACERDA, Yasmin de Andrade. Mulheres em cena: resistência, empoderamento e decolonialidade. In: _____ (Orgs.). **Mulheres em cena: protagonismo das mulheres na cultura popular**. João Pessoa: Editora CCTA/Digital Pub, 2022.

DINIZ, Rozeane Porto. **Do “amor” que dizem o nome: as representações das lesbianidades no cordel**. Tese (Doutorado em Literatura e Interculturalidade). Departamento de Letras e Artes, Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, 2017.

DOSSE, François. **O desafio biográfico: escrever uma vida**. Tradução Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Edusp, 2009.

DUARTE, Eduardo de Assis. **Literatura, política, identidades: ensaios**. Belo Horizonte: FALE/UFGM, 2005.

FALCI, Miridan Knox. Mulheres do sertão nordestino. In: DEL PRIORE, Mary (Org.). **História das mulheres no Brasil**. 7. ed. São Paulo: Contexto, 2004.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Tradução Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FERREIRA, Jerusa Pires. **Armadilhas da memória**. São Paulo: Ateliê, 2003.

FERREIRA, Jerusa Pires. **Cavalaria em cordel: o Passo das Águas Mortas**. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 1993.

FERREIRA, Jerusa Pires. **Matrizes impressas do oral: conto russo no sertão**. São Paulo: Ateliê, 2014.

FONSECA, Maria Gislene Carvalho. Autobiografia de mulheres cordelistas: uma contribuição para a nova historiografia do cordel. **BOITATÁ**, Londrina, n.30, jul.-dez., 2020.

FOUCAULT, Michel. “O que é um autor?”. In: **Ditos e Escritos – Estética**: literatura e pintura; música e cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

FRONZA, Clarisse Odete Faccio. **Heroínas negras brasileiras**: da condição de objeto para sujeitos da história representados em literatura de cordel na obra de Jarid Arraes. Dissertação (Mestrado em Letras). Campus Universitário de Sinop, Universidade do Estado de Mato Grosso, Sinop, 2020.

FURLANETTO, Maria Marta. Para uma abordagem do gênero: *animus, anima*. In: FUNCK, Susana Bornéo (Org.). **Trocando ideias sobre a mulher e a literatura**. Florianópolis: Editora da Universidade Federal de Santa Catarina, 1994.

GALVÃO, Ana Maria de Oliveira. **Cordel**: leitores e ouvintes. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais Ltda, 1990.

HAMPATÉ BÂ, Amadou. A Tradição Viva. In: **História Geral da África I**: Metodologia e pré-história da África. 2.ed. Brasília: UNESCO, 2010. p. 167-212.

HOBSBAWN, Eric; RANGER, Terence. **A invenção das tradições**. Tradução Celina Cardim Cavalcante. 6. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. A historiografia feminista: algumas questões de fundo. In: FUNCK, Susana Bornéo (Org.). **Trocando ideias sobre a mulher e a literatura**. Florianópolis: Editora da Universidade Federal de Santa Catarina, 1994.

ILHA, Maria da. **Farrapos de ideias**. 2. ed. Florianópolis: ETEGRAF, 1971.

JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de despejo**: diário de uma favelada. 10. ed. São Paulo: Ática, 2014.

JESUS, Rubiane Vieira de. **A mulher negra em cordéis de Jarid Arraes**: uma proposta de compreensão leitora. Dissertação (Mestrado Profissional em Letras). Departamento de Ciências Humanas, Universidade do Estado da Bahia, Santo Antônio de Jesus, 2017.

KLINGER, Diana Irene. **Escritas de si, escritas do outro**: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea. Tese (Doutorado em Letras). Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

KLINGER, Diana Irene. **Literatura e ética**: da forma para a força. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

KRENAK, Ailton. **Encontros** – Organização Sérgio Cohen. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2015.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. Tradução Suzana Funck. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (Org.). **Tendências e impasses**: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-242.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à internet. Organização Jovita Maria Gerheim Noronha; Tradução Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LEMAIRE, Ria. As cantigas que a gente canta, os amores que a gente quer: o papel da mulher na passagem da tradição oral à escrita. In: GT A mulher na literatura no IV Encontro Nacional da ANPOLL em São Paulo: julho, 1989. **Anais**. v. 3. Belo Horizonte: UFMG, 1990.

LEMAIRE, Ria. Expressões femininas na literatura oral. In: BERND, Zilá; MIGOZZI, Jacques (Orgs.). **Fronteiras do literário**: Literatura oral e popular Brasil/França. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1995. p. 93-125.

