

N. 30

Boitatá



**GT DE LITERATURA ORAL E POPULAR DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE
PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA (ANPOLL)**

DOSSIÊ

**A VOZ COMO TERRITÓRIO
DE (RE)EXISTÊNCIA:
POÉTICAS ORAIS, AFETOS
E TROCA DE SABERES**

EDITORES

Frederico Fernandes
Alexandre Ranieri

EDITORA ASSISTENTE

Mauren Pavão

ORGANIZADORAS

Andréa Betânia da Silva
Bruna Paiva de Lucena



REVISTA DO GT DE LITERATURA ORAL E POPULAR DA ANPOLL

Revista Boitatá é uma publicação semestral, de acesso livre, do GT de Literatura Oral e Popular da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Letras e Linguística (ANPOLL)

GT LITERATURA ORAL E POPULAR

BIÊNIO 2018/2020

COORDENADOR

Prof. Dr. Alexandre Ranieri Ferreira
Secretaria Estadual de Educação do Pará
alexandre_ranieri@hotmail.com

VICE-COORDENADORA

Profa. Ma. Délcia Pombo
PPGL-UFPA
delciauab@gmail.com

SECRETÁRIA

Profa. Ma. Dia Favacho
PPGED-UEPA
favachodia1@gmail.com



Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Bibliotecário: Marcos Moraes – CRB: 9/1701

Boitatá: Revista do GT de Literatura Oral e Popular da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Letras e Linguística - ANPOLL [recurso eletrônico] / Universidade Estadual de Londrina - n. 30 (jul. /dez. 2020). – Londrina: UEL; Brasília: ANPOLL, 2020.

Semestral

Requisitos do sistema: Adobe Reader.

Modo de acesso: < <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/boitata/index>>

ISSN: 1980-4504

1. Literatura oral e popular 2. Oralidade I. Ferreira, Alexandre Ranieri. II. Universidade Estadual de Londrina. III. Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Letras e Linguística. IV. Título: Boitatá: Revista do GT de Literatura Oral e Popular da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Letras e Linguística - ANPOLL

CDU 82

Índice para o catálogo sistemático:

- | | |
|------------------------------|--------|
| 1. Literatura oral e popular | 82.085 |
|------------------------------|--------|



EXPEDIENTE**EDIÇÃO**

Dr. Alexandre Ranieri Ferreira (Estácio-Belém)
Dr. Frederico Augusto Garcia Fernandes (UEL)

Dr. Sílvio Renato Jorge
Universidade Federal Fluminense

Dra. Vanderci de Andrade Aguilera
Universidade Estadual de Londrina

EDITORIA ASSISTENTE

Dra. Mauren Pavão Przybylski da Hora Vidal (IFBaiano)

Dra. Vera Lúcia Medeiros
Universidade Federal do Pampa

ORGANIZAÇÃO

Dra. Andréa Betânia da Silva (UNEB)
Dra. Bruna Paiva de Lucena (UNB)

PARECERISTAS DESTE NÚMERO

Dra. Berenice Araceli Granados Vásquez
Universidad Nacional Autónoma de México

COMISSÃO EDITORIAL

Dra. Anna Christina Bentes
Universidade Estadual de Campinas

Dra. Cláudia Freitas Pantoja
Faculdade do Vale do Ivaí

Dra. Ana Lúcia Liberato Tettamanzy
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Dra. Cristiane de Assis Portela
Universidade de Brasília

Dra. Berenice Araceli Granados Vásquez
Universidad Nacional Autónoma de México

Dra. Edil Silva Costa
Universidade Estadual da Bahia

Dra. Cláudia Neiva de Mattos
Universidade Federal Fluminense

Dra. Francisca Pereira dos Santos
Universidade Federal do Cariri

Dra. Edil Silva Costa
Universidade Estadual da Bahia

Dr. João Evangelista do Nascimento Neto
Universidade Estadual da Bahia

Dr. Eudes Fernando Leite
Universidade Federal da Grande Dourados

Dra. Janaína Marques Ferreira Rocha
Universidade de Santiago de Compostela

Dr. Frederico Augusto Garcia Fernandes
Universidade Estadual de Londrina

Dra. Laura Regina dos Santos Dela Valle
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Dr. J. J. Dias Marques
Universidade do Algarve (Portugal)

Dra. Lênia Márcia Mongelli
Universidade de São Paulo

Dr. Jorge Carlos Guerrero
University of Ottawa (Canada)

Dra. Maria Incoronata Colantuono
Universitat Autònoma de Barcelona

Dr. José Guilherme dos Santos Fernandes
Universidade Federal do Pará

Dra. Maria Isabel Morán Cabanas
Universidade de Santiago de Compostela

Dra. Josebel Akel Fares
Universidade Estadual do Pará

Dra. Maria Nilda de Carvalho Mota
Universidade do Estado de São Paulo

Dra. Lisana Bertussi
Universidade de Caxias do Sul

Dr. Nerivaldo Alves Araújo
Universidade Estadual da Bahia

Dra. Maria do Socorro Galvão Simões
Universidade Federal do Pará

Dra. Yara Frateschi Vieira
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

Dra. Maria Incoronata Colantuono
Universitat Autònoma de Barcelona

PROJETO E ENSAIO VISUAL

Dr. Alberto Ricardo Pessoa
Universidade Federal da Paraíba

Dr. Mário Cezar Silva Leite
Universidade Federal de Mato Grosso

REVISÃO

Sylvia Calandrini

Dr. Ronald Ferreira da Costa
Professor do Instituto Federal do Paraná



SUMÁRIO**APRESENTAÇÃO**

Andréa Betânia da Silva , Bruna Paiva de Lucena6

CONVIDADOS**Antônio Aleixo e Antônio Vieira: diálogos imaginados ou Boca e Papel: espaços de fricção da palavra poética**

Edilene Matos9

Princípios de um Sistema Editorial

Maurílio Antonio Dias de Souza.....34

Vozes de mulheres no território do cordel e da cantoria

Ria Lemaire.....47

DOSSIÊ**Metade cara, metade máscara: memória coletiva e identidade indígena na obra de Eliane Potiguara**

Joel Vieira da Silva Filho, Cristian Souza de Sales62

“...Mesmo que nos arranquem os dentes e a língua”: o espaço do sagrado da fala na literatura de Eliane Potiguara

Renata Daflon Leite.....75

Autobiografias de mulheres cordelistas: uma contribuição para a nova historiografia do cordel

Maria Gislene Carvalho Fonseca.....88

Memória, voz e autoria em Os sapatos de Té, de Cremilda e Elizabeth Nascimento

Fernanda Oliveira da Silva.....101

Vozes de Maracangalha: intersecção de saberes e afetos

Raílda Maria da Cruz dos Santos, Edil Silva Costa110



A poética da voz no território do maravilhoso napolitano e baiano: transmissão oral, conselho e troca de saberes

Adriana Aparecida de Jesus Reis.....121

“Coletivo Luísa Mahin – Sarau das pretas”: o PROMIC e a performance como mobilizador identitário e formativo

Amanda Maria Damasio Teixeira, Ana Cristina Pereira da Silva.....134

ENTREVISTA

Uma conversa com e sobre Salete Maria da Silva

Salete Maria da Silva , Andrea Betânia, Bruna Lucena146

Apresentação

A voz como território de (re)existência, em suas múltiplas corporificações, existe e resiste ao passar largo dos tempos, seja fazendo parte das trilhas dos nossos corpos nas rodas em que nos encontrávamos em prosa (e que esperamos por voltar a assim viver), seja caminhando mais que veloz pelas redes invisíveis, mas já tão presentes, das telas de celulares, computadores... E o que nasceu no calor do afeto ganhou os salões, as salas, as escolas, as universidades, sendo, a um só tempo, mídia, poesia, discurso, panfleto. Já sabemos que não cabe mais falar em morte do popular como muitos anunciaram, mas em reinvenção contínua e viva de uma tradição que se cria, recria e cria numa lemniscata infinita.

Este número da *Revista Boitata* apresenta tudo isso, abrangendo diferentes espaços de interlocução de pesquisas, experiências e reflexões em torno das múltiplas manifestações das poéticas orais, afetos e troca de saberes. Diferenças essas que se encontram e convergem em vozes que (re)existem a despeito de preconceitos e discriminações escriptocêntricas, eurocêntricas, racistas, elitistas, machistas e todos outros abismos.

Nesse sentido, a entrevista/conversa com e sobre Salete Maria da Silva abre os diálogos a respeito da voz como um território de (re)existência, nos anunciando os diversos enquadramentos teóricos, metodológicos, epistemológicos e modos de entender as poéticas das vozes que o conjunto de artigos desse dossiê abrange. A própria história da cordelista é um capítulo da grande história da oralidade.

Outro olhar sobre isso temos com Edilene Matos, ao nos apresentar os autores Antônio Aleixo e Antônio Vieira que, embora separados pelo além-mar, mostram-se vinculados a partir da poeticidade presente em suas obras, revelando os meandros entre oralidade e escrita que, em fricção, aproximam-se e tensionam-se. Maurílio Antonio Dias de Sousa, por sua vez, nos mostra por dentro o sistema editorial dos folhetos, em sua teia organizacional, destacando elementos presentes na relação entre poeta e editor, na medida em que expõe como as culturas populares criam e gerem seus próprios modelos editoriais de modo contra-hegemônico. Outro deslocamento contra-hegemônico é feito no artigo de Ria Lemaire, em que nos é trazida uma nova epistemologia que posiciona a as vozes das mulheres no centro de um debate cujos elementos colaboram para o fortalecimento de um novo paradigma envolvendo cordel e gênero.

Ainda sobre as vozes das mulheres, temos o trabalho de Joel Vieira da Silva Filho e Cristian Souza de Sales sobre a escrita de Eliane Potiguara em sua obra *Metade cara, metade máscara*, evidenciando como a memória coletiva e a memória individual encontram-se articuladas no texto autobiográfico que descortina o processo diaspórico dessa escritora indígena, que também é mote do artigo de Renata Daflon Leite, em que são trazidos à cena o caráter político e a potência performática presentes nas obras de Eliane Potiguara, reforçando o trânsito entre oralidade e escrita presente na literatura indígena.

Estendendo à compreensão da questão de gênero nas poéticas da oralidade, Maria Gislene Carvalho da Silva de Autobiografias de mulheres cordelistas: uma contribuição para a nova historiografia do cordel, nos convida a conhecer as obras das cordelistas Julie Oliveira, Izabel Nascimento e Auritha Tabajara, esta uma indígena, expondo os fios que conduzem as relações de gênero no universo do cordel. A relação entre autoria de mulheres e oralidade – também um lócus em que a voz é um território de (re)existência – é prestigiada no artigo de Fernanda Oliveira da Silva e Maria Teresa Salgado, em que analisam *Os sapatos de Té*, obra em que Elisabete Nascimento registra os textos orais de sua mãe Cremilda, uma griot, evidenciando a memória como fio condutor para as denúncias sociais apresentadas.

As vozes de mulheres negras são reverenciadas também no texto de Railda Maria da Cruz dos Santos e Edil Silva Costa, em que se debruçam sobre as poéticas orais a partir da



análise das cantigas e das narrativas de mulheres negras que capitaneiam um grupo de Lindro Amor, na cidade de Maracangalha, expondo seus modos de (re)existência em face da dinamicidade da prática cultural em questão.

Para encerrar a conversa aberta, ou mesmo para adentrar outros espaços de diálogo, Adriana Aparecida de Jesus Reis propõe um paralelo entre uma das narrativas de Giambattista Basile, escritor napolitano, e um conto oral recolhido no interior da Bahia e presente em uma das obras do escritor Marco Haurelio, evidenciando quais elementos populares podem ser ativados na oralidade para a construção de contos maravilhosos de modo a aproximar contextos culturais aparentemente tão díspares.

Ao percorrer esses artigos, bem como as vidas, vozes e poéticas estudadas, observa-se que os territórios de (re)existência estão em grande medida atrelados aos viveres, fazeres e saberes das mulheres, especialmente daquelas cujos lugares de fala são contra-hegemônicos, não se podendo olvidar que a própria oralidade nos estudos acadêmicos significa por si só alguma dissonância. Os aliados nessa interlocução somam-se às forças ancestrais dessas vozes, que se confluem e atravessam no devir.

Andréa Betânia da Silva
Bruna Paiva de Lucena

CONVIDADOS

ANTÓNIO ALEIXO E ANTÔNIO VIEIRA: DIÁLOGOS IAGINADOS OU BOCA DE PAPEL: ESPAÇOS DE FRICÇÃO DA PALAVRA POÉTICA**ANTÓNIO ALEIXO E ANTÔNIO VIEIRA: IMAGINED DIALOGUES OR MOUTH AND PAPER: FRICTION SPACES OF THE POETIC WORD**Edilene Matos¹<http://orcid.org/0000-0003-3201-1946>

\

Resumo: Este estudo põe em relevo interfaces nas obras de dois poetas “populares”. De um lado, o poeta português António Aleixo² e sua sátira “humanística”, com destaque para o recurso apropriado da expressividade verbal. De outro lado, o poeta brasileiro (baiano) Antônio Vieira³ e a índole musicante de sua poesia satírica, integrando o que denominou “Cordel Remoçado”⁴. A poesia de ambos os poetas, feita para provocar vibração nas palavras, aponta para a coreografia do gesto, no palco semovente oralidade/escritura.

Palavras-chave: António Aleixo. Antônio Vieira. Diálogos imaginados. Palavra poética

Abstract: This study highlights the interfaces / overpassing in the works of two "popular" poets. On the one hand, the Portuguese poet Antônio Aleixo (Algarves) and his "humanistic" satire, with emphasis on the appropriated use of the verbal expressiveness. On the other hand, the Brazilian poet Antônio Vieira (Bahia) and the musical nature of his satirical poetry, integrating what he called as "Rejuvenated Cordel". The poetry of both poets, which was made in a way that provokes vibration in the words, points to the choreography of the body / gesture, on the stage / space moving by itself orality/writing.

Keywords: António Aleixo. Antônio Vieira. dialogues imagined. poetic Word.

Por uma poética da voz

Voz. *Voz* na garganta. *Voz* no papel. *Voz* no corpo. *Voz* no palco. *Voz* na rua. *Voz* velha. *Voz* nova. *Voz* ruidosa. *Voz* silenciosa.

Enfim, voz!

A voz é modulante, disso não se tem dúvida. E se ela é modulante, móvel, ela sai e entra sem se fixar.

A voz, mutante por natureza, é parte do corpo que não se reduz a um espaço, mas alonga e prolonga esse corpo, locus de origem, referência. Nesse movimento sinuoso, trapaceira, a voz se desdobra em *perpetuum mobile*.

¹ Edilene Matos é ensaísta, professora e pesquisadora da Universidade Federal da Bahia. Ocupa a cadeira número 13 da Academia de Letras da Bahia.

² António Aleixo foi agraciado com o Grau de Oficial da Ordem de Benemerência, em 27 de maio de 1944.

³ Antônio Vieira (Antônio José dos Santos Vieira), poeta, nasceu em fevereiro de 1949 e morreu em junho de 2007.

⁴ Cordel Remoçado é um conceito criado por Antônio Vieira e consiste na palavra dita e/ou escrita ao modo dos folhetos de cordel, que se faz acompanhar pelo movimento do corpo ao som de instrumentos musicais: violão, pandeiro e percussão.



É exatamente essa complexa operação de dobras e desdobras, de tecidos plissados, que implica o espelhamento sonoro de nossas marcas identitárias, de evocação de memórias. O barthesiano grão da voz se faz marca de corpo na voz. Voz que é “querer dizer”, “vontade de existir”.

Assim, ao falar de espaços de fricção da palavra poética, trago, aqui, um texto como resultado preliminar do projeto de pesquisa António Aleixo e António Vieira: diálogos imaginados ou Boca e Papel: espaços de fricção da palavra poética.

E esse espaço de fricção envolve as chamadas poéticas orais. Estou, evidentemente, me referindo ao verbo poético que nasce na boca, entendida enquanto canal de emissão de voz ou vozes. É lógico, pois, que a voz se produz (se esculpe) nos órgãos fonadores, que são também modeladores da voz. E a boca funciona também como um desses modeladores: abre-se e fecha-se como canal flexível que é. E faz passar a voz, rejeitando tudo o que “quebra a voz viva”.

Falar sobre poéticas orais, hoje, requer entrar num jogo polêmico, e isto por conta da diversidade de estudos que tratam do assunto. De início, e há consenso, no caso, entre os estudiosos, a oralidade implica tudo o que em nós se endereça ao outro: seja um gesto mudo, um olhar (ZUMTHOR, 2010); “o gesto não transcreve nada, mas produz significativamente as mensagens do corpo” (ZUMTHOR, 2010 p. 206); “o gesto denuncia o não-dito” (ZUMTHOR, 2010, p. 205); a gestualidade, às vezes, confere uma função ao silêncio: gestos zeros.

Zumthor, cujas ideias são basilares para minhas reflexões, diferencia boca e voz. A boca, além de ser um canal, é um dos fatores que ajudam e interferem na produção da voz. A voz está intimamente ligada ao corpo por vibrações corporais. A voz é acompanhada por movimentos corporais não-vocais e que interferem no significado da mensagem vocal. Há, portanto, uma voz sonora, comprometida com o som, e uma voz muda, não comprometida exatamente com o som, mas aliada ao som e que contribui para a produção da mensagem verbi-vocal. A voz, signo escultórico, é construída na garganta e entalhada no corpo. Multiplicam-se, assim, as possibilidades de produção de sentido da mensagem verbi-vocal, pois a voz, enquanto linguagem, é feita de signos sonoros e de signos gestuais. É neste caso que se pode falar em mensagens verbi-voco-visuais, considerando que esses signos mudos, de configuração não sonora, portanto não audíveis, são, no entanto, visuais, visualidade que se faz necessária para que tais signos sejam captados e decodificados.

A mensagem vocal, segundo Zumthor, envolve, pois, voz e corpo, envolve a palavra audível e signos visuais inaudíveis, que se tornam audíveis na medida em que se aliam à voz. É essa aliança dos signos corporais inaudíveis com a voz, produtora de signos audíveis, que torna os signos inaudíveis signos também audíveis. O corpo mudo se torna audível por força da aliança de sua gestualidade com a voz.