LEMAIRE, Ria. Passado-presente e passado-perdido: transitar entre oralidade e escrita. In: **Revista Letterature d'America**. Roma: Facoltà di Scienze Umanistiche dell' Università Roma "La Sapienza", p. 83-121, 2000.

LEMAIRE, Ria. Patrimônio e Matrimônio I: proposta para uma nova historiografia da cultura ocidental. **Educar em Revista**, n. 70, p. 17-33, 2018a.

LEMAIRE, Ria. Patrimônio e Matrimônio II: Repensar a historiografia das literaturas nacionais. **Revista de Estudos Linguísticos e Literários**, Salvador, n. 59, p. 54-72, 2018b.

LEMAIRE, Ria. Patrimônio e Matrimônio III: Arqueologia e reinvenção do saber matrimonial. **Revista Graphos**, v. 22, n. 3, Idade Média: Múltiplas Perspectivas, p.12-39, 2020a.

LEMAIRE, Ria. Pensar o suporte - resgatar o patrimônio. In: MENDES, Simone (Org.). **Cordel nas gerais**: oralidade, mídia e produção de sentido. Fortaleza: Expressão Gráfica Editora, 2010a. p. 67-93.

LEMAIRE, Ria. Repensando a história literária. Tradução Heloísa Buarque de Hollanda. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (Org.). **Tendências e impasses**: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 58-71.

LEMAIRE, Ria. Tradições que se refazem. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 35, Brasília, p. 17-30, jan.-jun., 2010b.

LEMAIRE, Ria. Vozes de mulheres no território do cordel e da cantoria. **BOITATÁ**, Londrina, n. 30, jul.- dez. 2020b.

LIBÓRIO, Suely Pimentel Britto Barros. Maria das Neves em Cena no Cordel. In: CASTRO, Graciele (Org.). **Obra coletiva 82 anos de publicações femininas na literatura de cordel**. Petrolina: Editora Cordelaria Castro, 2020.

LORDE, Audre. Idade, raça, classe e gênero: mulheres redefinindo a diferença. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). **Pensamento feminista**: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

LOURO, Guacira Lopes. Mulheres na sala de aula. In: DEL PRIORE, Mary (Org.). **História das mulheres no Brasil**. 7. ed. São Paulo: Contexto, 2004.

LUCENA, Bruna Paiva de. **Espaços em disputa**: o cordel e o campo literário brasileiro. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Programa de Pós-Graduação em Literatura, Universidade de Brasília, Brasília, 2010.

LUCENA, Bruna Paiva de. **Poéticas a céu aberto**: o cordel e a crítica literária. Edição Kindle: Editora Bruna Paiva de Lucena, 2018. (Edições Carolina).

LUGONES, María. Rumo a um feminismo decolonial. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). **Pensamento feminista**: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

MARINHO, Ana Cristina; PINHEIRO, Hélder. **O cordel no cotidiano escolar**. São Paulo: Cortez, 2012. (Coleção Trabalhando com... na escola)

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória**: o Reinado do Rosário no Jatobá. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.

MARTINS, Leda. Performances do tempo espiralar. In: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia (Orgs.). **Performance, exílio, fronteiras**: errâncias territoriais e textuais. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras/UFMG: Poslit, 2002. p. 69-91.

MATOS, Edilene Dias. Literatura de cordel: a escuta de uma voz poética. **Habitus**, Goiânia, v. 5, n. 1, p. 149-167, jan./jun., 2007.

MELO, Miriam Carla Batista de Aragão de. **“Cordel de Saia”**: autoria feminina no cordel contemporâneo. Dissertação (Mestrado em Letras). Instituto de Letras, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2016.

MENDONÇA, Maristela Barbosa de. **Uma voz feminina no mundo do folheto**. Brasília: Thesaurus, 1993.

MILETTO, Vana. Vana Miletto: minha trajetória no cordel. In: CASTRO, Graciele (Org.). **Obra coletiva 82 anos de publicações femininas na literatura de cordel**. Petrolina: Editora Cordelaria Castro, 2020.

MOREIRA, Jailma dos Santos Pedreira. A força ativa Maria Bonita no movimento de reescrita de si de mulheres nordestinas. In: LIMA, Caroline de Araújo; BRITTO, Clovis Carvalho; MOREIRA, Jailma dos Santos Pedreira. **Outros olhares sobre o sertão nordestino**: gênero, masculinidades e subjetividades. Salvador: EDUNEB, 2020.

MOREIRA, Jailma dos Santos Pedreira. Reescrita de si: produções de escritoras subalternizadas em contexto de políticas culturais. **Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea**, v. 7, n. 13, p. 71-88, 2015.

MOREIRA, Terezinha Taborda. Estética, ética e literatura. **Cadernos CESPUC**, Belo Horizonte, n. 22, p. 1-7, 2013.

MOURA, Clóvis. **O preconceito de cor na literatura de cordel**: tentativa de análise sociológica. São Paulo: Resenha Universitária, 1976.

MOURALIS, Bernard. **As contraliteraturas**. Tradução Antonio Filipe Rodrigues e João David Pinto Correia. Coimbra, Portugal: Livraria Almedina, 1982.

MOVIMENTO NACIONAL DE MULHERES CORDELISTAS UNIDAS EM COMBATE AO MACHISMO. **Nosso primeiro encontro**: 14 de setembro de 2020. *Instagram* @_estantefeminista, 15 set. 2020.

MOVIMENTO NACIONAL DE MULHERES CORDELISTAS UNIDAS EM COMBATE AO MACHISMO. **Nota de repúdio**, *Instagram* @cordelsemmachismo, 23 set. 2020.

MUNANGA, Kabengele. **Negritude**: usos e sentidos. 4. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019. *E-book*.

NASCIMENTO, Izabel. Apresentação. In: CASTRO, Graciele (Org). **Obra coletiva 82 anos de publicações femininas na literatura de cordel**. Petrolina: Editora Cordelaria Castro, 2020b.

NASCIMENTO, Izabel. **Cordel “A cordelista é um grito...”**. 05 maio 2020. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/B_0kanoBc4m/?igshid=YmMyMTA2M2Y=>. Acesso em: 06 jun. 2020a.

NASCIMENTO, Larissa Silva. **Autoras periféricas em mídias alternativas**. Tese (Doutorado em Literatura). Departamento de Teoria Literária e Literaturas, Universidade de Brasília, Brasília, 2018.

NOBRE, Lennice Matias da Silva. **Implicações do trabalho pedagógico por meio do cordel**: as mulheres heroínas da zona rural. Dissertação (Mestrado Profissional em Letras). Campus Universitário de Araguaína, Universidade Federal do Tocantins, Araguaína, 2020.

NOGUEIRA, Ariadine Maria Lima. **Na corda bamba do cordel**: representações e ressignificações do feminino na produção cordelística. Tese (Doutorado em Letras). Departamento de Literatura, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2020.

NORA, Pierre. “Entre memória e história: a problemática dos lugares”. Tradução Yara Aun Khoury. Projeto História, **Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da PUC-SP**, São Paulo, n. 10, p. 7-28, dez., 1993.

NORA, Pierre. Memória: da liberdade à tirania. **MUSAS – Revista Brasileira de Museus e Museologia**, Rio de Janeiro, n. 4, p. 6-10, 2009.

OLIVEIRA, Fernanda Santos de. Literatura de cordel: poéticas da movência por entre as rasuras do cânone. In: XVI Congresso Internacional Abralic, 2019, Brasília. **Anais Eletrônicos do XVI Congresso Internacional Abralic 2019**. v. I. p. 838-848, 2019a.

OLIVEIRA, Fernanda Santos de. Sensibilidades do lembrar e do esquecer nos cordéis-memória de Jarid Arraes. In: IV Congresso Internacional sobre Culturas, Memórias e Sensibilidades: cenários da experiência cultural contemporânea, 2018, Cachoeira, Bahia. **Anais do IV Congresso Internacional sobre Culturas - Memórias e Sensibilidades**: cenários da experiência cultural contemporânea, v.1, p. 1-11, 2019b.

OLIVEIRA, Letícia Fernanda da Silva. **De mártir a meretriz**: figurações da mulher na Literatura de Cordel (1900-1930). Dissertação (Mestrado em Letras). Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2017.

OLIVEIRA, Letícia Fernanda da Silva. **Representações da mulher negra na poesia narrativa nordestina – 1896-1970**: fatores históricos e socioculturais. Tese (Doutorado em Letras). Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2022.

OLIVEIRA, Lindinalva Neves de. **Ler histórias sobre quilombos**: uma viagem pelo universo dos cordéis. Dissertação (Mestrado Profissional em Letras). Departamento de Ciências Humanas, Universidade do Estado da Bahia, Santo Antônio de Jesus, 2020.

OLIVEIRA, Manoela Hoffmann. História ou literatura? O caráter épico da biografia. **Língua e Literatura**, n. 30, p. 11-32, 2010-2012.

ONG, Walter. **Oralidade e cultura escrita**: a tecnologização da palavra. Tradução Enid Abreu Dobránszky. Campinas/ SP: Papirus, 1998.

PENHA, Isis da. **Quando a palavra fere estruturas**: violência linguística. Fortaleza, Ceará: Ganesha Produções, 2021.