Quando designamos a operação do uso da voz de vocalidade, estamos nos referindo a um espaço de produção de signos extremamente complexo, e isto porque tais signos são, ao mesmo tempo, mudos, sonoros, audíveis e inaudíveis, convergindo todos eles para uma espécie de sonoridade corporal, que é o que caracteriza a performance vocal, que não é só som, mas envolve corpo e voz – corpo e voz intimamente entrelaçados de forma que o que não é sonoro se sonoriza, e o que não é visual adquire uma espécie de potencialidade sonora, fazendo da vocalidade uma espécie de cena teatral complexa, feita de signos verbi-voco-visuais.

Zumthor reivindicava a paternidade do termo teatralidade (théâtralité). Este termo exerceu uma espécie de fascinação para ele, e o conceito que lhe imprimiu jamais se enfraqueceu, e, muito pelo contrário, constituiu uma marca inscrita a ferro e fogo de sua proposta (ZUMTHOR, 1998). Tal teatralidade evoca uma espontaneidade que se inventa a ela própria ao exprimir-se, como uma sensação espacial, em que se amalgamam o som (o canto,

ou simplesmente os jogos da voz), o gesto, a mímica, a dança (ZUMTHOR, 2000). Desta forma, privilegia-se o calor da voz, que ultrapassa e muito os limites acanhados da letra.

O homem, produtor de mensagens vocais (cantador, trovador, ator, leitor e intérprete de textos em voz alta) revela-se, por isso, sobretudo um ator, exatamente porque a voz, criadora de mensagens, o obriga a se colocar por inteiro no centro do palco.

Falar de poéticas da voz, portanto, é falar desse teatro vocal, enquanto produtor e encenador de poesia, entendida aqui enquanto encenação de signos-atores interligados (vocais, gestuais, sonoros). Primordialmente, a poética da voz, portanto, é teatro poético ou poesia teatral, que não deve, em hipótese alguma, reduzir-se à palavra meramente vocalizada e muito menos à palavra grafada.

Essa interligação da palavra com o gesto, sabemos nós, vem do nascimento da poesia, quando o homem se manifesta teatralmente (o poeta e a poesia não nascem nas páginas do livro!), quando o homem descobre a voz como força verbi-voco-visual. É por tal motivo que a poesia, mesmo quando grafada, mantém as marcas da origem, de sua natureza propriamente original. Isto porque a poesia nasceu na voz e da voz, intimamente ligada ao corpo, ou seja, a poesia nasceu como teatro de signos. E justamente porque é teatro de signos é que, ao lê-la no texto escrito, estão lá em reverberação as marcas da origem. Por conta dessas marcas, o homem não pode deixar de ouvir, mesmo na escritura, essa voz ancestral, esses traços ainda vivos de uma ancestralidade indelével.

Ler é decodificar signos grafados, signos traduzidos em sinais gráficos, mas ler também implica a recuperação das marcas originais da palavra, porque a palavra originalmente não é letra, mas voz e corpo.

A qualidade poética de um texto está ligada à natureza teatral da voz, porque a voz é teatral desde os primórdios; ela é poética porque a poética envolve a conjugação de diferentes signos, tendo em vista a produção de uma linguagem plurissignificativa, não apenas no plano conceitual, mas, de igual modo, no plano sensorial, porque a plurissignificação nunca é somente conceitual – ela só se instala no momento em que o conceito se alia à sensorialidade. Quando uma linguagem sufoca a sensorialidade dos seus signos tendo em vista o privilegiamento do conceito, ocorre sua despoetização, ou seja, sua desteatralização e consequente monologização. O monologismo é a marca de uma linguagem despida de sensorialidade, linguagem técnica, formal, espartilhada, sem liberdade, sem a menor condição de contribuir para a transformação do homem, de fazer história, porque é puro registro estático de fatos concretos. A história humana só se faz quando o homem assume sua poeticidade, sua teatralidade natural. O homem é um ser teatral, repito. As sociedades do passado, que abafaram a natureza teatral do homem, morreram; e é o que parece estar ocorrendo hoje, face à pseudo-segurança, e à pseudo-certeza dos discursos monovalentes, que escravizam e amordaçam o pensamento, a criatividade, a ação, a livre circulação das ideias. E o poético é isto: espaço livre de circulação e dança dos saberes, que fecunda culturas, insemina civilizações.

Poética das culturas orais – poéticas das culturas apoiadas nas linguagens verbi-voco-visuais, sensório-conceituais e multissignificativas. Melhor seria falar de poéticas vocais, pois que, e pensando nos ensinamentos de Zumthor, a vocalidade como produção concreta do homem, como energia, é mais palpável, ou visível, que a oralidade. Além disto, a voz confere, através de cada timbre, um sinete autoral. Evoco a questão da emissão da voz como algo musicante, entendendo com Ruth Finnegan (2008) que a música vocal pode estar na canção ou na fala, nos recitativos, nas declamações. Penso, pois, em níveis de musicalidade vocal, que na canção pode ser acentuadamente melódica.

A anulação da oralidade é impossível, porque não é possível eliminar as marcas da voz. E ao falar em poéticas da voz, falo das linguagens sensório-conceituais, em que o conceito

não se impõe apenas no plano do logos, mas se faz espaço cambiante e prismático de sensações e sentidos, de experiências múltiplas verbi-voco-sensório-corporais.

Encontros poéticos moventes

Trago como exemplos dessa poética sensorial os espetáculos teatralizados em torno do poeta António Aleixo, hoje uma voz sem corpo, que se insinua em seus poemas/quadras como um canto, vindo de um outro tempo, mas que ecoa, ainda nesse século XXI, combativo, irônico, denunciador, provocador de incontida euforia coletiva e, em todos os momentos, atualíssimo. Trago também como exemplo dessa poética sensorial a atuação performática do poeta Antônio Vieira, também hoje uma voz sem corpo.

Rondas. Rotas. Mapas. Sagas. Peregrinações. Travessias. Andanças. Veredas. Literatura de movimento. Poesia nômade. Poesia movente. Poesia da voz viva. Poesia do social. Poesia de carne e sangue.

Homero, imitador, criador de aparências – pelo menos para Platão era assim –, saiu pelo mundo e deixou plantada sua Odisseia. Semente que se multiplicou através do canto das sereias. As sereias, míticos seres, testemunharam as diversas travessias do herói quase-divino, mais-que-humano. As vozes dessas sereias, ecoadas no vai e vem das espumas, diziam de narrativas fabulosas. Diz-se, hoje, de marcas específicas dessas narrativas: viagens reais e viagens imaginárias.

Literatura de fricção: encruzilhada. Ponto de encontro, intersecção de literatura com outras séries artísticas. Penso, sobretudo, em música/som, em dança/gesto, imagem/olho.

Essa literatura movente, poética viajeira, que vai e volta da letra à voz, inscrita no que se denomina poéticas da voz, permite circularidade entre as várias culturas.

Este estudo põe, pois, em relevo interfaces nas obras de dois poetas “populares”. De um lado, o poeta português António Aleixo e sua sátira “humanística”, com destaque para o recurso apropriado da expressividade verbal. De outro lado, o poeta brasileiro (baiano) Antônio Vieira e a índole musicante de sua poesia satírica, integrando o que denominou “Cordel Remoçado”. A poesia de ambos os poetas, feita para provocar vibração nas palavras, aponta para a coreografia do gesto, no palco semovente oralidade/escritura.

O poeta de lá: António Aleixo

O dia foi 4 de setembro de 2019, uma bonita manhã de verão. No comboio 180 (Alfa Pendular), cadeira 51, parto, enfim, de Lisboa para Loulé. Nunca tinha ido ao Algarve! Minha expectativa é a terra do poeta, Aleixo. Ainda naquele dia contemplaria sua estátua⁵. Interessante é entender a importância dada a um poeta popular e isto é algo muito especial, mas que não me consola e me faz refletir sobre lacunas imperdoáveis que acontecem no Brasil, meu país. Bem que algumas vozes importantes já se levantaram nesse sentido, a exemplo dos alertas de Mário de Andrade e de Carlos Drummond.

Fiquei hospedada no Allons-y Guesthouse, Rua de São Domingo, 13, bem perto do famoso “Café Calcinha”, reduto dos improvisos de Aleixo, reduto das memórias em torno dele.

Em Loulé, agradáveis surpresas: 1. o encontro com Helena Miguel, especialista no que se refere ao arquivo de documentos e fotografias do Museu Municipal de Loulé – agradeço a

⁵ Refiro-me à estátua em bronze do poeta António Aleixo, sentado à mesa na Esplanada do Café Calcinha, em Loulé, de autoria de Lagoa Henriques. Há, ainda em Loulé, uma outra estátua de Aleixo, na Quinta do Lago, de autoria do mesmo Lagoa Henriques e igual à do Café Calcinha.

Helena o contato, a visita ao museu, explicações da Sala Polivalente da Alcaidaria do Castelo, as conversas sobre o Brasil, loas a Portugal, ao Algarve, a Loulé. Simpática e acolhedora, Helena se mostrou sensível e inteligente. 2. O acolhimento generoso do professor/pesquisador J.J. Marques, incluindo importantes e elucidativos diálogos sobre questões e pesquisas das oralidades, visitas a monumentos e um agradável almoço. 3. Uma bem montada exposição sobre a rica trajetória de Tóssan. 4. O diálogo com o Presidente do Concelho, muito bem avaliado e respeitado pelos louletanos e, por coincidência, neto do poeta António Aleixo. Essa minha visita o deixou comovido ao tomar conhecimento da proposta de uma pesquisa em terras brasileiras sobre a poética de seu avô. Historiador, Vítor Aleixo me presenteou com uma alentada edição de Encontros Imaginários, de autoria de Hélder Mateus da Costa, premiado escritor, dramaturgo, encenador e autor. Percebi, pois, que Vítor Aleixo entendeu muito bem minha proposta com base nos diálogos imaginados entre Aleixo e Vieira. O referido livro reuniu uma série de encontros imaginários promovida pelo Grupo de Teatro A Barraca, a partir de fevereiro de 2011, com o objetivo de “inventar situações e conflitos com figuras da humanidade” (COSTA, 2015, p. 5). Nesses encontros se dá, exatamente no Encontro Imaginário 29, em 17 de novembro de 2014, um diálogo insuspeitado entre António Aleixo, Cândido de Oliveira e Juiz Veiga (COSTA, 2015, p. 329-338).

No Algarve, na primeira metade do século XX, António Aleixo se tornou responsável pela irradiação de uma poderosa corrente do cancionero popular português. Tal corrente foi apontada pelo artista plástico Tóssan⁶, e por Joaquim Magalhães, um dedicado professor de liceu, figura indispensável na divulgação do poeta António Aleixo.

Espantosamente lúcido e consciente de sua inclinação poética, António Aleixo deixou registrada em versos sua concepção de arte e de artista. E como artista, tinha um olhar caleidoscópico, girante, que lhe permitia sair dos espaços limitados de uma vida comum:

Vejo a arte definida
Na forma de descrever
O bem ou o mal que a vida

Nos faz gozar ou sofrer
Ser artista é ser alguém!
Que bonito é ser artista...
ver as coisas mais além
do que alcança a nossa vista!

A arte é dom de quem cria
portanto não é artista
aquele que só copia
as coisas que tem à vista

A arte em nós se revela
sempre de forma diferente;
cai no papel ou na tela
conforme o artista sente.

Textos poéticos autorados, ditos em alta voz por este chamado poeta oral, do sul de Portugal, vendedor de cautelas e gravatas, guardador de rebanhos, cantor popular nas ruas, mercados e feiras, trazem expressão filosófica original, tantas vezes considerada “ácida”. Em

⁶ António Fernando dos Santos – Tóssan (1918-1991), grande amigo de António Aleixo, foi um expressivo artista e poeta português.

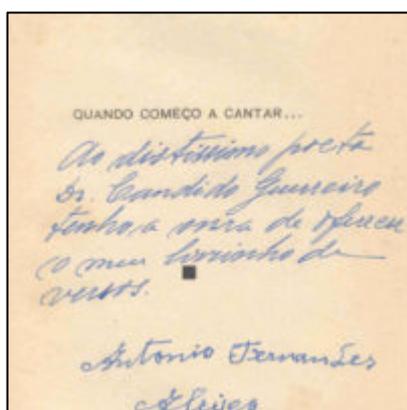
quadra ou sextilha, poetava natural e exemplarmente, com vocabulário surpreendentemente adequado às situações em foco.

Motivos e temas variados, mas o tom melancólico e irônico na exibição da capacidade de improviso, visão de mundo especial, com grande inclinação para a sátira.

Esta inclinação para exibições e improvisações já se fazia evidente desde a mais tenra idade com performáticas atuações como cantor das janeiras⁷. Cantava as quadras das janeiras e quando o repertório já tinha sido repetido muitas vezes, o menino Aleixo fazia curiosas improvisações que passaram a chamar a atenção de todos.

António Aleixo, lá pelos idos de 1939/1940, teve ajuntadas por um amigo (José Rosa Madeira) algumas quadras em duas folhas de papel e que viriam a se constituir núcleo do seu primeiro livro: Quando começo a cantar (1ª edição, Faro, 1943; 2ª edição, Coimbra, 1948; 3ª edição, Lisboa, 1960).

Figura 1 – Dedicatória de António Aleixo



Fonte: Livro *Quando começo a cantar*.

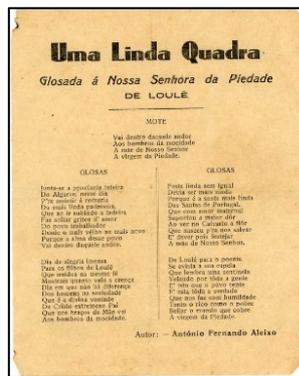
Depois, se seguiram: Intencionais – 1ª edição, Faro, 1945; 2ª edição, Lisboa, 1960; Auto da vida e da morte (1 acto) – 1ª edição, Faro, 1948; 2ª edição, Faro, 1968; Auto do curandeiro (1 acto) – 1ª edição, Faro, 1949; 2ª edição, Faro, 1964; Este livro que vos deixo... Volume I, 18ª edição, Lisboa, 2003; Este livro que vos deixo... Inéditos – Volume II, 13ª edição, Lisboa, 2003; Inéditos – 1ª edição, Loulé, 1978; 2ª edição, Loulé, 1979.

Seguindo seu ritual cotidiano de andarilho, António Aleixo cumpriu o traçado do seu destino e ficou como um personagem-tipo, desses que marcam profundamente uma época, um espaço social. Pessoa/personagem impressa na memória do povo português, figura notável e notória, poeta boquirroto, gritador e denunciador dos males sociais, expert na arte da performance, António Aleixo encarnou a si mesmo em vários papéis, sobressaindo-se enquanto corpo/voz convertido em ação, coisa viva, que alardeava, feria, rasgava, cauterizava, ecoando sempre um universo de sugestões e seduções.

Essa sua voz, inscrita no papel, como autor que foi de quadras e/ou sextilhas, ou articulada, a do narrador, a do cantor dos acontecidos do povo de Algarve, obteve enorme sucesso. Anunciava e denunciava tudo em voz alta, na busca de aperfeiçoar o timbre, no gasto do frágil poder de seus pulmões, da materialização e da pulsação da voz, do ineditismo de suas performances, em um contínuo corpo a corpo com seu público.

⁷ Há, no sul de Portugal, um antigo costume de grupos de crianças que vão de porta em porta, durante as festas natalinas, cantar as “janeiras”, quadras que se vão repetindo, alterando-se apenas o nome do dono da casa, que é então homenageado em troca de algum dinheiro ou prenda natalina.

Figura 2 – Quadra e glosas de António Aleixo



Fonte: Fundação António Aleixo, 2019.

Se António Aleixo foi testemunha atenta e inquieta de momentos empolgantes da vida portuguesa, acompanhando a revolução dos costumes, afrontou também de dedo em riste essa “modernidade”. Não deve ser esquecido que Aleixo viveu e fez sua obra em um Portugal sob o regime ditatorial salazarista ou Estado Novo (1933-1975)⁸. No livro *Ao encontro de António Aleixo*, Joaquim Magalhães conta que, por ocasião do preparo para publicar *Quando começo a cantar*, foi necessário um exercício cuidadoso: “tudo o que não pudesse ser motivo para eventual apreensão do livro, caso pudesse vir a ser considerado alvo das vistas curtas da censura intelectual de então” (MAGALHÃES, [s.d.], p. 10). Sabemos todos nós que Magalhães⁹ referia-se à PVDE.

Decididamente, António Aleixo nunca foi, como o personagem de Apollinaire, um vagabundo urbano, quase um clochard, um patético perdido na multidão. Foi, antes, um poeta, dotado de grande poder de comunicação. Um lúdico e lúcido poeta cuja voz soava mágica para o público que o aplaudia e o tinha como seu legítimo porta-voz. Pela boca desse extraordinário artista fala a outra voz, a voz do poeta sensível à vida de seu povo.

Sua voz, seja como sussuro de confidência – note-se o caráter notadamente autobiográfico da maior parte dos poemas de A. Aleixo (FERREIRA, 1978) – seja altissonante como a da multidão na praça, me faz ouvir o tempo que passou e que volta transformado, mesmo que seja numa folha de papel. Para a exibição de suas quadras e/ou sextilhas, sonetos, glosas, poemas com várias estrofes, autos¹⁰, António Aleixo lançava mão de recursos inusitados e imprevisos.

Não concordo com certos pronunciamentos que se referem à incorreção da escrita de António Aleixo como senha para que o poeta fosse incluído num grau abaixo do que se convencionou como poeta culto. Essa distinção entre literatura/poesia popular e literatura/poesia erudita ou culta não tem mais sentido. Tida como ingênua, rude e tosca pela história literária, a literatura/poesia popular, na realidade, é um tipo de manifestação ficcional e imaginativa bastante próxima daquela que se costuma chamar propriamente de literatura, não existindo diferenças de essência entre um e outro tipo de produção, já que possuem, de modo análogo, aquilo que é comum a qualquer obra, seja qual for a tradição a que esteja

⁸ Na concepção de António de Oliveira Salazar, o popular tem uma matriz rural, com a qual se identifica, explicação dada em seus discursos políticos. Cf. MELO, Daniel. **O essencial sobre a cultura popular no Estado Novo**. Coimbra: Angelus Novus, 2010.

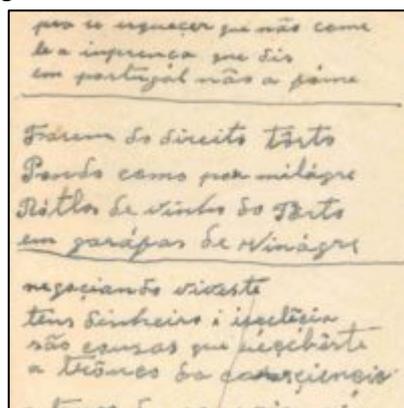
⁹ “Este sujeito é capaz/de fazer mil promessas/mas faz tudo às avessas/das promessas que faz.” O primeiro verso dessa quadra era “O Salazar é capaz” e foi substituído por Magalhães para proteger o amigo poeta. Cf. DUARTE, António de Sousa. **António Aleixo, o poeta do povo**. Lisboa: Âncora, 1999, p. 79.

¹⁰ Acrescida à obra de improviso de Aleixo, a parte do teatro é muito interessante. São três autos: 1. *O Auto do Curandeiro*, no qual expõe sua visão a favor do saber médico e faz críticas à exploração dos curandeiros. 2. *O Auto da Vida e da Morte*. Nesse auto, o autor cria personagens como o da vida útil e o da vida fútil e traz novamente a visão da ciência a serviço da vida. 3. *Ti Joaquim*. Auto inconcluso, escrito em coautoria com Tóssan, anuncia uma sociedade que não tolera formas de subversão.

vinculada: sua capacidade de criar formas significativas, expressivas e reveladoras da existência humana. Aliás, a pretensa ingenuidade que se atribui à literatura/poesia popular parece-me algo que se gostaria de encontrar na literatura culta. Em verdade, o preconceituoso posicionamento por parte dos eruditos com relação à literatura/poesia de expressão popular reflete, simultânea e contraditoriamente, o desejo e a rejeição de uma inocência e uma ignorância invejadas, já que seriam elas o verdadeiro testemunho e garantia de certa autenticidade e originalidade de raiz, nem sempre visíveis em manifestações literárias de caráter erudito.

Estou de acordo, pois, com aqueles que viram inspiração muito rara nas quadras de Aleixo em vários momentos, e com um tom forte, expressivo, ajustado em vocabulário justo e cortante.

Figura 3 – Manuscrito de António Aleixo



Fonte: Fundação António Aleixo, 2019.

https://fundacaoantonioaleixo.com/wp-content/uploads/2016/10/5822007_orig.jpg

Nesse mundo girante, a atualidade dos versos improvisados de Aleixo o insere na contemporaneidade quanto à expressividade do corpo e da voz como fenômenos poéticos totais, traduzindo as gritantes e tão presentes misérias e desigualdades dos seres humanos, além de uma postura crítica com relação a si mesmo, postura esta a que se referiu em uma de suas últimas quadras, recordada pelo irmão de Tóssan, Armando dos Santos:

Quando em mim penso com calma
e me compreendo melhor
bem merecia que a minha alma
tivesse um corpo maior

Tudo isso toma assento no pensamento de Paul Zumthor ao se referir à relação voz e gesto:

Um laço funcional liga de fato à voz o gesto: como a voz, ele projeta o corpo no espaço da performance e visa a conquistá-lo, saturá-lo de seu movimento. A palavra pronunciada não existe (como o faz a palavra escrita) num contexto puramente verbal: ela participa necessariamente de um processo mais amplo, operando sobre uma situação existencial que altera de algum modo e cuja totalidade engaja os corpos dos participantes.

[...] o **gestus** dá conta do fato de que uma atitude corporal encontra seu equivalente numa inflexão de voz, e vice-versa, continuamente (ZUMTHOR, 1993, p. 243-244, grifo meu).

Sabe-se da vida cotidiana do homem e do poeta, como ele apareceu, local, dia e hora. Sabe-se de sua família, avós, pai, mãe, irmãos, amada, filhos e netos. Sabe-se de sua saúde

frágil. Sabe-se de suas proezas heroicas e sedutoras. Conhecem-se seus poemas e recitam-nos de cor. Não há dúvidas sobre estas questões.

Sei que, em Portugal, António Aleixo é muito conhecido para que seja necessário insistir sobre ele. Mas insisto. Insisto em mergulhar num amplo espaço, fluido e disperso, de textos, entrevistas, relatos, participação em seminários, sessões de homenagens e outros tipos de manifestações, onde António Aleixo se delineia como um mito, personagem transformado em sugestiva figura romanesca, feita de evocações e sugestões retóricas e poéticas, de achegas, de fragmentos e que ganha força como paladino de uma nova ordem. Mito, no caso, entendido, por extensão de significado, como concepção individual ou coletiva, espécie de crença vaga, oscilante, de gosto, de culto, de adoração leiga, espontânea ou cultivada.

A composição da imagem do poeta, no caso, decorreria da articulação das imagens de uma realidade dada, com base em documentos oficiais, colhidas na memória, mas também, de imagens que obedecem aos ditames de uma imaginação mais propriamente criadora uma vez que atravessam gerações e se impõem ou afirmam na coletividade, propiciando a criação de poetas míticos, como é o caso de António Aleixo.

Para isso, foi necessário despir-me de pré-conceitos tradicionais, esdruxulamente laudatórios ou eufemisticamente malévolos, observando as possibilidades de olhares (furtivos, voluptuosos, impassíveis, ternos, apaixonados, invejosos, parciais) sobre um centro móvel e continuamente à deriva.

Com o objetivo de delinear o mito de um poeta-gênio, encontro respaldo no pensamento – ainda muito atual – de J. Tynianov quando acentua que, “em certas épocas, a biografia torna-se literatura oral apócrifa” (TYNIANOV, 1971, p. 116).

António Aleixo foi, sem dúvida, um personagem singular no momento em que viveu, e também na dimensão mítica que lhe foi atribuída pelo povo, pelos críticos e até por sua própria poesia.

Ao me referir a uma personalidade mítica, falo de um conjunto de atributos que se evidenciam mais em determinados poetas ou artistas. Trata-se de algo que lhes vem do interior e atinge o exterior, delineando-lhes um círculo luminoso como se fosse uma auréola, conferindo-lhes “santidade” e poderes quase divinos, sem que, por vezes, exista qualquer conexão entre tal processo de mitificação e a qualidade da obra. Em sua biografia de Maiakovski, Roman Jakobson acentua:

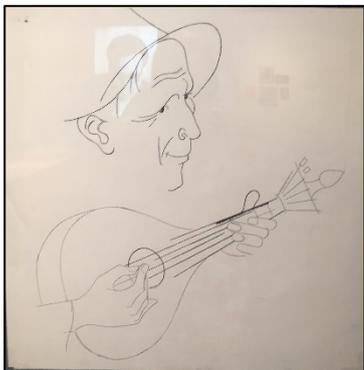
Quando esse mito entrou na vida, foi impossível sem esforço sobre-humano traçar um limite entre a mitologia poética e o curriculum vitae do autor, e o testamento de Maiakovski viu-se inteiramente justificado: na vida autêntica do poeta, é significativo apenas aquilo que foi “defendido com a palavra” (JAKOBSON, 1993, p. 134).

A especial veneração que se tributa à imagem de António Aleixo, porém, implica o assentamento e desdobramento de um sem número de traços, reais ou fictícios, biográficos ou textuais, retrabalhados também pelo imaginário. As imagens revigoram a memória, estimulam-na.

O poeta António Aleixo, enquanto personagem, construiu-se na crítica e na boca do povo, e sua vida converteu-se, repetindo Barthes, num *plural de encantos*. Tentativas (algumas até felizes) de mitificá-lo ainda em vida se acentuaram com a morte. A partir daí, foi um fluir ininterrupto de imaginários diversificados e até fabulosos. Os contornos do personagem e do mito permanecem, porém, até hoje, imprecisos. Todos apostam, entretanto, em algumas constantes: a crítica mordaz, as limitações financeiras, a saúde debilitada, o talento para atrair multidões, o gênio criador de retumbantes e inflamadas imagens.

Historiadores e biógrafos costumam apresentá-lo como um poeta que teve grande repercussão, nacionalmente, entre os críticos e o próprio povo.

Figura 4 – Desenho de António Aleixo por Tóssan



Fonte: Exposição *Tóssan*, em Loulé, 2019.

Figura 5 – Aleixo e Tóssan



Fonte: Exposição *Tóssan*, em Loulé, 2019.

Deste modo, a semente do mito se deu, e o mito floresceu e frutificou. Não se sabe a ponta do novelo nem o embaraço das linhas, mas pouco importa. No caso, verdade e ficção, emoção e razão se fundem, se misturam. Cada um quer acrescentar um dado novo, e nesse jogo de dados, de variações e interpretações, os espaços do mito vão sendo preenchidos – porém nunca se preenchem – e a personagem se esculpe nos sons da voz, nos grafos da escritura, nas leituras e releituras críticas, no teatro, nas ruas, escolas, agremiações, nas figurações plásticas, nos espaços culturais, espalhados por todo Portugal e chegando ao Brasil.

Sementes plantadas, aqui e ali, em Portugal, onde são publicados, ditos (e atualizados) poemas como se fossem de sua autoria. Nesse sentido, trago, aqui, a reflexão de J.J. Marques, ao mencionar a secção “Eróticas, Burlescas e Satíricas”, de *Inéditos*:

Refiro-me em primeiro lugar ao seguinte aspecto: depois de mencionar as “quadras” (no sentido de quadras glosadas) “picantes, mas recheadas de humor e malícia” integradas na secção “Eróticas, Burlescas e Satíricas”, que obtivera “por intermédio de velhos amigos do poeta, que as ditaram de memória”, Ferreira confessa: “o nosso trabalho neste campo consistiu em dar às versões orais destas ‘quadras’ a forma escrita que nos pareceu mais próxima duma composição de A. Aleixo”.

É curioso (para os mais rigorosos será talvez arrepiante) ver a boa consciência com que Ezequiel Ferreira admite ter retocado aqueles versos, de modo a aproximá-los do que Aleixo teria escrito. Como é que ele sabia determinar qual a forma “mais próxima duma composição de A. Aleixo” é coisa que não diz... Assim como não diz que alterações fez (MARQUES, 2013, p. 43, grifos meus).

Além disso, há uma grande quantidade de versos memorizados de própria autoria do poeta algarvio ou versos criados em que lhe são feitas referências, como o de Natanael Pianço, citado por Ana Paula Guimarães (2000, p. 136) em *Nós de Vozes – acerca da tradição popular portuguesa*:

Não quero ser um Aleixo
Nem ser Torga nem Miguel
E uma mensagem vos deixo
Só quero ser Natanael.

Surgem também paródias, pois vale sempre lembrar que a imagem e a obra de António Aleixo encontram ainda hoje repercussão e ressonância junto ao povo, daí é bom pensar em Mikhail Bakhtin, ao apontar “o coro popular rindo na praça pública” (BAKHTIN, 1987, p.

11). Esse referido coro era alimentado por parodistas, que se utilizavam de modelos de obras conhecidas e aceitas pelo público para, invertendo-lhes o sentido, produzir novas versões. Os autores parodiados atestavam, assim, sua popularidade. Desse modo, isso se dá com António Aleixo. A repercussão desse poeta é realmente espantosa, sobretudo em Portugal. Em cada canto, em cada esquina, é possível conversar sobre António Aleixo!

Figura 6 – Escultura António Aleixo em Madeira, de Mário Albano



Fonte: Escultura António Aleixo em Madeira, de Mário Albano, Galeria da Galeria da Exposição, José Manuel Figueiredo, Baixa da Banheira, Vila de Moita, 2019.

Figura 7 – Estátua do Poeta na Quinta do Lago (Loulé)



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Hoje, António Aleixo, que é verbetado na Nova Enciclopédia Larousse, cuja obra se encontra espalhada por várias bibliotecas em Portugal e fora de Portugal, a exemplo da Biblioteca Nacional do Brasil¹¹, da Library of Congress¹², da Bibliothèque Nationale de France¹³, é nome de rua, de agremiações culturais, de escolas, com destaque para a Fundação¹⁴ António Aleixo, sediada na Av. José da Costa Mealha, 14 – 1º andar, Loulé.

Figura 8 – Placa da Fundação António Aleixo



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Figura 9 – Placa da Rua António Aleixo



Fonte: Acervo pessoal da autora.

¹¹ 7ª edição do livro *Este Livro que vos deixo*, publicação de V. Martins Aleixo, 1983, localizada em Obras Gerais IV – 348.3.33

¹² *António Aleixo: o poeta do povo* por António de Sousa Duarte. Lisboa: Âncora, 1999. PQ 9261 – A484 Z67 1999; ALEIXO, António. *Inéditos* (seleção, prefácio, notas, fixação de textos e títulos por Ezequiel Ferreira. Loulé, 1978. NLCS 81/0610.

¹³ ALEIXO, António. *Inéditos*. Loulé. V. Aleixo, 1978. FRBNF 35232149; *Este livro que vos deixo* (3ª. ed.). Lisboa, 1975 (contém um inédito do autor – *O Auto de Ti Joaquim*). FRBNF 35408496.

¹⁴ E-mail: fundacao.aleixo@gmail.com.

Em texto esclarecedor, o pesquisador e professor português J. J. Dias Marques registra a preciosidade da não tão numerosa coleção de manuscritos de Aleixo conservada na Fundação Manuel Viégas Guerreiro, em Querença, concelho de Loulé (2013, p. 48). Registra, ainda, duas outras instituições que conservam manuscritos do poeta: a Biblioteca da Universidade do Algarve, em Faro e a Fundação António Aleixo, em Quarteira/Loulé (e já aqui referida).

Aleixo foi prestigiado na área musical por grandes nomes da canção, com realce para Zeca Afonso¹⁵ e sua famosa *Balada Aleixo*, no LP *Cantares de José Afonso*, 1967.

| | |
|---|--|
| Quem canta por conta sua Canta sempre com razão Mais vale ser pardal na rua Que rouxinol na prisão | Adeus que me vou embora Adeus que me quero ir Deita cá estes teus olhos que me quero despedir |
| Com os cegos me confundo Amor desde que te vi Nada mais vejo no mundo Quando não te vejo a ti | Adeus que me vou embora Adeus que me quero ir Deita cá esses teus olhos Que me quero despedir |

Figura 10 – Cartaz do espetáculo



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Aleixo, que escreveu autos, figura também em espetáculos teatrais, a exemplo do espetáculo *Diz-me, António*¹⁶, um tributo ao poeta algarvio António Aleixo, no Teatro das Figuras, em Faro. Integrado no programa 365 Algarve, é uma coprodução da ArQuente Associação Cultural, com o apoio da Direção Regional de Cultura do Algarve e parceria da Eating Algarve Tours. Trata-se, segundo a divulgação do espetáculo, de uma nova criação da Rede Azul – Rede de Teatros do Algarve, revisitando a obra de António Aleixo – na passagem dos 120 anos do seu nascimento – como “um cruzamento artístico entre dança, música e spoken word”.

A esmola não cura a chaga;
Mas quem a dá não percebe
Ou ela avilta, que ela esmaga
O infeliz que a recebe.

A ninguém faltava o pão,
Se este dever se cumprisse:
– Ganharmos em relação
Com o que se produzisse

¹⁵ Zeca Afonso – José Manuel Cerqueira Afonso (1929/1987), compositor, cantor, poeta, autor de várias canções, incluindo *Grândola, Vila Morena* (*Cantigas do Maio*, 1971), que virou senha pelo Movimento que instaurou a democracia, em Portugal no dia 25 de abril de 1975.

¹⁶ O espetáculo é uma cocriação e interpretação de Armando Correia, Carolina Cantinho e Pedro Pinto.

Figura 11 – Lápide de Antônio Aleixo, Cemitério de Loulé



Fonte: Acervo pessoal da autora, 2019.

Figura 12 – Estátua de Antônio Aleixo em Loulé



Fonte: Acervo pessoal da autora, 2019.

O poeta de cá: Antônio Vieira

Antônio Vieira
Nasceu em Santo Amaro
Tem sobrenome do pai
O nome, a mãe deu, é claro
No ano de 49
Introduziu-se no orbe
Onde faz o seu trabalho.

Viajou pelo Brasil
Investigou um bocado
Escreve em seus cordéis
Imagens que lhe marcaram
Resgates e personagens
Anônimos e consagrados¹⁷.

Antônio Vieira, com poemas narrativos, capazes de suscitar a curiosidade do ouvinte/leitor, confiava na força de sua imaginação ao rearticular histórias inscritas na tradição, dando-lhes novas cores e fisionomias. Sabia Vieira que sua palavra tinha poder, que poderia repercutir no imaginário social, provocando até certa euforia coletiva, e influenciando os sonhos e até mesmo os destinos, pois que se insinua e penetra nos ouvidos, transmitindo encantamentos pela letra e pela voz.

Sabia, de igual modo, que sua atividade de poeta, nascida no contato direto com o público, abriu caminho para seu sucesso como herdeiro dos trovadores medievais.

Leitores eu vou contar
E este é meu papel
De poeta, cordelista
Cantador e menestrel
Como tudo começou

¹⁷ Acróstico de Antônio Vieira e constante de todos os seus folhetos a que tive acesso.

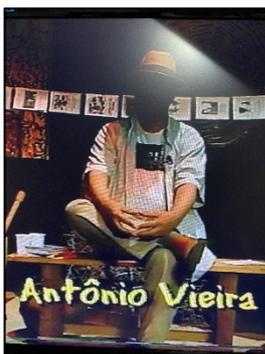
De que forma aqui chegou
O folheto de cordel (s.d., p. 26)

A poética popular narrada em folhetos de cordel já em si transgride os códigos da escritura, que é um desenho da voz. E, ao romper as linhas que limitam a escrita ao tamanho do papel, essa poética se impõe, transita por espaços moventes e, sinuosa, se molda aos diversos contextos, como o escolhido por Vieira como Cordel Remoçado. Essa proposta de Antônio Vieira traz o diálogo da tradição rural com o urbano, do antigo com o contemporâneo, incluindo a participação do narrador/cantador *in presentia* ou midiaticizado em shows gravados. Mais uma vez busco apoio em Zumthor, ao tratar das atuações dos jograis quando predominava a “palavra gesticulada dos poetas, a música, a dança, esse jogo cênico e verbal que é linguagem do corpo e colocação em obra das sensualidades carnavais” (ZUMTHOR, 1993, p. 45).