PEREIRA, Giselda. Giselda Pereira: minha trajetória no cordel. In: CASTRO, Graciele (Org). **Obra coletiva 82 anos de publicações femininas na literatura de cordel**. Petrolina: Editora Cordelaria Castro, 2020.

PERROT, Michelle. **As mulheres ou os silêncios da história**. Tradução Viviane Ribeiro. Bauru, SP: EDUSC, 2005.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. Tradução Angela Côrrea. São Paulo: Contexto, 2007.

PERROT, Michelle. Práticas da memória feminina. **Revista Brasileira de História**, v. 9, n. 18, p. 9 -18, São Paulo, ago./set., 1989.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. **Estudos Históricos**: Teoria e História, v. 5, n. 10, p. 200-212, 1992.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

QUEIROZ, Doralice Alves de. **Mulheres cordelistas**: percepções do universo feminino na Literatura de Cordel. Dissertação (Mestrado em Letras). Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

QUEIROZ, Laércio. Mulheres de repente: versos e vozes transgredindo o improvisado. In: DEPLAGNE, Luciana Eleonara de Freitas Calado; LACERDA, Israela Rana Araújo; LACERDA, Yasmin de Andrade (Orgs.). **Mulheres em cena**: protagonismo das mulheres na cultura popular. João Pessoa: Editora CCTA/Digital Pub, 2022.

QUINTELA, Vilma Mota. **O cordel no fogo cruzado da cultura**. Tese (Doutorado em Letras). Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2005.

REIS, Maria Firmina dos. **Úrsula e outras obras**. Brasília: Câmara dos Deputados, Edições Câmara, 2018. *E-book*.

REIS, Roberto. Cânon. In: JOBIM, José Luiz (Org). **Palavras da crítica: tendências e conceitos no estudo da literatura**. Rio de Janeiro: Imago, 1992. p. 65-92.

SÁEZ, Oscar Calavia. Autobiografia e sujeito histórico indígena: considerações preliminares. **Novos Estudos**, n. 76, nov. 2006.

SAFFIOTI, Heleieth. **Gênero, patriarcado, violência**. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular/Fundação Perseu Abramo, 2015.

SANTANA, Jiliane Movio. **Heroínas negras brasileiras, de Jarid Arraes: perspectivas dos feminismos descoloniais na construção da narrativa de cordel**. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagens). Departamento Acadêmico de Linguagem e Comunicação, Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2021.

SANTOS, Alvanita Almeida. A autoria feminina nas poéticas orais: tensões e (re)existências. In: GOMES, Carlos Magno; RAMALHO, Christina Bielinski; CARDOSO, Ana Maria Leal. (Org.). **Escritas da resistência: intersecções feministas da literatura**. 1ed. Aracaju: Criação Editora, 2019, v. 1, p. 19-30.

SANTOS, Alvanita Almeida. **O canto das mulheres – entre bailar e trabalhar: relações de gênero em narrativas orais (romances)**. Tese (Doutorado em Letras). Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2005.

SANTOS, Elisângela da Silva; SANTOS, Patrícia da Silva. “Mesquinho e humilde?” Notas sobre o romance *Úrsula*, da maranhense Maria Firmina dos Reis. In: LIMA, Caroline de Araújo; BRITTO, Clovis Carvalho; MOREIRA, Jailma dos Santos Pedreira. **Outros olhares sobre o sertão nordestino: gênero, masculinidades e subjetividades**. Salvador: EDUNEB, 2020.

SANTOS, Francisca Pereira dos. Cantadoras e repentistas do século XIX: a construção de um território feminino. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n. 35, p. 207-249, jan.-jun., 2010.

SANTOS, Francisca Pereira dos. **Novas cartografias no cordel e na cantoria: desterritorialização de gênero nas poéticas das vozes**. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura). Departamento de Letras, Universidade Federal da Paraíba, Paraíba, 2009.

SANTOS, Francisca Pereira dos. O Livro Delas: autoria feminina no cordel, cantoria e gravura. **Interdisciplinar**, São Cristóvão, UFS, v. 33, jan.-jun., p. 218-230, 2020.

SANTOS, Francisca Pereira dos. **O Livro Delas: catálogo de mulheres autoras no cordel e na cantoria nordestina**. Fortaleza: IMEC, 2021.

SANTOS, Helio. **A busca de um caminho para o Brasil**: a trilha do círculo vicioso. 2. ed. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2017. *E-book*.

SANTOS, Idelette Muzart-Fonseca dos. **Memória das vozes**: cantoria, romanceiro e cordel. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo, Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2006.