Na proposta poética de Antônio Vieira, o corpo participa da ação de dizer, desde a variada tonalidade da voz ou a estruturação rítmica até a gesticulação corporal, que se manifesta nos movimentos das mãos, nos meneios da cabeça, na curvatura do tronco, na dança do corpo de um lado para outro, para frente, para trás, num vai e vem próprio da atuação performática.

Antônio Vieira compôs seu personagem movido evidentemente pelo desejo de se distinguir da multidão das praças públicas: usava um chapéu tipo “panamá” e portava um violão como se fosse extensão de seu próprio corpo, marcas de um artista

Figura 13 – Antônio Vieira



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Antônio Vieira, que começou realmente a escrever e a atuar já no século XXI, nesse terceiro milênio, tinha perfeita noção de sua função de poeta/pesquisador. Nesse sentido, não foi um improvisador – confessava que utilizava a estrutura e o próprio nome de Cordel – e chegou a fazer uma classificação de sua obra, naturalmente ancorado nas classificações feitas por estudiosos da literatura popular. Deixou uma obra marcada por um elevado teor de intencionalidade, preocupação com os debates acirrados de um novo momento, conformando uma polifonia de narrativas de grande interesse. Trago, aqui, por exemplo, uma de suas propostas, qual seja a da coleção afro-Brasil, com um conjunto de folhetos abordando a temática da africanidade e sua repercussão na formação do povo brasileiro.

No rol de sua produção poética, figuram duas coletâneas – *Histórias que o povo conta*, volumes I e II – e um CD gravado – *Antônio Vieira: o cordel remoçado* – com 12 músicas narradas e/ou cantadas.

Homem sensível e atento à diversidade de seu público, Antônio Vieira sabia seduzir plateias, como ocorria nos shows que eram cuidadosamente preparados. Por conta disso, foi convidado pela TVE (TV Educativa/IRDEB/Bahia) para gravar um especial, o que foi concretizado em 2005.

As atuações performáticas de Antônio Vieira provocaram repercussão na Escola de Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia. O professor Dr. Armindo Bião, de saudosa

memória, escreveu um prefácio para a coletânea *Histórias que o povo conta*, de Antônio Vieira:

Há alguns anos, lecionando para jovens estudantes de teatro, da Universidade Federal da Bahia, e tratando com as possibilidades épicas (narrativas) e dramáticas (de ação) do cordel, convidei para fazer uma aula para meus alunos o poeta, compositor e cantor Antônio Vieira, que me foi apresentado por Antonio Marques, estudante da turma. A publicação do livro deste artista hoje aqui (2003, por ocasião de uma feira nacional do livro, na Bahia) é um importante momento do histórico acima relatado. Ler um folheto de Antônio Vieira, em sua presença, numa festa de 13 de maio em Santo Amaro, sua terra, tê-lo fazendo uma nova aula – desta vez aberta – para meus novos alunos da UFBA, há algumas semanas e mais recentemente, tê-lo num projeto da Fundação Cultural para um público maciçamente jovem (o Julho em Salvador), são outros momentos daquele histórico pessoal, que se completam com as considerações que se seguem (BIÃO, 2003, p. 12-13).

Em 2004, Antônio Vieira teve a oportunidade de fazer uma viagem a Portugal, desejo de conhecer a terra de António Aleixo, poeta por quem nutria uma profunda admiração. Lá, fez alguns shows e se encantou com a Universidade de Coimbra.

Em rota de viagem, Antônio Vieira deixou gosto de quero-mais no seu antológico encontro virtual com António Aleixo. Encontro dos dois Antônios. Antônio Vieira viajou da Bahia para Portugal e o fez no duplo sentido: real e imaginário. Em suas andanças por terra de além-mar, redesenhou um encontro poético insuspeitado.

Na Bahia, sabia muito bem Antônio Vieira que o centro da cidade de Salvador não era somente reduto de sobradões onde se misturam os cheiros de dendê, incenso, cravo e canela. Era também reduto de tipos humanos, populares ou não, que passavam das ruas para a memória, a exemplo de Gregório de Mattos, poeta seiscentista que nasceu no casarão de nº 8 da Praça Anchieta (bem em frente ao Cruzeiro de São Francisco, cruz de mármore erguida em 1807, sob a batuta de Frei José de São Sebastião), expoente maior da nossa poesia barroca e que circulou de viola em punho pelos becos e ladeiras, satirizando desafetos pessoais e políticos, ele que era doutor *in utroque jure* pela Universidade de Coimbra.

A viagem que Antônio Vieira fez a Portugal possibilitou-lhe reflexão a respeito de si próprio, de seu país, de seu povo, abrindo espaço para a construção de um discurso sobre o outro. O poeta da terra de samba-de-roda e usinas de açúcar viu sua viagem como um aprendizado, como experiência vivencial e textual. O ritmo é do sujeito que tudo olha, tudo contempla e tudo fixa. O desejo de conhecer os lugares por onde versejou António Aleixo fez com que, para António Vieira, essa viagem se tornasse mais íntima e imaginária que real. Ao olhar o outro, estabeleceu de imediato um diálogo entre a sua cultura e aquela do outro. Importava, para ele, ler o outro, buscar identidades e diferenças, tentando reviver, através do corpo textual, tudo aquilo que viu ou contemplou.

O olhar de Vieira – aqui, evoco Bachelard – passa de algo passivo para algo ativo, de movimento, não sendo o olho seu símbolo, mas a mão, que tem movimento e é criadora, ao agir sobre o objeto observado (BACHELARD, 1991). Tensão no olhar. Olhar que se transforma em atividade criadora, transferindo para a mão do escritor a fixação dos instantes. Instantes viajados, agora fixados, dinamizados pela imaginação. Nos campos do imaginário, a memória se rearruma, se rearticula, se reorganiza, redimensionando, desse modo, o que foi olhado, tocado, cheirado, ouvido, saboreado. Imaginação que opera, portanto, transformações de dados efetivos que se movem em espaços fluidos e tempos imemoriais.

A viagem de Vieira a Portugal, lugar de espaço e tempo para experimentações, fez vicejar uma nova proposta de escritura: não documento, não testemunho, não memória. Mas um bocadinho de cada, compondo um tecido de múltiplos fios e de intrincados trançados que

se expõem nos vários deslocamentos, no trânsito, na errância por opostos espaços, na dimensão cambiante de toda mudança.

Veja-se que suas crônicas/relatos/narrativas de viagem lançaram sementes para seus folhetos, nos quais, por exemplo, Portugal foi muito além de referências históricas, arquitetônicas, e passou a significar um espaço de liberdade por onde os personagens circulavam num vai e vem incessante. Nesse espaço, aí incluído o cotidiano do trabalhador, do vagabundo, do moleque, há o desfrutar dos prazeres, sugerindo possibilidade de felicidade. Escapam, assim, os personagens de Vieira da dimensão da razão e passam a expressar-se em outro plano, plano tão enevoado, pleno de matizes e cambiantes, plano aberto, sem fórmulas fixas, rígidas ou definitivas. Nesse plano, tudo pode ser mudado, tudo está em constante ir e vir como as insólitas espumas flutuantes.

Viajar é preciso. No confidenciar desse viajor, há a divisão entre a viagem real e a viagem da imaginação. Uma interfere na outra, possibilitando reflexões para a compreensão da opção estética e ideológica do escritor. Nessas viagens, Vieira pensou e refletiu a poesia e as várias dimensões da oralidade e da musicalidade.

Essa viagem para Portugal motivou o folheto *O Encontro de Antônio Vieira com Antônio Aleixo*. Não há aventura impossível para a imaginação do poeta, que viaja solto, sem rédeas, nas asas do vento. Voam os poetas de cordel, obcecados pelos voos.

Espaço e tempo se movimentam e as narrativas ressurgem com novas fisionomias no recôncavo da Bahia. São traços de uma narrativa oral, movente, surpreendentemente camaleônica, que ressurgem nos intrigantes textos de literatura de cordel. Composto de septilhas setessilábicas, e editado com o apoio da Fundação Cultural do Estado da Bahia em 2005, o folheto, já no seu início, indica reverência ao poeta português:

Grande mestre António Aleixo
Eu estando em Portugal
Para cantar os meus versos
Em sua terra natal
Não lhe pedi permissão
Para tal intervenção
Perdoe-me, não fiz por mal!
Apenas não conhecia
Sua verve meritória
Que o povo português
Guarda viva na memória
E fala com muito zelo
Do poeta cauteleiro
Que deixou o nome na história.

Nesse folheto, o poeta viaja através da imaginação sem travas e sem limites. Aporta o poeta no mundo português e estabelece relações com o mudo de “cá”:

Mas como eu considero
O mundo um só: lá e cá
Tomei a iniciativa
De com você versejar
Baseado na essência
Que a sua sapiência
Me inspirou a cantar.

Fascinado pela vivência entre rios – Subaé-sergi-mirim, Araguaia, Paraguaçu, Tocantinópolis, Arataú, Itapecuru –, o poeta Antônio Vieira, de Santo Amaro/Bahia, era atento observador do difícil cotidiano de seu povo, de um povo sofrido e carente. Não será difícil, portanto, entender a fabulosa viagem que o poeta empreende em busca de um outro espaço. Assim, vai a Coimbra e contempla o Mondego. Contemplação igualmente se dará com a ida a Braga quando avista o Douro.

Essa narrativa em versos metrificados é, sem dúvida, baseada em modelos que são recriados com base na circulação de elementos textuais viajantes, nômades, que se combinam aqui e ali, fazendo surgir histórias sempre prontas a se refazer na infinitude das leituras possíveis. Num complexo processo da boca ao ouvido e do ouvido à boca, ocorre o afastamento gradativo da matriz original. E a modificação da matriz original de uma história assentada na tradição tem, a meu ver, um aspecto transgressor, que seduz pela novidade, oriunda da imaginação, essa forma de audácia humana.

A voz do poeta popular inquieta, se adentra em variados mundos, transmite verdades e sonhos, funda reinos fabulosos ou não. Essa voz em mutação se reelabora constantemente, tecendo e retecendo os retalhos da tradição em formas novas e fisionomias particulares.

Escrito por um poeta de acentuado espírito crítico, o folheto híbrido – seartilhas e peleja em quadras – com a versão do encontro fictício entre o Antônio português e o Antônio brasileiro da Bahia, é uma viagem pela imaginação. Com sua palavra cheia e cantante, Antônio Vieira se insere, agora, no rol dos criadores de viagens fantásticas.

A narrativa de viagem real de Antônio Vieira expõe a experimentação ao vivo das mais variadas manifestações artísticas de nossos antepassados portugueses: poesia, música, drama. Na volta, sob a ação da memória e da imaginação, selecionou os fatos experienciados e os metamorfoseou em viagens fictícias.

Antônio Vieira terá sua vida escrita¹⁸, certamente, por biógrafos, e ela trará a lenda da heroicização. Desde a terra de origem (Bahia) – uma terra mítica – até as pessoas que o cercam – parentes, amigos, admiradores –, dizem eles que Vieira foi um homem ímpar, múltiplo e vário. E eu, que cheguei a conhecê-lo, concordo que seus vários perfis se superpõem: o Antônio Vieira de Santo Amaro da Purificação, cantada terra do Recôncavo baiano; o Antônio Vieira na cidade de Salvador, seduzido pelas luzes da ribalta; o Antônio Vieira da família (com Coracy e filhos); o Antônio Vieira agitador, arauto da liberdade; o Antônio Vieira, poeta que figura no panteão de grandes poetas da literatura de cordel; o Antônio Vieira dos palcos, mestre violeiro e exímio cantador; o orador destacado de seminários e entrevistas; o inesgotável combatente, apoiador ardoroso de um pensamento afro-descendente; o Antônio Vieira, modelo de elegância e audácia; o Antônio Vieira dos jovens, o arrebatado paladino da liberdade, o utópico, o sonhador; o Antônio Vieira das gerações mais velhas, modelo de homem justo, educado, orador brilhante, poeta de estirpe; o Antônio Vieira do povo, o simples, o defensor dos oprimidos, o proclamador das igualdades sociais.

Figura 14 – Antônio Vieira em atuação



Fonte: Acervo pessoal da autora.

¹⁸ Em 2007, foi defendida uma dissertação de Mestrado em torno da obra de Antônio Vieira, sob o título *O Cordel Remoçado: os casos e prosas do poeta cordelista Antônio Vieira*, de autoria de Maria Luiza Franca Sampaio, no Curso de Pós-graduação em Cultura, Memória e Desenvolvimento Regional do Departamento de Ciências Humanas, *Campus V*, da UNEB (Universidade do Estado da Bahia).

Antônio Vieira deixa uma grande contribuição ao conceituar uma nova maneira de pensar o cordel, denominado por ele de *cordel remoçado*, e que consiste na apresentação do cantador recitando/cantando fragmentos de histórias tradicionais em processo de uso da bricolagem com novas histórias de sua lavra, satirizando os acontecimentos, denunciando mazelas. Com força e forte carisma, o poeta exibia gestos, tons de voz adequados a cada narrativa cantada. O poeta Vieira fez, em verdade, uma releitura do cordel, fazendo o texto circular e, desse modo, “costurar” habilmente as linhas da tradição e da contemporaneidade sem deixar entre elas lacunas e “pontos visíveis”.

Ardoroso defensor do prestígio que deveria ser dado à poesia “popular”, A. Vieira buscou estabelecer um diálogo com os poetas sem subserviência, sem tirar seu chapéu como reverência.

A cantora e intérprete Maria Bethânia, também nascida em Santo Amaro da Purificação/Bahia, gravou, ao som de um instigante fundo musical com percussão e levíssimo dedilhar de violão, um irreverente poema de seu conterrâneo¹⁹:

A nossa poesia é uma só
Eu não vejo razão pra separar
Todo o conhecimento que está cá
Foi trazido dentro de um só mocó

E ao chegar aqui abriram o nó
E foi como ela saísse do ovo
A poesia recebeu sangue novo
Elementos deveras salutareis

Os nomes dos poetas populares
Deveriam estar na boca do povo
No contexto de uma sala de aula
Não estarem esses nomes me dá pena

A escola devia ensinar
Pro aluno não me achar um bobo
Sem saber que os nomes que eu louvo
São vates de muita qualidade
O aluno devia bater palmas

Saber de cada um o nome todo
Se sentir satisfeito e orgulhoso
E falar deles para os de menor idade
Os nomes dos poetas populares.

Antônio Vieira foi acometido por um câncer pulmonar. Durante 10 anos, lutou contra essa doença e, segundo me relatou sua viúva, ele dizia sempre “Eu estou doente, não sou doente”. Essa doença se espalhou para a medula óssea e o poeta veio a falecer no dia 10 de maio de 2010, deixando mulher e três filhos.

FOLHETOS²⁰ DE ANTÔNIO VIEIRA:

1. A medicina altruísta de Doutor José Silveira, xilo: Naizuo, 2001.

¹⁹ Essa poesia foi declamada por Maria Bethânia no espetáculo *dentro do mar tem rio*. E foi gravada posteriormente no DVD *Piratas*.

²⁰ Os folhetos eram também denominados por Antônio Vieira de “livretos”. Esses folhetos/livretos foram adquiridos por mim nas mãos de sua viúva (Coracy Vieira).

2. Santo Antônio de Pádua, a Pérola Maior da Ordem Franciscana, edição especialmente produzida para o Evento Antônio Tempo, Amor, Tradição – ANO V – 2001 (MOSTRA DE ARTE – de 1º a 13 de junho, Centro de Memória dos Correios, desenho s/i, acróstico, 24 p., junho de 2001.
3. Mouraria, tradição Mouro Cigana, desenho s/autoria, acróstico. 16 p. outubro de 2001.
4. A poesia esculachada d’Ele, o Tal Cuíca de Santo Amaro, xilo com a figura do poeta popular Cuíca de Santo Amaro, de autoria do xilógrafo Natividade, acróstico, junho de 2002.
5. Popó do Maculêlê de Santo Amaro, 2ª edição, desenho, agosto de 2002.
6. O encontro de Besouro com o valentão Doze Homens, 4ª edição, acróstico, desenho s/identificação, setembro de 2002.
7. Usar Chapéu – uma arte milenar, 12 páginas, desenho s/autoria – acróstico, outubro de 2002
8. Se a ferrovia traz progresso e porque o trem parou?, 16 páginas, acróstico. Fundação Luis Ademir de Cultura, São Félix/Bahia, 2002.
9. Akará-Je – o mesmo que comer fogo, xilo: Natividade, 8 páginas, acróstico, janeiro de 2003.
10. O sacerdócio humanista de Monsenhor Gaspar Sadoc, 8 páginas, acróstico, março 2003, foto do Padre.
11. Manuel Faustino dos Santos Lira, o mártir santo-amarense da Conjuração Baiana, desenho s/ident, 12 p., acróstico, abril de 2003.
12. Feliça – uma prostituta que ensinou uma geração inteira, 8 páginas, Xilo Luiz Natividade, com acróstico, abril de 2003.
13. Dona Canô²¹, referencial de Mãe e de Sabedoria, 12 páginas, acróstico. Capa, foto de D. Canô, setembro de 2003.
14. Aprende a escrever na areia, desenho sem identificação, 8 páginas, acróstico, com informação aos leitores, no verso da capa, «que a história foi inspirada na obra de Malba Tahan». Na capa: «Dê cordel de presente»²², dezembro 2003.
15. Palmares, a força da raça negra, xilo s/i, 20 páginas, acróstico fora do padrão.
16. Páginas, acróstico, fevereiro de 2004.
17. Louvação do poeta à Fundação Cultural do Estado da Bahia, abril de 2004.
18. Igrejas da Bahia, um estado de espírito, desenho s/identificação, (Espaço Cultural Inácio da Catingueira), 28 páginas, acróstico, dezembro de 2004.
19. O encontro de Antônio Vieira com António Aleixo, junho de 2005, com 26 páginas e um acróstico. Na capa, desenho dos dois poetas: por Natividade (A. Vieira) e Tossán (A. Aleixo). Contém um texto de Joaquim Magalhães, datado de fevereiro de 1975 – Actualidade Viva de um poeta Morto.
20. Assis Valente, o santamarense que queria ver Tio Sam tocar pandeiro, 8 páginas, acróstico, s/d.

²¹ Dona Canô: mãe dos artistas Caetano Veloso e Maria Bethânia.