SANTOS, Livia Maria Natália de Souza. Poéticas da diferença: a representação de si na lírica afro-feminina. Número temático: literatura, cultura e memória negra. **A Cor das Letras**, UEFS, n. 12, p. 105-124, 2011.

SANTOS, Olga de Jesus; VIANNA, Marilena. **O negro na literatura de cordel**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1989. (Literatura popular em verso. Estudos. Nova série.).

SARAIVA, Arnaldo. **Literatura marginalizada**: novos ensaios. Porto: Arvpre, 1980.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Câne/contracâne: nem aquele que é o mesmo nem este que é outro. In: CARVALHAL, Tânia Franco (Org.). **O discurso crítico na América Latina**. Porto Alegre: IEL: Editora da Unisinos, 1996. p.115-121.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Da ginolatria à genologia: sobre a função teórica e a prática feminista. In: FUNCK, Susana Bornéo (Org.). **Trocando ideias sobre a mulher e a literatura**. Florianópolis: Editora da Universidade Federal de Santa Catarina, 1994.

SCHMIDT, Rita Terezinha. **Descentramentos/Convergências**: ensaios de crítica feminista. Porto Alegre: UFRGS, 2017.

SCHMIDT, Rita Teresinha. Em busca da história não contada ou: o que acontece quando o objeto começa a falar? **Revista do Mestrado em Letras da UFMS**, p. 183-196, jan.- jun., 1998.

SCHMIDT, Rita Teresinha. Mulheres reescrevendo a nação. **Revista Estudos feministas**, Florianópolis, v. 8, n. 1, p. 84-97, 2000.

SCHMIDT, Rita Teresinha. Repensando a cultura, a literatura e o espaço da autoria feminina. In: NAVARRO, Márcia Hoppe (Org.). **Rompendo o silêncio**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1995.

SCOTT, Joan W. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. Tradução Guacira Lopes Louro. *Educação e Realidade*, Porto Alegre, v. 20, n. 2, p. 71-99, jul./dez. 1995.

SEGATO, Rita Laura. Gênero e colonialidade em busca de chaves de leitura e de um vocabulário estratégico descolonial, Tradução Rose Barboza, **e-cadernos CES**, 18, Coimbra, 2012.

SILVA, Alômia Abrantes da. “Êta Pau Pereira!”: gênero, masculinidade e poder na Paraíba (1930-1950). In: LIMA, Caroline de Araújo; BRITTO, Clovis Carvalho; MOREIRA, Jailma dos Santos Pedreira. **Outros olhares sobre o sertão nordestino**: gênero, masculinidades e subjetividades. Salvador: EDUNEB, 2020.

SILVA, Bruna Gabriella Santiago. **Erguer a voz**: as representações das mulheres negras na literatura de cordel de Jarid Arraes. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2022.

SILVA, Josy. Josy Silva: minha trajetória no cordel. In: CASTRO, Graciele (Org). **Obra coletiva 82 anos de publicações femininas na literatura de cordel**. Petrolina: Editora Cordelaria Castro, 2020.

SILVA, Maria Alzirene Nascimento. **Heroínas negras do Brasil em cordéis**: uma proposta de leitura para a formação leitora. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada). Universidade de Taubaté, Taubaté, 2021.

SLATER, Candace. **A vida no barbante**: a literatura de cordel no Brasil. Tradução Octavio Alves Velho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.

SODRÉ, Muniz. **A verdade seduzida**: por um conceito de cultura no Brasil. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.

SODRÉ, Muniz. **Pensar nagô**. Rio de Janeiro: Vozes, 2017.

SOUZA, Eneida Maria de. **Janelas indiscretas**: ensaios de crítica biográfica. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

TELLES, Norma. Autor+a. In: JOBIM, José Luis. (Org.) **Palavras da crítica**: Tendências e Conceitos no Estudo da Literatura. Rio de Janeiro: Imago, 1992. p. 45-63.

TELLES, Norma. Escritoras, escritas, escrituras. In: DEL PRIORE, Mary (Org.). **História das mulheres no Brasil**. 7. ed. São Paulo: Contexto, 2004.

VASCONCELOS, Tânia Mara Pereira. “Perigosas mulheres modernas” ou “pobres tabaroas”: concepções acerca das mulheres sertanejas em Jacobina, Bahia. In: LIMA, Caroline de Araújo; BRITTO, Clovis Carvalho; MOREIRA, Jailma dos Santos Pedreira. **Outros olhares sobre o sertão nordestino**: gênero, masculinidades e subjetividades. Salvador: EDUNEB, 2020.