²² Essa publicação foi no mês de dezembro e o poeta habilmente chamou a atenção para a tradição de dar presentes no Natal, publicizando seu folheto.



21. A Peleja da ciência com a sabedoria popular, xilo de Gabriel Arcanjo e Luiz Natividade, contra-capa, Hino Nacional de CDA (uma quadra), 65 p. Acróstico. 3ª edição, junho de 2013.

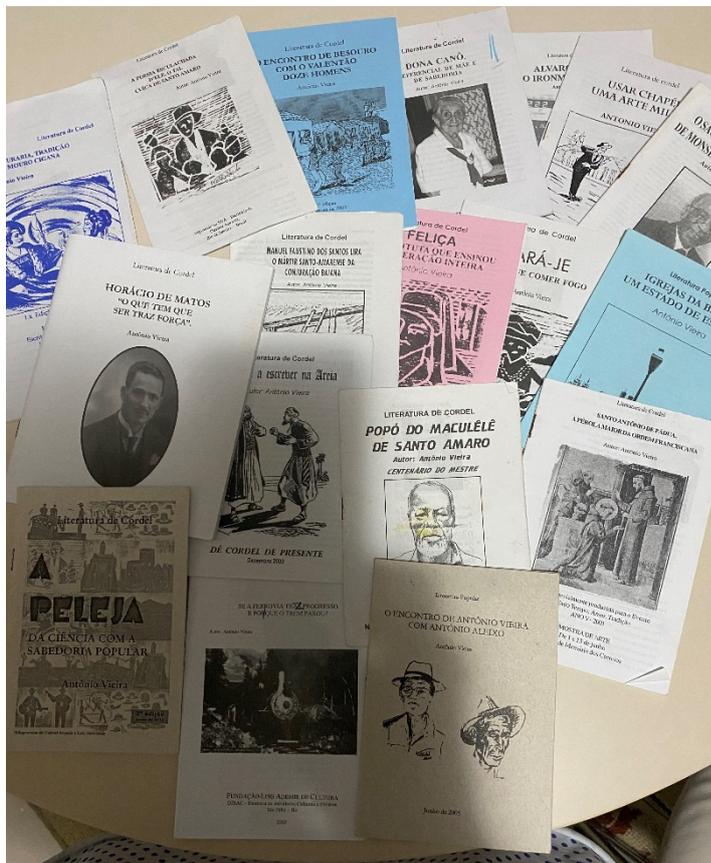


Figura 15 – Capas de folhetos de Antônio Vieira

Fonte: Foto da autora.

Figura 16 – Espaço Cultural Inácio da Catingueira, criado por Antônio Vieira e sediado em sua própria casa



Fonte: Foto da autora.

Os dois Antônios: Aleixo e Vieira

Antônio Aleixo e Antônio Vieira viveram em espaços e tempos distintos. Enquanto o Antônio Aleixo viveu um momento em que não se assistia, se vivia, época em que “uma corrente magnética ligava todas aquelas almas, tornando-as solidárias na comunhão emotiva” (TORGA, 1960, p. 68), Antônio Vieira viveu e transitou em outros espaços e outra época, exatamente entre as quatro últimas décadas do século XX e a primeira década do século XXI (1962-2010).

Antônio Aleixo ficou dividido entre alguns espaços: o de sua origem em Vila Real (centro piscatório), o de Loulé (agrário artesanal) e onde se deu seu real assentamento a partir da infância, vida instável e por pouco tempo em França, passagem importante por Coimbra. Nos anos 1930-1940, o poeta conviveu em muitos encontros com reconhecidos algarvios, que se pronunciavam quanto ao inconformismo da política, eram anticlericais e com assentados princípios éticos.

O conjunto da obra de Antônio Aleixo mostra um grau elevado de insatisfação com o mundo. A melancolia e a sátira compuseram a maior parte de sua obra e isto é um consenso entre os pesquisadores.



Antônio Vieira também ficou dividido entre alguns espaços: o de sua origem como filho mais velho do dono de um pequeno armazém na cidade de Santo Amaro da Purificação (quando criança, escrevia “versinhos” no papel de embrulho das mercadorias), depois a circulação por vários estados do Brasil, a serviço de uma instituição federal (INCRA), até se firmar em Salvador, capital da Bahia. Mas, quis atravessar o Atlântico para sentir os ares da terra por onde transitou o poeta português Antônio Aleixo.

O conjunto da não extensa obra de Antônio Vieira mostra uma consciência de seu fazer artístico como uma forma de conscientizar seu povo e fazer isto também de maneira divertida, em busca por reinventar alegrias. A sátira de sua poesia convergia para uma sátira “jocosa”, em que o riso se unia à reflexão, pois não visava o cômico. Assim, de maneira camaleônica, apontava sua ironia trançada de sutilezas para tratar da realidade social da época.

Por sua presença, impressa de forma indelével na memória dos poetas, dos cantadores, dos estudiosos da cultura popular, dos intelectuais e do próprio povo português, como figura de proa, agitador, referência, Antônio Aleixo, artista de destacada produção, um *expert* na arte da *performance*, transformou-se em líder e numa espécie de modelo.

Antônio Vieira ainda é muito pouco estudado e, portanto, não tem uma fortuna crítica, mínima que seja, sobretudo no Brasil, um país que mantém, não tão aparentemente mas com um delicado desdém, uma separação entre os poetas “eruditos” e “populares”. Muito me chama a atenção, em Portugal, uma aura mítica em torno do Aleixo, o que acho instigante e bastante pertinente.

Ah! Sedução (*se-ducere*: afastamento, desvio do caminho, encanto, atração, fascínio), jogo e desafio, lance de dados, ritual sem vencedor nem vencido, presença do *trompe l’oeil*, espaço onde se assentam as marcas da ilusão. Mas o momento da sedução não é só ilusório, tem um quê de mágico, de encanto. A sedução, rito articulado no imaginário, encena uma espécie de fantasia do real.

A própria reverência de parte do poeta Antônio Vieira diante da obra de Aleixo foi o eixo central para este estudo. Seduzido pela obra poética de Aleixo, Vieira (2005, p. 5-6) buscou identificar-se, de certa maneira, com o poeta português.

Por termos muito em comum
Desde as raízes da terra
Porquanto seu sangue bom
As minhas veias preserva
No ano 49
Eu cheguei aqui no orbe
Você foi pra vida eterna.

As nossas vidas coincidem
Nascemos no mesmo mês
Você no dia dezoito
Dezenove foi minha vez
Você veio cá, primeiro
E o mês de fevereiro
Nos recebeu bem cortês.

E a partir de agora
Eu passo a versejar
Baseado em sua obra
As cantigas de atirar
Vou repetir uma linha

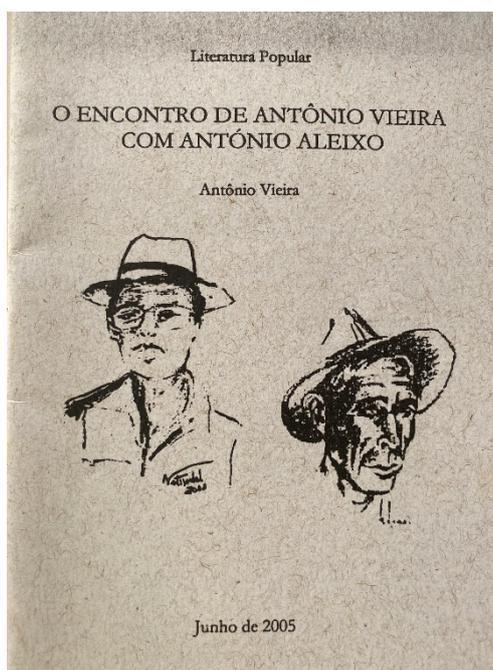
Com a qual eu faço a minha
Quadra que vai se casar.

E, assim, em pleno período de uma pandemia, covid-19, meu deslocamento para pesquisas, aqui no Brasil, se deu movida pelo imaginário. Em companhia desses dois poetas, busco perambular pelas ruas de Loulé ou da Bahia, insistindo na captação dos sentidos, do olfato ou da audição de momentos não vividos. Por intermédio desses poetas, recomponho mapas e, imaginariamente, percorro ruas, becos, mercados e feiras populares para, em seguida, desenhá-los na minha escrita. Assim, esses poetas procederam, observadores infatigáveis da vida sócio-política de sua polis.

Escrito por um poeta de acentuado espírito crítico, o folheto híbrido²³ – septilhas e peleja em quadras – com a versão do encontro fictício entre o António português e o Antônio brasileiro, é uma viagem pela imaginação. Com sua palavra cheia e cantante, Antônio Vieira se insere, agora, no rol dos criadores de viagens fantásticas.

A narrativa de viagem real de Antônio Vieira expõe a experimentação ao vivo das mais variadas manifestações artísticas de nossos antepassados portugueses: poesia, música, drama. Na volta, sob a ação da memória e da imaginação, selecionou os fatos experienciados e os metamorfoseou em viagens fictícias.

Figura 17 – Capa de folheto



Fonte: Acervo da autora.

À guisa de conclusão ou pensando em concluir

Se, por um lado, utopia pode parecer um discurso ilusório, por outro, se apresenta como um possível entendimento do real, capaz de transformar o ilusório numa função construtiva do discurso poético. Desse modo, as decepções, os fracassos, as enganações convergem para a

²³ *O Encontro de Antônio Vieira com António Aleixo*, folheto de autoria de Antônio Vieira, 2005. Este folheto se encontra na Biblioteca do Congresso Americano, AFC 1970/002: M08302.

criação de novos mundos. Seriam esses novos mundos um refúgio e um testemunho da inadequação à realidade vivida? Daí o chamamento para a utopia nesse mundo já considerado “distópico” e agora mais acentuada fica essa distopia por conta de um “novo normal” ou mundo “pós-pandêmico”.

As reflexões em torno das obras desses dois poetas apontam uma temática abrangente que traz reflexões sobre cultura, memória, tradição e invenção, traços que convivem conosco neste nosso mundo de hoje, marcado pela instabilidade e pela imprevisibilidade, pela movência e pelo diálogo.

Neste início de milênio, em que a humanidade em crise (econômica, política, ideológica, religiosa, ética, afetiva) aferra-se a incertos valores e duvidosas certezas, na busca do paraíso perdido do passado, ou de instaurar o paraíso possível do futuro, creio que talvez valha a pena enveredar pela memória e pela resistência, sob o foco da cultura.

Nas entrelinhas desse texto, ecos e sons coreografam a dança saborosa do(s) saber(es), que, como Barthes vislumbrou, não têm qualquer tipo de fim, conclusão, alvo ou porto.

Este texto toca, aqui, pois, em assuntos candentes para se pensar a relação da globalização e a diversidade cultural e faz um convite: olhar para o mundo e a vida, não como espaços de certeza, de precisão, de hierarquias traçadas, mas antes de tudo como espaços moventes, prismáticos, onde o que interessa é a iluminação, ao contrário de luzes ofuscantes que impedem o olhar. O ouvinte não vai se guiar por certezas absolutas, mas por curiosas indagações que se mostram no espaço de reflexões sobre temas importantes.

Tendo por base dois poetas populares inseridos no par memória/movência, este texto organizou-se, intencionalmente, no (des)compasso de sequências. Ao fim e ao cabo, pretendi com essa (des)organização erguer uma espécie de *babel* cultural, na qual textos desses poetas tenham voz, em que nos seja permitido ouvir as falas em sua multiplicidade, e enxergar cintilâncias de significados.

Cultura é expressão, expressão que revela sentidos potenciais e infinitamente multiplicados. Assim, a possibilidade de as culturas se aproximarem, se tocarem, dialogarem e até mesmo se completarem, mantendo suas individualidades como signos que produzem interpretantes com modos semelhantes de expressão, ainda que por meios diferentes, ou suportes, para falar contemporaneamente.

As culturas não são excludentes, e, muito pelo contrário, desembocam num ponto de confluência. E nesse ponto, com base nas “estratégias sensíveis” (SODRÉ, 2016), o “lugar singularíssimo dos afetos” atravessa e ilumina meu núcleo de investigação que envolve a ideia de voz como espaço de fronteiras entre culturas, como um tecido de tramas entre memória, história, encenação (corpo), traço, olho e letra – diferentes vozes que permeiam o que chamamos de poética das culturas orais – e que, inscritas no presente, formam teias de contato com aquelas vozes marcadas na história.

Falo de textos que, resguardados pela impressão tipográfica, trazem marcas acentuadas da voz, textos hibridizados entre silêncio, voz, gesto, imagem, mas percebidos também como performance do corpo, onde se dá a plenivalência da voz viva, dos fenômenos que remetem à vocalização, à visualização e à gestualidade. O que se pretendeu aqui foi priorizar a voz poética enquanto corpo e imagem. Na escuta de uma voz, na mirada de uma imagem, o leitor/receptor reencontra uma sensibilidade “anestesiada”, “adormecida”. O leitor/receptor, agora despertado, passa a ser uma espécie de coautor. E o despertar, enfim, de novos olhares, bem como o rompimento de um modelo estático e convencional de nossas percepções, constituem-se em pontos fulcrais de reflexão sobre o poético como um *locus* de resistência e transgressão.

A poesia não foi feita para ser lida tão somente em silêncio. Exige ser pronunciada, proferida em voz alta, já que a palavra original é voz, é som. E a voz é a semente inaugural de toda comunicação.

Apesar de escrita na maioria das versões e destinada, pois, a ser lida, a poesia traz em sua origem, e até mesmo no corpo de sua escritura, a vibração da voz. O que a caracteriza, antes de tudo, é seu acento oral (mais acentuado, gritante, mais sutil), seus aspectos performáticos (em maior ou menor grau), ou até mesmo uma voz sem corpo (na ausência do poeta ou *diseur*), apenas eco ou som de um fantasma, que invade nossos ouvidos.

Essas narrativas em versos metrificados são, sem dúvida, baseadas em modelos que são recriados com base na circulação de elementos textuais viajantes, nômades, que se combinam aqui e ali, fazendo surgir histórias sempre prontas a se refazer na infinitude das leituras possíveis. Num complexo processo da boca ao ouvido e do ouvido à boca, ocorre o afastamento gradativo da matriz original. E a modificação da matriz original de um texto assentado na tradição tem, a meu ver, um aspecto transgressor, que seduz pela novidade, oriunda da imaginação, essa “forma de audácia humana”, como acentuou Bachelard.

A voz do poeta popular inquieta, se adentra em variados mundos, transmite verdades e sonhos. Essa voz em mutação se reelabora constantemente, tecendo e retecendo os retalhos da tradição em formas novas e fisionomias particulares.

Ambos os poetas, aqui redesenhados, expõem o real, transfiguram-no imaginariamente, com o intuito de inscrever, no espaço da página em branco ou no palco da oralidade, o traçado cambiante de suas múltiplas viagens pelas veredas da poesia.

Enfim, há António Aleixo e há Antônio Vieira que deixam marcas em suas obras, cicatrizes que apontam para a complexidade de suas forças interiores, convergentes todas para um núcleo de fogo e ar, onde crepitam as chamas da paixão e da liberdade. Liberdade na Paixão. Paixão pela Liberdade. Paixão e Liberdade – palavras de ordem desses dois poetas.

Referências

- ALEIXO, António. **Este livro que vos deixo....** Loulé: Edição de Vitalino Martins Aleixo, 1983.
- BACHELARD, Gaston. **O Direito de Sonhar**. 3. ed. Trad. José Américo Mota Pessanha. Rio de Janeiro: Bertand Brasil, 1991.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: HUCITEC, 1987.
- BIÃO, Armindo. Prefácio. In: VIEIRA, Antônio. **Histórias que o povo conta**. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2005, p. 3-4.
- COSTA, Helder Mateus da. **Encontros Imaginários**. Lisboa: A Barraca, 2015.
- DUARTE, Antonio de Sousa. **António Aleixo – o poeta do povo**. Lisboa: Âncora, 1999.
- FERREIRA, Ezequiel. Prefácio. In: **Inéditos**. Loulé: Edição de Vitalino M. Aleixo, 1978, p. 15-51.
- FINNEGAN, Ruth. O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance? In: MATOS, Cláudia Neiva et al. (orgs.). **Palavra Cantada – Ensaios sobre poesia, música e voz**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008, p. 27.
- GUIMARÃES, Ana Paula. **Nós de Vozes**. Lisboa: Edições Colibri, 2000.
- JAKOBSON, Roman. La génération qui a gaspillé ses poètes. In: **Questions de poétique**. Paris: Seuil, 1973, p. 120-19.
- MAGALHÃES, Joaquim. **Ao encontro de António Aleixo**. Lisboa: Secretaria de Estado da Juventude e Desportos, s.d.
- MAGALHÃES, Joaquim. Antonio Aleixo – testemunho em forma de apontamento breve sobre a vida e a obra do poeta. In: **Literatura Popular Portuguesa – Teoria da Literatura Oral/Tradicional/Popular**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1992, p. 43.

- MARQUES, J. J. Dias. Os manuscritos da Poesia Lirica de António Aleixo: subsídios para a sua edição crítica. In: **António Aleixo – uma homenagem**. Loulé: Edição da Câmara Municipal de Loulé, 2013, p. 39-76.
- MATOS, Edilene. Literatura de cordel: uma literatura de fronteira. **Revista da Bahia**, n. 42. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2006.
- MATOS, Edilene. A voz e suas poéticas. In: **Revista Repertório**. Salvador: PPGAC/UFBA, nº 30, 2018.2.
- MELO, Daniel. **O essencial sobre a cultura popular no Estado Novo**. Coimbra: Angelus Novus, 2010.
- SODRÉ, Muniz. **As Estratégias Sensíveis – afeto, mídia e política**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2016.
- TORGA, Miguel. **Diário VIII**. 2. ed. Coimbra: Coimbra Editora, 1960.
- TYNIANOV, J. Da Evolução Literária. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org.). **Teoria da literatura; formalistas russos**. Porto Alegre: Globo, 1971, p. 116.
- VIEIRA, Antônio. **O encontro de Antônio Vieira com António Aleixo**. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2005.
- ZUMTHOR, Paul. **A Letra e a Voz**. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Amálio Pinheiro. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- ZUMTHOR, Paul. In: SOLTERER, Helen. Performer Le passé – rencontre avec Paul Zumthor, Paul. In: **Paul Zumthor ou l'invention permanente**. Genève: Librairie Droz S.A., 1998, p. 117-159.
- ZUMTHOR, Paul. **Essai de poétique médiévale**. Éditions du Seuil, 2000.
- ZUMTHOR, Paul. **Introdução à Poesia Oral**. Tradução Jerusa Pires Ferreira e Maria Lúcia Pochat. Belo Horizonte/São Paulo: Editora da UFMG/Humanitas, 2010.