VIEIRA, Nancy Rita Ferreira. **Mulheres no Umbral**: representação literária da casa e da rua na literatura baiana de autoria feminina. Tese (Doutorado em Letras). Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2005.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. São Paulo: Hucitec/ Educ, 1997.

ANEXOS

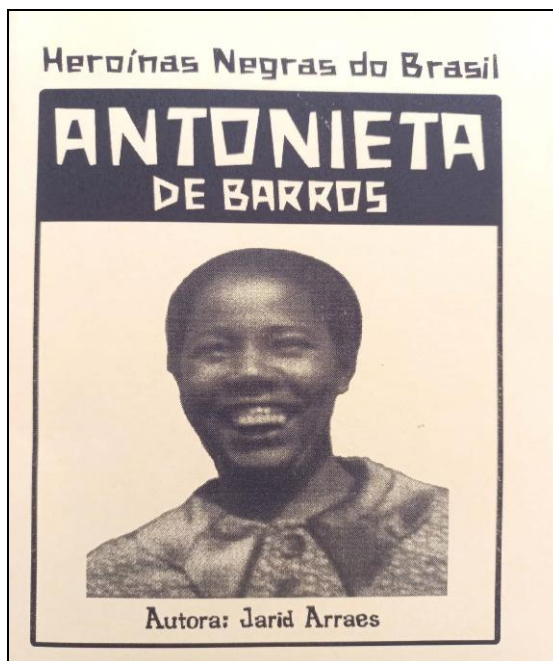
ANEXO A – CORDÉIS ANALISADOS NA TESE

	TÍTULO	AUTORA	SUPORTE
1	A luta da mulher contra o lobisomem	Jarid Arraes	Folheto
2	A menina que não queria ser princesa	Jarid Arraes	Folheto
3	A mulher que não queria casar	Jarid Arraes	Folheto
4	A mulher de pés alados	Jarid Arraes	Folheto/Livro
5	Daniela Bento	Daniela Bento	Livro
6	Maria das Neves em cena no cordel	Suely Pimentel Britto Barros Libório	Livro
7	A mulher que não queria ser mãe	Jarid Arraes	Folheto
8	Miss catrevagem	Jarid Arraes	Folheto
9	Feminismo negro	Jarid Arraes	Folheto
10	Maria Firmina dos Reis	Jarid Arraes	Folheto/Livro
11	Antonieta de Barros	Jarid Arraes	Folheto/Livro
12	Carolina Maria de Jesus	Jarid Arraes	Folheto/Livro
13	Alaíde Souza Costa	Alaíde Souza Costa	Livro
14	Aurineide Alencar	Aurineide Alencar	Livro
15	Dani Almeida	Dani Almeida	Livro

16	Josy Silva	Josy Silva	Livro
17	Bhety Brazil	Bhety Brasil	Livro
18	Negra Aurea	Negra Aurea	Livro
19	Tânia Castro	Tânia Castro	Livro
20	Vana Miletto	Vana Miletto	Livro
21	Vânia Alves	Vânia Alves	Livro
22	Giselda Pereira	Giselda Pereira	Livro
23	Madalena Castro	Madalena Castro	Livro

ANEXO B – CAPAS DOS FOLHETOS

Figura 03 – Capa do folheto *Antonieta de Barros*, de Jarid Arraes



Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 04 – Capa do folheto *Carolina Maria de Jesus*, de Jarid Arraes



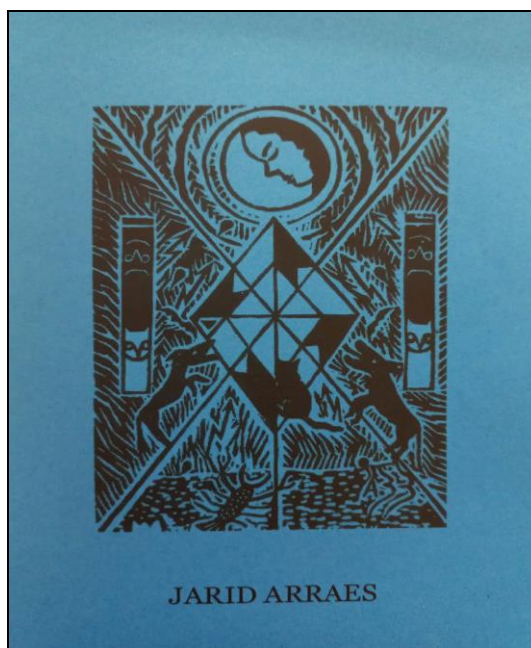
Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 05 – Capa do folheto *Maria Firmina dos Reis*, de Jarid Arraes



Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 06 – Capa do folheto *A mulher de pés alados*, de Jarid Arraes



Fonte: Arquivo pessoal.