[Recebido: 22 set 2020]

PRINCÍPIOS DE UM SISTEMA EDITORIAL**PRINCIPES D'UN SYSTÈME ÉDITORIAL**Maurílio Antonio Dias de Sousa²⁴

Resumo: Este trabalho objetiva mostrar a dinâmica da publicação do folheto²⁵, entre os anos vinte e setenta, tendo como objetivos: a) refletir sobre as relações humanas de produção que ocorriam no entorno da casa editorial entre o poeta-editor e os demais sujeitos envolvidos nesse processo de produção, e b) observar os aspectos referentes aos *Elementos Instauradores* e à *Ordenação Funcional*. Neste contexto a discussão teórica que apresentamos tomou por base os estudos e pesquisas desenvolvidos por Sousa (2009, 2016) os quais nos conduziu à percepção da complexidade das relações de produção no interior do universo da chamada “Literatura de Cordel”.

Palavras-chave: Produção. Poeta. Editor. Casa Editorial.

Résumé: Nous mettons en relief dans ce travail la dynamique de la publication du cordel, entre les années Vingt et Soixante-dix, ayant pour objectifs: a) de réfléchir sur les rapports humains que avaient lieu dans les maison d'éditions entre le poète-editeur et d'autres personnes participant dans les processus de production du cordel; et b) d'observer des aspects concernant les Éléments Instaurateurs et Ordre Fonctionnel. Dans ce contexte, la discussion théorique présentée était basée sur les études et recherches développées par Sousa (2009, 2016) lesquelles nous ont conduit à comprendre la complexité des rapports de production de ce qu'on apele “Literatura de Cordel”.

Mots-clés: Production. Poète. Éditeur. Maison d'édition.

Introdução

A dinâmica do processo de produção poética, que surgiu com os poetas-editores, difere de todos os tipos tradicionais de enunciação da poesia popular nordestina, manifestando-se de maneira envolvente, ampla, complexa, estruturante e sistêmica, sem precedentes: neste sentido, revolucionária. Trata-se de uma prática editorial que, longe de ser uma mera imitação do formato hegemônico, concretiza um modelo próprio que vai realizar a inscrição e permanência, no mercado de folhetos, de um modo de publicação e circulação nunca visto antes. Para que esse sistema pudesse vir à luz e se estruturar como tal, fez-se necessária a conjugação de diversos fatores que aqui apresentamos em dois grandes grupos: os *Elementos Instauradores* e a *Ordem Funcional*.

Elementos Instauradores

²⁴ Professor Substituto da UNEB e pesquisador em Literatura de Cordel.

²⁵ Optamos aqui pelo termo *folheto* que também engloba *romance* em vez de cordel.



Priorizamos aquém o esforço em descrever o poeta na função de editor, apresentando o seu trabalho como desenvolvimento funcional de sua condição: proprietário de uma casa editorial de folhetos. É bem certo que o estabelecimento da condição de poeta-editor sempre representou um marco na carreira do poeta popular. Se comparada com o número dos que não galgavam privilegiada posição, tem-se aí um caso de ascensão profissional, tanto da expressão da capacidade aquisitiva como do potencial representativo por parte do poeta-editor no interior desse universo cultural. Se para alguns poetas a carreira de empreendedor editorial fora, de fato, um caminho de sucesso, essa experiência nem sempre significou garantia de êxito profissional, pois para outros que se enveredaram por esse caminho a experiência foi de malogro. Há então um interdito no trânsito entre a posição de poeta e a de poeta-editor e isso não sugere uma pacífica acomodação, ao contrário aponta para uma adequação exigente.

O desenvolvimento das atividades editoriais consagradas ao folheto caracteriza-se, desde sua origem, pela exigência de um capital mínimo, que normalmente advinha da venda de folhetos nas feiras das cidades extensivas, para que o novo empreendedor viesse adquirir o maquinário básico e dar início às diversas atividades relacionadas à publicação. Além da posse do referido capital inicial, havia que se considerar um outro fator que compunha a gênese do nascimento do editor: o aprendizado da técnica tipográfica editorial. O poeta, então editor, era um neófito no manuseio dos instrumentos gráficos e na aplicação da tecnologia de editoração o que exigia inicialmente um mínimo conhecimento sobre os procedimentos de impressão. É preciso que se observe as dificuldades e os esforços iniciais do poeta-editor que, oriundo da oralidade, com seu modo próprio de propagação²⁶, se punha, agora, diante da realidade da criação poética mediada pelo suporte impresso: eis um desafio e uma necessidade de adequação diante de uma nova ordem de expressão poética²⁷.

Porém esses elementos preliminares não dão conta, por si só, de explicar a posição do poeta-editor no mundo da publicação e circulação do folheto. A legitimidade da função do editor caracterizava a demanda, no período histórico, de sua estabilidade, para além das publicações. Essa demanda certamente permitiu ao editor decidir regras, orientar o alinhamento das publicações e quais os recursos que melhor a elas se adaptavam. As condições culturais próprias do tempo, a vida do campo, as feiras das cidades, as rotas da oralidade poética, tantas narrativas que entrecruzaram poeticamente e tantos autores que se conheceram não fundaram um modo de difusão poética apenas pela necessidade da participação num mercado editorial, nem tampouco só pela comunicação poética do que representaram: constituíram, deveras, um conjunto próprio de ações específico a um determinado momento cultural e histórico no qual se desenvolveu o processo de publicação que ganhou viabilidade mediante os *Fatores Estruturais*, o *Regime Estruturante* e as *Práticas Constituintes*.

Havia um ordenamento nos acontecimentos e no exercício das diversas atividades dos poetas-editores-impressores as quais já dispunham, naquela conjuntura, de condições históricas favoráveis que, aliadas aos fatores constituintes e aos procedimentos estruturantes, compuseram os momentos fundadores da editoração de folheto. Tal ordenamento era desencadeado mediante formas diretas ou indiretas que legitimaram a hierarquia dos proprietários das casas editoriais, dando-lhes (às vezes mais, às vezes menos) visibilidade no campo da editoração. A possibilidade de se estabelecer como editor estava diretamente relacionada à potencialidade resultante da combinação dos fatores estruturais que interferiam no desempenho produtivo na carreira desses poetas na nova atribuição de editores-impressores. Os *Fatores Processuais*, *Fatores Substantivos* e *Fatores Logísticos*

²⁶ SOUSA, 2012.

²⁷ SOUSA, 2010a.



estabeleceram uma série de eixos de interferências na publicação do folheto, uma espécie de influência cisalhante sobre a produção, semelhantes na direção, mas distintos na intensidade; podendo eles influenciar na posição do editor no interior desse sistema produtivo e na dinâmica do mercado editorial.

Figura 01 – Quadro dos Fatores Estruturais



Fonte: Sousa (2016).

Além da compreensão da interferência desses fatores estruturais, que serviram como uma espécie de padrões de funcionamento para o desempenho da atividade do editor, é preciso também que se entenda o modo como eles atuavam no lado, digamos, interno das atividades produtivas que compunham o *Regime Estruturante*.

A prensa e os tipos de ferro tornaram-se, de modo especial no início do século XX, os meios imprescindíveis pelos quais poderiam ser impressas as narrativas poéticas que se encontravam vivas e dispersas no imaginário dos poetas populares nordestinos. A certeza da fixação dos versos em seu suporte impresso atraiu sobremaneira os poetas populares que desejavam ver os seus poemas circulando através de um novo modo de expressão: tangível, comercializável, impresso, circulante e *manent*. É preciso, pois, que essa faculdade seja entendida na perspectiva em que práticas e legitimidades conservavam uma força estruturante. A possibilidade do êxito na carreira do editor, além dos fatores estruturais, estava relacionada, a um regime estruturante que nasce não de uma veleidade, mas de uma exigência real, do exterior, do profissional e que se constituíram em três conjuntos: *Procedimento Produtivo*, *Procedimento Competitivo* e *Procedimento Identificador*.

Para se obter uma melhor clareza das ações do poeta-editor, presentes no primeiro procedimento, é importante a compreensão de que o surgimento das tipografias inegavelmente ampliou as formas de publicação, mas que, por outro lado, passou a exigir do poeta-editor, além da posse de recursos necessários para a aquisição dos recursos gráficos e do domínio das práticas editoriais ao funcionamento, a capacidade de se articular bem nesse mercado, objetivando projetar cada vez mais o seu produto comercial, tornando-o presente em toda a malha de distribuição do folhetos nas agências espalhadas por todo o norte-nordeste.

No segundo procedimento, observamos o movimento do poeta-editor no esforço de estabelecer-se no mercado editorial, esforço que ao exigir dele competência também delineava o seu perfil, podendo atribuir-lhe uma posição de destaque. Enquanto as vendas dos folhetos se realizavam nos salões, nas feiras e nas diversas agências espalhadas pelo Brasil, havia um esforço por parte dos proprietários das casas editoriais no sentido de um melhor posicionamento e de uma competência para permanecer em destaque nesse mercado editorial. Foram tomadas de posições que gradativamente hierarquizaram a disposição dos editores nesse espaço artístico e comercial.

É importante notar que, nesse período em que o sistema editorial do folheto vai se estabelecendo, o espaço de possibilidades não era amplamente aberto a uma multiplicidade participativa dos indivíduos, tal como o fora no período pré-editorial, em que havia possibilidades mais ou menos iguais e em que o acesso era, de certo modo, praticamente livre, no sentido de que, por exemplo, entre os cantadores e os poetas de bancada o ingresso e a permanência profissional não se caracterizava por uma demandas de competência estruturante tão objetivas e pontuais como essas que acabaram por surgir entre os poetas-editores.

Após a instituição do referido sistema, o exercício profissional do poeta, enquanto editor, se reveste de uma exigibilidade não cogitada no mundo da oralidade, mas que agora se impõe como decisiva entre os sujeitos dessa nova ordem produtiva, isto é, passa a ocorrer entre os poetas-editores uma busca pela redefinição dos limites de competência e de qualidade de produção. Competência que se desloca da esfera estética-literária para a esfera das estruturas e dos procedimentos práticos pelos quais o poeta viria a se tornar (ou não) um empreendedor capaz de atender às demandas de um mercado editorial em ascensão. Na condição de sujeito editorial, o poeta, conforme o próprio perfil de atuação, conquista seu lugar na proporção da sua competência que se manifesta no interior desse universo em que a complexidade do dinamismo editorial vai se configurando como um sistema capaz, produtivo e atraente.

Nesse espaço, manifestam-se mais claramente as relações entre os editores que se hierarquizam segundo uma distribuição gradual no *ranking* editorial. Trata-se de um quadro de colocações que não deve ser entendido como resultado de um único coeficiente, ao contrário isso é o efeito de um conjunto de fatores que possibilitou visualizar a disposição relacional entre os editores. Assim eles são representados por suas posições segundo o volume total de suas participações nesse mercado editorial, o que, por sua vez, decorre diretamente das forças dos *fatores estruturais* e do modo como o editor reage às demandas o que pode ser avaliado a partir da eficácia dos procedimentos estruturantes. Embora não se trate aqui de critérios tão rigorosos, eles permitem a percepção mais pertinente para que se possa entender o lugar ocupado por determinado editor entre os seus pares na hierarquia que os ordena.

É um mercado atravessado por tensões objetivas que configuram as posições dos protagonistas editoriais, servindo assim como indicador das habilidades nas relações de influências e de produção. Essa configuração revela o prestígio da casa editorial que se reflete na dinâmica particular das relações de produção e venda. Nesse território, define-se o sentido das estratégias contidas no processo produtivo, ou seja, nele são dadas as condições que tornam lógicas as ações que visam defender e melhorar a produção do editor. Isso equivale a dizer que antes mesmo que o folheto se torne objeto de circulação literária e/ou comercial um universo de relações, tensões, articulações e tomadas de posições entre os editores caracterizam o processo produtivo e o definem com suas marcas próprias e, justamente, em decorrência disso, o folheto surge como um suporte indicador da eficiência editorial. Pelas características estruturais desse sistema, pode-se afirmar que o grau de maestria entre os editores foi algo percebido em determinados momentos de tensão nesse espaço e que pode ser entendido como componente de sua gênese.

Esboça-se assim um novo rosto do poeta popular que ao tornar-se editor vai lidar com a realidade da qualificação de um produto material. Logo, está na base dessa dinâmica de publicação a tensão original das relações de destreza pela qual o poeta-editor passa a perceber uma demanda que extrapola a qualidade literária: a competência produtiva. Nova realidade que nasce com o surgimento do suporte impresso, elemento causal desse novo rosto do poeta – o rosto do editor competente, rosto que se espelha no produto de seu produto: o folheto. É a dinâmica do próprio sistema editorial – edição → impressão → distribuição → comercialização – que levou o editor a interpretar as significações práticas da produção como uma atividade competente que precisa ser dotada de uma competência para além do aspecto

estético; conduzindo, desse modo, o editor a captar a perspectiva de exigência na medida em que só ele pode captá-la; na especificidade do exercício do seu próprio trabalho: na sua função de editor.

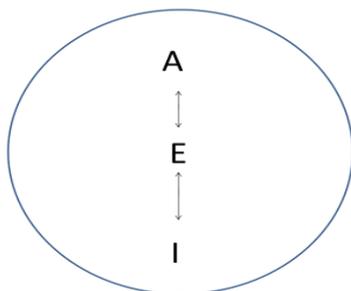
No decorrer da década de 1920, a editoração do folheto começa a construir as suas bases mais consistentes. Nesse período, traços internos e externos delineiam a face desse sistema. São transformações estruturais que dizem respeito não só ao formato editorial do folheto (fatores internos) como ao seu modo de produção e comercialização (fatores externos). Vê-se, por aí, a existência de condições materiais e culturais favoráveis impulsionadoras da carreira profissional do editor no sentido de que ela viesse atingir gradativamente um grau de profissionalização até então nunca visto, uma vez que, antes desse período, o próprio autor se encarregava, por exemplo, das responsabilidades individuais de viabilizar a impressão e a venda dos seus próprios folhetos, realidade que se modifica gradativamente com o estabelecimento das casas editoriais e da rede de agentes distribuidores. Pode-se afirmar, portanto, que o folheto, no final da referida década, já reunia as condições estruturais e o grau suficiente de profissionalização para dar sustentação a um universo literário configurado por um sistema de produção autônomo embasado em editores, autores, ilustradores, estrutura de publicação, rede de difusão e mercado próprios.

O terceiro procedimento já nos permite entender a hierarquia na qual se distribui os diversos sujeitos implicados nesse espaço poético popular. Dois modos de legitimação se definiam: o da oralidade, das funções de cantador e o do impresso, das funções do poeta de bancada, do poeta-editor, etc. O reconhecimento do cantador, como exercício profissional, inicia-se na aceitação popular e legitima-se, entre seus pares consagrados, no emparceiramento dêitico em momentos de cantoria. Não se trata mais de uma simples parceria para mais um momento de apresentação, de espetáculo e de legitimação do sujeito; nele se exercita a observação criteriosa, se analisa performances, perfis são avaliados, se faz distinções, se definem qualidades, se apontam níveis, se explicitam categorias, edifica-se um cânon, constitui-se, assim, um *procedimento identificador*. Tal procedimento é uma tradição entre os cantadores e cada um reconhece os seus processos de canonização na arte, perante seus companheiros e/ou mestres e também legitimadores. O uso que os poetas fazem dos nomes dos mestres/autoridades que os precederam e que são consideradas por eles elementos representativos da poesia popular é um reconhecimento que é também busca de legitimidade e construção de prestígio.

Diferentemente do aspecto performático do processo de legitimação na oralidade, para o poeta de bancada, tudo se inicia a partir da publicação do primeiro folheto, segue-se depois na avaliação mediante a sua recepção no mercado, seguindo pelos indicadores de novas tiragens e reedições títulos e, por fim, na opinião dos seus pares e do público consumidor que, em última instância, consagra o autor e consolida as obras clássicas. Primeiro, o poeta escreve e publica os seus folhetos. E essa nova posição se fortalecerá se vier coroada de reedições. Para o poeta de bancada, a escrita do folheto correspondia aproximadamente ao seu rito de passagem, é pela publicação que o poeta inicia o seu processo de canonização no universo da poesia escrita. Evidentemente que não se pode pensar na existência de uma classificação rígida nesse processo se o nosso paradigma for estranho ao próprio processo, todavia se percebe com clareza e objetividade as posições hierarquicamente ocupadas.

Esse procedimento nos mostra os sujeitos compondo duas esferas, de posição e de disposição, em uma dinâmica de ação e correlação contínuas e mutáveis. A *esfera da posição* se caracteriza por ser designativa, ao nomear as funções dos sujeitos, tais como a do cantador, do poeta de bancada, do poeta-editor, do ilustrador, etc.; é intersubjetiva, no modo das relações por ser entre os sujeitos da mesma esfera: Autor \updownarrow Editor \updownarrow Ilustrador; é adjetival, ao delinear aspectos qualitativos, poeta-maior, poeta-menor, editor-maior, editor-menor, etc. e, em decorrência disso é vertical, pois estabelece uma hierarquia.

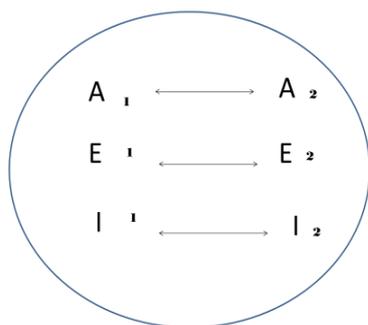
Figura 02 – Esfera da Posição



Fonte: Arquivo pessoal (2020).

Na *esfera da disposição*, as relações se caracterizam por serem extra subjetivas entre sujeitos de esferas distintas: Autor 1 \leftrightarrow Autor 2, Editor 1 \leftrightarrow Editor 2, Ilustrador 1 \leftrightarrow Ilustrador 2; mensurativa, por levar em consideração a quantidade das produções, a exemplo do número de tiragens, as reedições, as aquisições de títulos, etc.; horizontal, pois o aspecto produtivo não se vincula necessariamente ao aspecto adjetival.

Figura 03 – Esfera da Disposição



Fonte: Arquivo pessoal (2020).

A *esfera da posição* possibilita a clareza da diferenciação das funções que se tornam afetadas não pela simples distinção de si mesmas, mas em decorrência do atributo adjetival que posiciona o sujeito no interior da sua esfera o que vai influenciar nas relações, posto que quanto mais favorável for a sua posição melhor será a relação de competência diante dos seus pares. O destaque do sujeito no interior da esfera de posição, isto é, o reconhecimento de uma condição qualitativamente mais positiva não só define o seu destaque entre os pares como lhe favorece profissionalmente, possibilitando-lhe mais visibilidade. Em consequência disso, ocorrem, nessa esfera, embates entre os pares que estão ligados a diversos conflitos, tais como, conflitos de competência, conflitos de legitimidade do exercício da função, etc., o que é

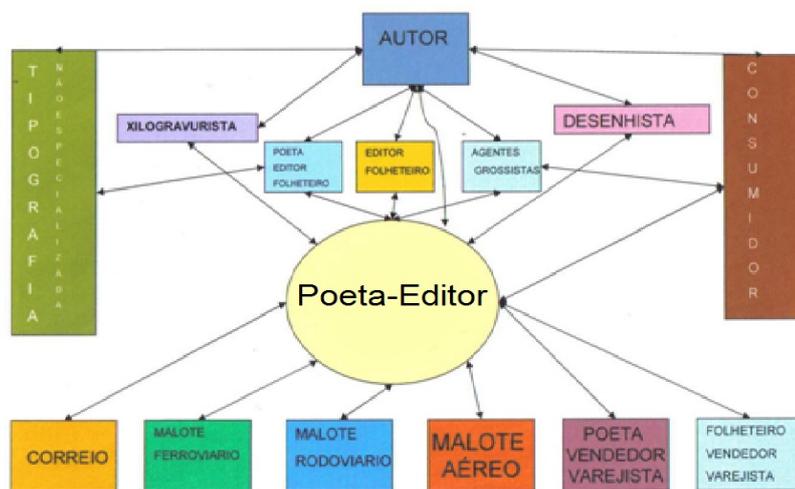
próprio das relações de ajuste de posição nessa esfera. As posições geram os seus próprios pretextos que legitimam os conflitos de competência na dinâmica das posições.

Por outro lado, a *esfera da disposição* porta tensões em estado de exigências objetivas, de conflitos de competência decorrentes da condição do sujeito na *esfera da posição*. Tendo a competência como fim último a distinção. Entre os editores, por exemplo, é sinal de distinção, entre outros fatores, a aquisição de novas máquinas de impressão, o aumento das tiragens, o aperfeiçoamento da qualidade editorial das publicações, ou ainda, o aumento do número de funcionários. Esses ganhos representam para o editor, além da prosperidade material, destaque e legitimidade entre seus pares.

Nesse sentido, as tiragens, o potencial gráfico, o número de bons títulos e o fluxo de autores em evidência, circulando na casa editorial, expressam o potencial econômico, o raio de ação e de interferência do editor entre os demais sujeitos vinculados ao mecanismo de publicação e circulação do folheto. Portanto se estabelece aí uma postura fundamental de mercado que é a de influência e, conseqüentemente, de produtividade que se expressa no prestígio da casa editorial e que se reflete numa postura orientada a dinamizar o seu *locus* produtivo, o que remete à necessidade de requisitos que propiciem ao editor melhores condições de competência no mercado.

É, portanto, na *esfera da disposição* que se engendram tensões de ordem quantitativa, voltados à produção, a exemplo de conflitos de legalidade de autoria, conflitos de direito de publicação, formatos editoriais, formalidades e legalidades contratuais, etc., conforme atestam os tipos de Declaração, a exemplo da *Declaração Imediata*, *Declaração Mediata-Representada*, *Declaração Mediata-Intermediada* e *Declaração Mediata-Adquirida*.²⁸ Nessa esfera se estabelece uma dinâmica de relações na qual o poeta-editor desempenha um papel decisivo.

Figura 04 – Gráfico da função poeta-editor



Fonte: Sousa (2009).

Trata-se aqui, portanto, de uma circunstância de definição nesse espaço cultural, um momento em que se busca a categorização do modo como o sujeito participa, entre seus pares, de um processo de identificação. É um procedimento categorial como forma de classificação e representação do sujeito que passa a exercer uma liderança legitimada.

²⁸ SOUSA, 2016.

Todavia não se pode perder de vista que a classe dos poetas-editores de folhetos se constituiu numa categoria social e culturalmente distinta dos demais empreendedores do ramo gráfico, antes de tudo por ser essencialmente formada por produtores culturais, isto é, por produzirem cultura literária. O poeta-editor produz a cultura na medida em que torna publica uma estética literária e, ao mesmo tempo, edifica a legitimidade de sua função que não se reduz ao trabalho de publicação, mas que também não pode ser compreendida sem ele. A atividade do poeta-editor é uma fundamentalmente uma dinâmica relacional entre ele e o autor, seguida de um complexo de relações também com os demais sujeitos partícipes do processo produtivo no qual o poeta-editor intermedia, orienta, regula, comunica, enfim, gesta a relação de produção do folheto que se engendra nas relações humanas de produção entre os diversos sujeitos envolvidos nesse processo. Esse mecanismo de produção e circulação é o que compõe a força do *Regime Estruturante*.

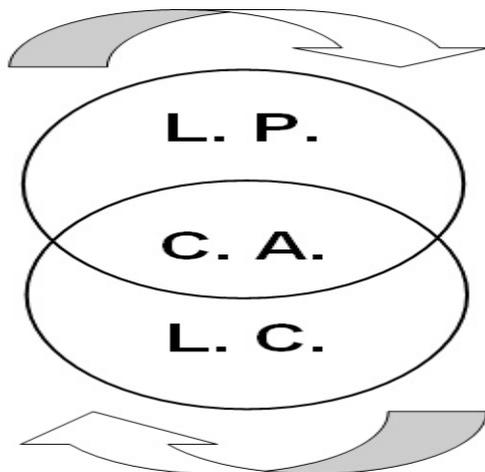
Nas *Práticas Constituintes*, deparamo-nos com ações do poeta-editor que contribuíram para reforçar a sua própria função. A legitimidade da função do editor caracterizava a demanda, no período histórico de sua estabilidade, para além das publicações dos folhetos. Essa demanda certamente permitiu ao editor decidir regras, o alinhamento das suas publicações e os recursos que melhor a elas se adaptariam. As condições culturais próprias do tempo, a vida do campo, as feiras das cidades, as rotas da oralidade poética, tantas narrativas que entrecruzaram poeticamente e tantos autores que se conheceram e se ignoraram em uma dinâmica global que não dominavam – cujo todo não perceberam e cuja amplitude lhes escapava; todos esses sujeitos e articulações não fundaram apenas um modo de difusão poética, produziram, sim, uma ruptura no exercício tradicional, estabelecendo um marco entre o tradicional e o novo no universo da produção poética popular, compondo, desse modo, o conjunto das intermediações do poeta-editor, isto é, as *Práticas Constituintes*.

A Ordenação Funcional

É preciso então que se entenda agora que o *Sistema de Publicação do Folheto* apresenta uma dupla-face. Numa delas estão os *Elementos Instauradores* que são os *Fatores Estruturais*, o *Regime Estruturante* e as *Práticas Constituintes*, acima apresentados, e, na outra face a *Ordenação Funcional* composta da *Comunicação Aplicada*, da *Mediação Produtiva* e da *Solidariedade Vinculante*.

A casa editorial especializada na publicação e/ou comercialização do folheto, deve ser, antes de tudo, concebida como uma amplitude da circulação do poético, do cultural e do trabalho de publicação que articulava no seu interior os mecanismos de reprodução material e simbólica do folheto; envolvendo, assim, aspectos editoriais, comerciais, literários, culturais. Nesse sentido, era uma realidade caracterizada por uma realidade complementar portadora de expectativas apoiadas em duas esferas que se complementam: a) o lugar da produção e b) lugar da cultura popular. O primeiro é o lugar das propriedades que constituem o cenário das relações de produção e o segundo, o lugar da cultura popular, o lugar do público consumidor do folheto, bojo inspiracional donde as tradições culturais entrelaçadas de vozes e de textos emanam para o lugar do poeta e dele para o lugar da produção; integrações horizontais entre o lugar da produção e o lugar da cultura; abrindo-se, desse modo, dutos culturalmente comunicantes entre o interior da casa editorial e esse mundo do povo; linhas de circulação entre o mundo da casa e o mundo lá fora; conjugações entre a tipografia que imprime versos, dando conta de estetizar o mundo do homem, e o mundo do povo das feiras, dos mercados populares e das praças, exatamente o lugar onde o literário popular tem, ao mesmo tempo, seu ponto de partida e de chegada de modo mais efervescente, real e humano.

Figura 05 – L.P: Lugar de Produção
C.A: Comunicação Aplicada
L.C: Lugar da Cultura Popular



Fonte: Arquivo pessoal (2020).

O espaço editorial deve ser entendido como um componente indispensável à dinâmica produtiva do folheto; uma esfera de diálogos, acordos e interações; um solo situado segundo uma topografia móvel entre a casa editorial e o mundo da cultura popular, real, vivido lá fora; um tecido onde se encontram dois caminhos complementares e voltados a um mesmo fim que diz respeito ao interesse comum das partes envolvidas; um território de publicação onde se oportuniza de uma maneira ou outra, a chance de se projetar autores e obras populares; o lugar da possibilidade de produção comercial que não se permite ocupar inteiramente por uma mentalidade mercantilista; um campo onde se partilha um sentimento de pertencimento comum; a condição essencial de consenso que facultará a experiência de um tipo particular de relação humana num contexto de produção: a *Interação Consensual*.

É a *Interação Consensual* uma capacidade prática que os sujeitos poéticos e/ou produtivos têm de se relacionarem inter e entre grupos, visando racionalmente objetivos que podem ser interpretados a partir dos procedimentos por eles mesmos adotados. Entendendo-se que o papel exercido por essa racionalidade se torna eficaz na medida em que não se identifica com uma unilateralidade produtiva, voltada apenas aos meios de obtenção de fins imediatos, mas, ao contrário, também tem como finalidade integrar os sujeitos produtivos entre si e com o próprio trabalho o que significa também um maior dispêndio de esforços no sentido de uma busca cooperativa de consensos. Então as relações de interação atuam como um princípio ativo, condutor e renovador do mecanismo de participação e comunicação, uma vez que a dinâmica das demandas produtivas sempre revela o caráter provisório dos referidos mecanismos. É nessa dinâmica que se dá o processo circular entre o lugar da cultura popular e o lugar da produção como evento de reprodução simbólica perpassada pela *Comunicação Aplicada*.

As relações de interação se apoiam na poderosa mediação da *Comunicação Aplicada* que se inscreve de maneira sutil em todas as práticas e processos da produção, tornando-se assim responsável pela construção de decisões segundo as demandas circunstanciais; pelo diálogo capaz de coordenar entendimentos racionais e produtivos entre as partes envolvidas nesse processo. Torna-se, então, a *Comunicação Aplicada* um veículo para a partilha dos conhecimentos estéticos e editoriais e para a troca de argumentos que, livre das amarras e dos constrangimentos de uma relação humana de produção demasiada vertical, permite um enriquecimento de pontos de vista e um alargamento de perspectivas que delinea o espaço da

publicação como um campo de possibilidades dialógicas produtivas, posto que se torna um espaço fértil para a construção da opinião e da vontade dos sujeitos envolvidos no processo produtivo, onde eles sejam capazes de assumir suas posições diante do que considera razoável inserido na realidade de um contexto de discussão dialógica e de produção de sentido de modo partilhado.

Desempenhando, assim, a *Comunicação Aplicada* um papel importante na busca de entendimento nas relações intersubjetivas ao conquistar, por entre a multiplicidade e por entre determinadas imprecisões da linguagem cotidiana, o consenso prático necessário, e isto sem deixar de lidar com a realidade do dissenso, comum à natureza das relações de interação num contexto de produção onde os envolvidos são sujeitos participantes e livres, o que não elide a obtenção de consensos, ao contrário, os que agem comunicativamente nesse espaço o fazem com esse fim.

O mundo das relações humanas de produção do folheto não se alimentava apenas das relações de *Interação Consensual*, decorrentes dos consensos alcançados sob os pressupostos da *Comunicação Aplicada*, mas também da conciliação entre as demandas internas da casa editorial e as do mercado consumidor, as quais influenciavam decisivamente no modo como o poeta-editor iria atuar. E, uma vez que essas demandas exigiam um ajuste para um melhor funcionamento interno da casa, a função de mediação surgia, então, como ponto de equilíbrio entre essas variáveis. Não caracterizava a mediação na interação a rigidez e as formas premeditadas, ao contrário disso, operava na flexibilização e na real possibilidade de mudança no exercício da mediação, sem diminuir-lhe a eficácia; modificando-se não só no plano da ação entre o poeta-editor e cada autor em particular, como também entre ele e os demais sujeitos partícipes, daí resulta a *Mediação Produtiva*.

O sujeito condutor das relações de mediação, no caso o poeta-editor, é denominado mediador, posto que é ele o protagonista do diálogo entre as partes – editor ↔ autor / editor ↔ ilustrador / editor ↔ distribuidor – mediante a resolução de demandas voltadas à ordem da publicação, isto é, direitos de publicação e regras do mercado, buscando encontrar uma solução para as questões de modo que satisfaça os interesses de ambas as partes. Sua influência resulta de sua autoridade que é garantida pelos próprios envolvidos, e da confiança que lhe é atribuída e da habilidade que ele tem para intervir nesse tipo específico de negociação.

Esse tipo de mediação se inscreve na história da editoração do folheto cordel, a partir das primeiras gerações de poetas-editores²⁹, contribuindo para que esse sistema de publicação se tornasse cada vez mais criativo e autônomo³⁰. E surge como resultado do trabalho constante de negociação entre os sujeitos diretamente envolvidos no processo de publicação, embasado na autonomia dos participantes, visando, sobretudo atender às necessidades produtivas que exigem sempre serem repensadas em suas possíveis soluções o que *per se* supõe um pensar na ação de mediação cujos ingredientes se estende a todo o desenrolar progressivo do agir mediador.

Opera, assim, numa dinâmica do pensar e do agir mediativo que quer ser um elo entre os aspectos literários, editoriais e de mercado os quais podem variar no seu grau de viabilidade, mas que precisam ser conciliados tendo em vista o seu fim último. É a *Mediação Produtiva* um meio de construção de possíveis soluções, um instrumento privilegiado para a cocriação de significados, entre interlocutores, viabilizada concretamente pela *Comunicação Aplicada*, visando atingir soluções produtivas no sistema de publicação e, justamente por isso, deve ser sempre um meio de resolução de conflitos e demandas no qual o mediador

²⁹ SOUSA, 2009, p.107-111.

³⁰ SOUSA, 2010b.

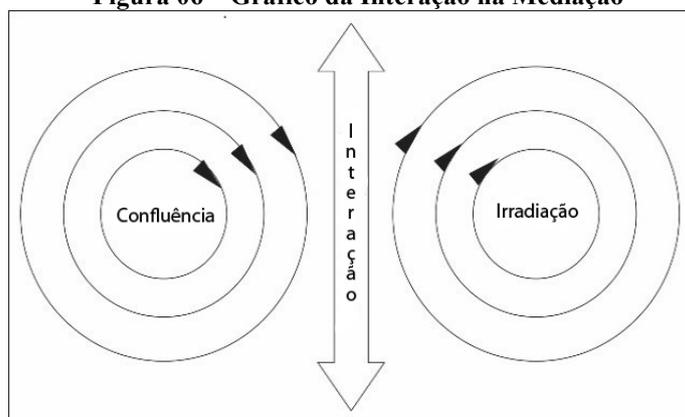


necessariamente deve ser um sujeito que desfrute de uma certa ascendência sobre os demais, sendo isso substancialmente decorrente da posição que ocupa diante das partes.

É pela mediação que deve passar a eficiência comunicativa capaz de reunir satisfatoriamente pouco a pouco as aspirações das partes envolvidas; passagem que, observando atentamente as multiplicidades de demandas, precisa criar condições capazes de conjugar elementos oriundos de uma ordem interior de produção às necessidades reais de um mercado; articulação que, ao mesmo tempo, precisa corresponder a uma ordem exterior que se impõe e a uma ordem interior que deve gerar meios para uma participação interativa.

No desempenho da *Mediação Produtiva*, a *Interação Consensual* é um princípio condutor porque é espécie de energia para o processo e, assim sendo, o é em dois sentidos: confluência e irradiação.

Figura 06 – Gráfico da Interação na Mediação



Fonte: Arquivo pessoal (2020).

No primeiro sentido, a *Interação Consensual* é confluência na *Mediação Produtiva* por ser sinal de unidade para as partes envolvidas, uma vez que, por ela são perpassadas, no segundo sentido ela é irradiação para as mesmas partes dos diversos campos produtivos em decorrência da sua perspectiva aplicável que age como concretização e aperfeiçoamento das demandas portadas por ambas as partes em questão. A *Interação Consensual* converge para o interior da *Mediação Produtiva* o acordo e impulsiona para fora a decisão tomada em forma de produção e expansão consensual e pragmática.

O trabalho do mediador não se reduz à resolução de conflitos, frequentemente ele age, pautado em sua experiência, de forma preventiva sugerindo procedimentos que evitem ocasioná-los, sendo assim, para determinadas circunstâncias, ele se empenha mais na regulação de relações que na solução de conflitos. E por ser um processo aberto se nutre constantemente do aperfeiçoamento apoiado na ética da *Comunicação Aplicada*, na autonomia e na responsabilidade dos participantes, bem como na autoridade do poeta-editor a qual foi reconhecida pelos mediados num contexto de relações de *Interação Consensual* cuja legitimidade foi constituída em situações inerente ao espaço de produção.