ANEXO C – CAPAS DOS LIVROS E ILUSTRAÇÕES QUE ACOMPANHAM OS CORDÊIS PUBLICADOS NESSE SUPORTE

Figura 07 – Capa do livro *Heroínas negras brasileiras em 15 cordéis*, de Jarid Arraes, publicado em 2017, onde constam os cordéis *Antonieta de Barros*, *Carolina Maria de Jesus* e *Maria Firmina dos Reis*.



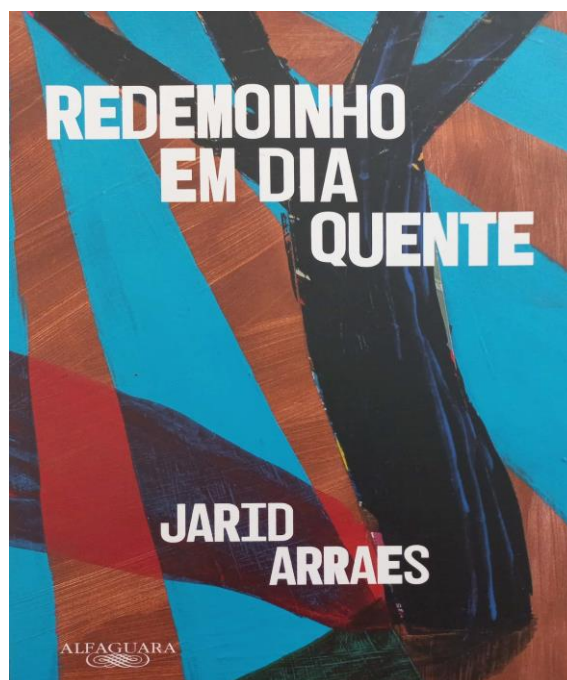
Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 08 – Capa do livro *Heroínas negras brasileiras em 15 cordéis*, de Jarid Arraes, publicado em 2020.



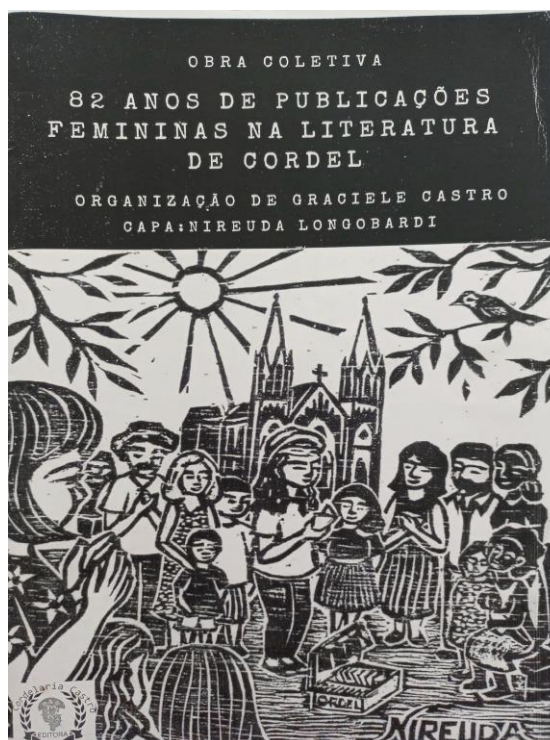
Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 09 – Capa do livro *Redemoinho em dia quente*, de Jarid Arraes, publicado em 2019, onde constam trechos do cordel *A mulher de pés alados*.



Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 10 – Capa do livro *Obra coletiva 82 anos de publicações femininas na literatura de cordel*, organizado por Graciele Castro, publicado em 2020.



Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 11 – Ilustração de Antonieta de Barros que antecede o cordel no livro *Heroínas negras brasileiras em 15 cordéis*.



Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 12 – Ilustração de Maria Firmina dos Reis que antecede o cordel no livro *Heroínas negras brasileiras em 15 cordéis*.



Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 13 – Ilustração de Carolina Maria de Jesus que antecede o cordel no livro *Heroínas negras brasileiras em 15 cordéis*, publicado em 2017.



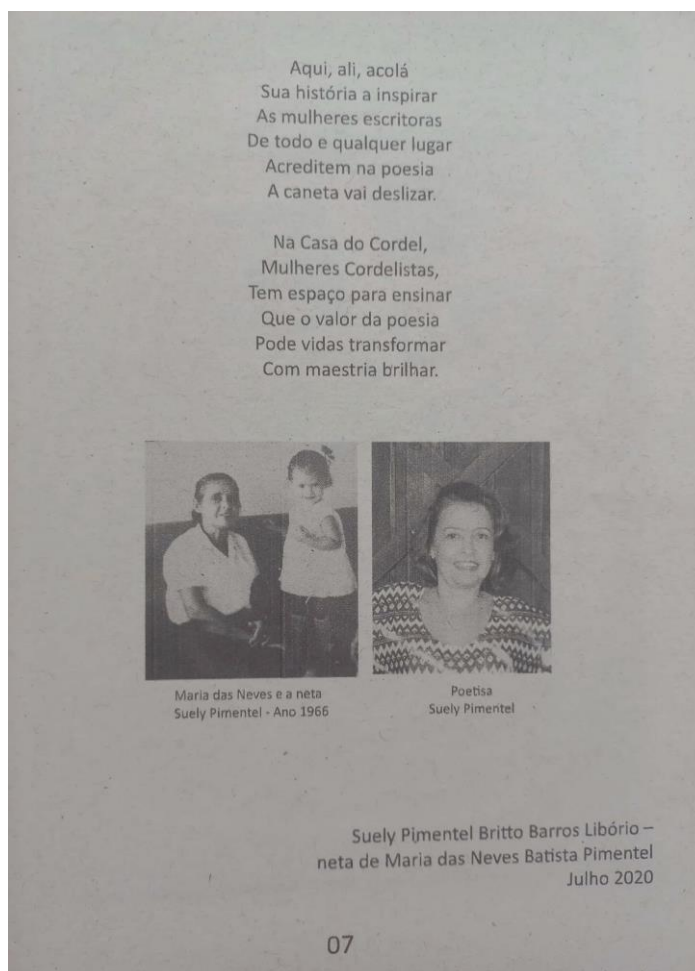
Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 14 – Ilustração de Carolina Maria de Jesus que antecede o cordel no livro *Heroínas negras brasileiras em 15 cordéis*, publicado em 2020.



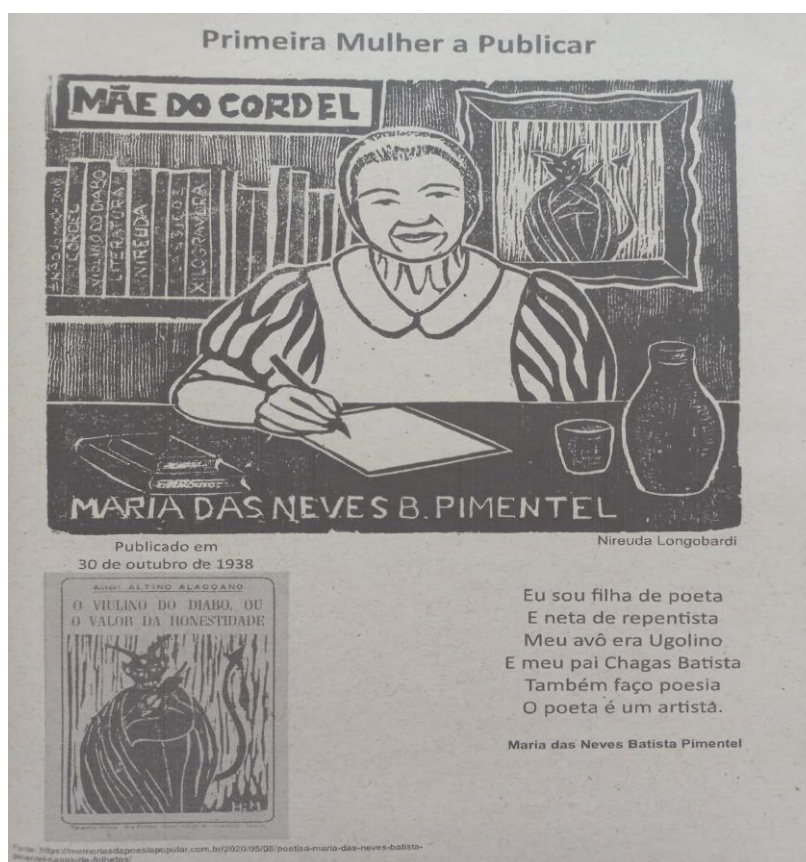
Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 15 – Fotografias de Maria das Neves e sua neta que ilustram o cordel *Maria das Neves em cena no cordel*, de Suely Pimentel, publicado na *Obra coletiva 82 anos de publicações femininas na literatura de cordel*.



Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 16 – Xilogravura de Maria das Neves, de autoria de Nireuda Longobardi, e capa do folheto da primeira cordelista, datado de 1938, que constam na *Obra coletiva 82 anos de publicações femininas na literatura de cordel*.



Fonte: Arquivo pessoal.