Nesse espaço, os indivíduos têm seu cotidiano imerso numa realidade de relações humanas de produção, as quais se desenvolvem por meio do diálogo direto e presencial e, justamente, por isso a casa editorial se torna um ambiente apto para o desenvolvimento de uma forma de comunicação que busca o entendimento voltado a um objetivo pragmático. Isso contribui para que as relações humanas sejam marcadas pelo espontaneísmo e favoreça a presença de uma solidariedade vinculada, vivenciada nesse espaço pelos vários profissionais e artistas que, segundo as suas próprias funções, estabeleçam uma determinada natureza de

contato com o poeta-editor³¹ e que só pode ser entendida a partir de uma intersubjetividade, na qual os sujeitos mediados pela *Comunicação Aplicada* se entendem sobre os procedimentos produtivos que compõe esse universo de publicação.

Considerações finais

O sistema de publicação do folheto se erigiu como uma força de resistência, diante do sistema literário hegemônico que se autoneomeou de culto e fez-se distinto do popular. Assim sendo, o primeiro estabeleceu-se como um território de afirmação, de participação de direitos e de expansão de uma estética literária. E isto só foi possível por ter viabilizado, em seu interior, relações que vincularam reais movimentos de autossustentação,³² ao ter constituído seu próprio público consumidor, suas linhas e formatos editoriais, sua forma de comercialização do folheto, bem como a malha de representantes comerciais. Enfim, gerou um ordenamento específico de funcionamento que, além de demarcar a sua autonomia, propiciou o nascimento do editor popular e legitimou a influência do poeta-editor no processo de publicação.

A causa dessa legitimidade se entende a partir do esforço por se penetrar nesse espaço de sentido relacional que é antes de convergência que de produção. Tentamos aqui descobrir ou desvelar a dinâmica dessa razão convergente que não se deixa definir, captar, apreender, senão nas relações recíprocas entre os sujeitos produtivos, o que só se torna possível ao percebermos que o modo de relações de interação e os caminhos da mediação estão ligadas pelo contexto produtivo, pela referência a um mesmo âmbito de sentido condensado em bem-sucedida experiência comunicativa e que a contínua relação entre esses aspectos engendram um sujeito de ação autorizada que pressupõe um espaço e tempo necessários à sua formação. Portanto, todo o conjunto de ações e intermediações do poeta-editor devem ser entendidas como uma postura de resistência que explica a autonomia do sistema editorial, posto que inaugura uma nova ordem de produção, capaz de gerar, desenvolver e arquivar seus saberes técnicos no transcurso da sua própria história.

Referências

- SOUSA, Maurílio Antonio Dias de. **A Estrela da Poesia**: impressões de uma trajetória. 2009. 292f. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.
- SOUSA, Maurílio Antonio Dias de. O cordel no prelo: trajetórias e impressões. In: MENDES, Simone; (Org.). **Cordel nas Gerais**: oralidade, mídia e produção de sentido. Fortaleza: Gráfica Expressão, 2010a, p. 161-179.
- SOUSA, Maurílio Antonio Dias de. A emergência de um sistema dualista: trânsitos e autonomias. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**. Brasília, n. 35, jan./jun. p. 31-39. 2010b.
- SOUSA, Maurílio Antonio Dias de. **Fundações e itinerâncias da poesia nordestina**. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2012.
- SOUSA, Maurílio Antonio Dias de. **Tipografias de Cordel**: o nascimento do editor. Paulo Afonso: Editora Fonte Viva, 2016.

³¹ SOUSA, 2018.

³² SOUSA, 2016.



SOUSA, Maurílio Antonio Dias de. **A história de uma Estrella**: a estrela do cordel em Campina Grande. 2 ed. Salvador: Fastdesign, 2018.

[Recebido: 7 ago 2020]



VOZES DE MULHERES NO TERRITÓRIO DO CORDEL E DA CANTORIA

WOMEN'S VOICES IN THE TERRITORY OF *CORDEL* AND *CANTORIA*Ria Lemaire³³

Resumo: Os debates pós-moderno e decolonial sobre as relações entre as civilizações da oralidade e o mundo da escrita estão trazendo, embora tardiamente, uma epistemologia radicalmente crítica para o campo dos estudos da tradição nordestina da cantoria e do cordel. O novo paradigma — tanto histórico quanto contemporâneo — permite colocar a questão do papel e lugar das mulheres nesses territórios tradicionalmente masculinos. Ao focar um subgênero dessa poesia originalmente improvisada, o repente misto, em que uma cantora desafia um cantador, e, nesse subgênero, a presença e função da violência masculina e feminina, esse artigo propõe uma reflexão crítica sobre temas centrais dos debates atuais sobre cordel, gênero, mulher e violência.

Palavras-chave: Cordel. Cantoria. Gênero. Território. Violência masculina. Violência feminina.

Abstract: Post-modern critics of scriptocentrism and nowadays decolonial criticism are bringing – slowly and progressively - the new paradigm of the orality-literacy-debate to the field of *repente*, the Northeastern tradition of improvised poetry, in its oral (*cantoria*) as well as in its impressed (*cordel*) form. The new paradigm – historical as well as contemporary – enables us to discuss the question of women's role and place in these traditionally masculine territories, featuring a sub-genre of this poetry, - *repente misto* – in which a female singer challenges a male singer. By focalizing the presence and function of male and female violence in this sub-genre, this article proposes a critical reflexion on central themes in actual debates on gender, women and violence.

Keywords: *cordel*. *Cantoria*. Gender. Territory. Gender-based violence.

Dois ramos de uma árvore só

A publicação de *O Livro Delas: catálogo de mulheres autoras no cordel e na cantoria nordestina* (SANTOS, 2021) constitui não só um marco miliário nos estudos de cordel, mas também a abertura, dentro da área, de uma nova linha de pesquisa inovadora, fundamentada na desconstrução dos pressupostos vigentes do discurso acadêmico dominante sobre o cordel e da sua historiografia nacional. Além disso, ela permitirá a integração, no campo dos estudos de gênero e literatura, de uma área até agora negligenciada: a de gênero e estudos orais.

Começemos por uma constatação: cantoria e cordel são considerados pela maioria dos estudiosos dois campos distintos no mundo sociocultural nordestino. A separação teórica dos dois campos – o da cantoria como produto de uma oralidade ancestral e o do cordel como originário do mundo da escrita – 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.

³³ Professora emérita da Université de Poitiers. Centre de Recherches Latino-Américaines. Poitiers, França. E-mail: rialemaire@hotmail.com



A reabilitação político-literária, elaborada e propagada, sob a égide do Conselho Federal da Cultura, por intelectuais e acadêmicos organizados em torno da Casa de Rui Barbosa, ia servir como suporte ideológico da política cultural nacionalista da Ditadura. O que o poeta Rouxinol do Rinaré chamou um dia de “dois ramos da mesma árvore” entrou no processo político-literário da nacionalização do cordel sob a forma de duas árvores plantadas em territórios culturais diferentes. Consagrou-se o nome ibérico de *cordel* para o fenômeno editorial nordestino que os próprios poetas chamavam de *folheto/jornal do povo* e esse folheto ia ser, daí em diante, estudado e divulgado como *literatura popular brasileira*.

O mito das origens brancas e portuguesas

Ao se separar 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. Tornou-se *Literatura*, quer dizer: ficção e estética, podendo a partir daí ser estudado com os pressupostos, métodos, critérios e juízes de valor convencionais dos estudos de Letras (Autor e Obra, cânone, antologia etc.). E tornou-se *popular* no sentido humanista, erudito do termo, dentro da dicotomia *elite culta* versus *povo inculto*. Essa dicotomia instalou-se no discurso erudito do mundo ocidental nos começos dos tempos modernos, como expressão e legitimação ideológica da crescente desigualdade econômica, social e política, sobrepondo-se ao sentido original – geo-socio-cultural – do conceito de *povo*.

Porém, o sentido original sobreviveu até hoje. Patativa do Assaré, por exemplo, o definia como: “a nossa terra, a nossa vida, a nossa gente”, quer dizer: um *território*, no sentido original do termo, caracterizado pela presença de uma “terra” (no sentido “português de Portugal” do termo), quer dizer: uma região geograficamente delimitada, uma vida, cultura e memória/tradição comuns a todos os indivíduos que já nela nasceram no passado, nela vivem no presente e vão nascer no futuro. Uma *nação* no sentido original do termo (“terra” onde “nasce”), cujo passado continua vivo/vivido no presente e que lhes dá, a esses povos, a consciência inextirpável de pertença, empatia e coesão social.

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.

Ao mesmo tempo, 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.

Divide et impera

A estratégia discursiva da inversão e distorção em que se baseia o discurso erudito sobre o cordel tem-se averiguado como perversa e eficaz. Ela é aplicada desde sempre pelo patriarcado – na sua versão ocidental – no decorrer da sua luta milenar pela imposição do seu poder, da sua visão do mundo como superior e da sua História como única e verdadeira. Consiste em dividir o grupo sócio-profissional dos poetas, cuja unidade já era sempre vulnerável por causa da rivalidade masculina. Essa rivalidade foi, originalmente, a fonte de inspiração principal do repente masculino, com os seus vencidos e o vencedor, reconhecido e aplaudido pelo público no momento da *performance*. Essa divisão dicotômica, “guerreira” no sentido original, lúdico-sério (HUIZINGA, 2007) da palavra, vai ser ressignificada também pelos eruditos para constituir a base de duas categorias “literárias”, desiguais e hierarquizadas, – os bons poetas e os “menos bons” –, com o objetivo de destacar mais e enaltecer o grupo “superior”, tendo em vista o futuro *cânone* do cordel.

Dessa maneira, a rivalidade masculina continuamente atizada ia dessolidarizar, uns dos outros, os membros do mesmo grupo profissional, abrindo-se uma brecha para impor – de fora, de longe e de cima – uma autoridade de avaliação superior e capaz de sobrepor, à avaliação interna pela própria comunidade, o seu juízo de valor erudito e superior. A curto termo, isso permitiu aos detentores da nova teoria controlar o campo do cordel, ao privilegiar certos gêneros (mais “literários”) em detrimento de outros gêneros (folheto de atualidade, folheto político, folheto de ciência...) e marginalizar ou excluir aqueles “dissidentes”, que não correspondiam ao modelo, alheio, literário e erudito, imposto de fora. A longo termo, essa estratégia causou a distorção parcial do conhecimento e da visão que tinham os próprios poetas sobre sua arte, missão, identidade e história.

Um exemplo bem revelador dessa estratégia são as cartas encontradas no Acervo Raymond Cantel da Universidade de Poitiers que revelam o surgimento, nos anos setenta do século passado, entre os eruditos da Casa, do questionamento da “autenticidade” daqueles poetas de cordel que não eram analfabetos. Os debatedores perguntam-se e perguntam ao ilustre professor francês, com muita seriedade, se um “não-analfabeto” pode ser considerado poeta de cordel e ser incluído, por exemplo, nas antologias de cordel, bases do futuro *cânone*. Segundo a doutrina oficial por eles elaborada, alfabetizado não podia, uma vez que os poetas de cordel eram incultos e analfabetos!³⁴

Não é difícil imaginar-se o que ia acontecer quando os pressupostos/preconceitos misóginos e androcêntricos da alta burguesia da época da Ditadura Militar se associaram ao seu eurocentrismo, scriptocentrismo e nacionalismo já comentados. 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 antemão, a voz das suas mulheres. Teorizada, na tradição alheia de *Homo sapiens* humanista, a cultura do folheto só podia ser exclusivamente masculina.

Vozes rebeldes: agora são outros 500 anos!

É a partir do ano 2000 que começam a surgir vozes rebeldes, tais como as da Sociedade dos Poetas Mauditos no Cariri cearense (GRANGEIRO, 2020). *Mauditos* no

³⁴ Em *A peleja poética epistolar entre a poetisa Bastinha e o poeta Patativa do Assaré* (SANTOS, 2011, p. 46-47), Francisca Pereira Santos publicou trechos dessa correspondência.

sentido irônico do termo: eles fazem propositalmente versos “mal ditos”, segundo os critérios convencionais, e seus integrantes não são analfabetos nem semi-analfabetos.

A provocação dos jovens poetas, homens e mulheres, fundamenta-se na consciência de que os próprios conceitos de *Literatura*, de alma *pura* e tradição *morta* servem para negar toda e qualquer capacidade de evolução e inovação do cordel. Essa negação, por sua vez, servia para desvalorizar e obliterar o papel e missão cultural e histórica do folheto como expressão da atualidade, realidade e verdade da vida nordestina. Ela servia para silenciar, de antemão, as eventuais vozes críticas da contemporaneidade. Essas vozes vieram denunciar a mentira, a má-fé e a euforia das elites nacionais que, naquele momento, comemoravam os 500 anos da “Descoberta” do Brasil, apresentada como primeiro capítulo da História nacional. Esse *mito das origens* da elite branca do país – o da chegada, em “terras de ninguém”, da civilização cristã, trazida e oferecida pelos portugueses com muitos sacrifícios e heroísmo aos povos indígenas originários –, foi desmascarado pelos poetas mauditos. Foi, na verdade, uma invasão ilegítima por uma casta branca de conquistadores-predadores, com padres-pregadores aliados; foi o começo da era colonial e a implantação do regime usurpador do colonialismo no Brasil.

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. 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 desconstruem 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.

Três poetisas cofundadoras da Sociedade dos Poetas Mauditos conscientizaram-se, ao mesmo tempo, como feministas, detentoras de uma visão do mundo diferente da dos homens. Hoje, elas são professoras universitárias que têm uma reputação nacional e internacional no campo dos estudos de mulher e de gênero, duas delas também no campo do cordel. São elas a poetisa e historiadora Ediane Nobre (na Universidade Federal de Pernambuco – UFPE), que defendeu, em 2014, uma tese de doutoramento sobre a beata Maria de Araújo; a poetisa Salete Maria da Silva (professora da Universidade Federal da Bahia – UFBA), que atualmente é considerada uma das grandes vozes poéticas do cordel da sua geração; e a poetisa Fanka Santos – de batismo Francisca Pereira dos Santos –, que como professora da Universidade Federal do Cariri (UFCA) dedica parte dos seus estudos acadêmicos ao resgate das vozes de mulheres-poetas cantadoras e cordelistas deliberadamente silenciadas nos estudos acadêmicos e na historiografia do folheto de cordel.

Ao aplicar o método e a prática de pesquisa que foram a estratégia principal dos eruditos acadêmicos dos anos de sessenta para a imposição da sua visão do cordel – os catálogos e as antologias –, Fanka Santos defendeu, em 2009, uma tese de doutoramento que estabeleceu as bases epistemológicas e teóricas de um futuro catálogo das mulheres de cordel. Uma bolsa de pós-doutorado lhe permitiu, em seguida, compor o catálogo *O Livro Delas*, que reúne os folhetos de 264 mulheres cordelistas juntamente com os materiais que ela conseguiu reunir sobre 62 cantadoras, todas publicadas em um só catálogo. Dois ramos de uma árvore só! Duas outras teses de doutoramento, defendidas pelas organizadoras deste número de Boitató, vieram reforçar as bases teóricas do catálogo. Bruna Paiva de Lucena trouxe a “maudita” poetisa Salete Maria da Silva ao palco acadêmico com uma tese de doutoramento, defendida na Universidade de Brasília (LUCENA, 2018). Andréa Betânia da Silva, por sua vez, defendeu em 2014, na Universidade Federal da Bahia, uma tese sobre a transição e

evolução da cantoria de pé-de-parede tradicional para os festivais modernos; a tese inclui como protagonistas mulheres-cantadoras-repentistas.

Figura 1 – Xilogravura de Marcelo Soares



Fonte: Acervo da autora.

Essas e outras pesquisas confirmam o fato de que, como nas desgarradas e no fado de Portugal e da Galiza, a cantoria tem três variantes, a saber: repente de dois homens, repente de homem com mulher e repente de duas mulheres, cada subgênero com a mesma forma e linguagem poética, mas com temáticas diferentes.

No mesmo período (2000-2020), 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 fortes³⁵. 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.

Dessa forma, é urgente repensar o cordel e a cantoria para além do discurso oficial nacionalista, euro, scripto e androcêntrico brasileiro e propor novas *epistemes* para sua releitura crítica, considerando-se os seguintes aspectos:

- Não se trata de uma *tradição* quase morta, obsoleta e parada, mas sim de uma *tradição* viva, dinâmica, no sentido original do termo *tradição*, derivado do latim *traditionem*, quer dizer: ato de transmitir. Na 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 poetas e poetisas transmissoras.
- Não se trata de cordel escrito *versus* cantoria oral, mas de uma fase da história mundial das tecnologias da informação e da comunicação, a saber: o capítulo que conta a versão nordestina da transição para a escrita/impressa de uma tradição poética oral pré-existente.
- Não se trata de um *cordel* de origem simplesmente portuguesa; o cordel nordestino é – e é antes de mais nada – um produto complexo, regional da transição e evolução (quase) universal da oralidade para a escrita e a imprensa (ABREU, 1999).
- Não existe uma História única e só de homens; houve sempre duas histórias numa dualidade complementar e plural (variando de uma região para a outra) de duas linhagens culturais diferentes. Existiu, desde sempre, um *patrimônio* (conjunto de bens legado por um pai em linha patrilinial aos filhos) ao lado de um *matrimônio* matrilinear que se inter-relacionam e interagem. Aquele hegemônico e imponente e que fala muito alto, este marginalizado e

³⁵ Existe, desde 2013, a Rede Mnemosine, fundada pela pesquisadora/narradora/cordelista Josy Correia. Inspirada pela tese de doutoramento de Fanka Santos e oficializada em 2015, a rede promove ações de mapeamento, pesquisa, difusão e fruição de folhetos, recitais e feiras produzidas por mulheres. No ano de 2017, chegou a Portugal, onde possui um acervo de folhetos femininos, partilhados com a Universidade do Algarve e promove eventos, programas radiofônicos e audiovisuais, transmitidos ao vivo pela Internet. Contato: redemnemosine@gmail.com

silenciado, mas nem por isso menos presente no coração da comunidade tradicional. A redescoberta do *matrimônio* das mulheres no campo da cantoria-cordel, considerado exclusivamente masculino, exige uma abordagem nova, intercultural e interdisciplinar que permitirá dar o salto epistemológico e teórico indispensável para podermos historiografar a presença e a atuação da voz das mulheres nesses territórios tradicionalmente masculinos³⁶.

- Esse *cordel* não é o produto mítico de um Estado-Nação, mas expressão originalmente local e regional da realidade e verdade da vida nordestina; ele não é *para-literatura* ficcional, mas *cultura/arte*, expressão poética e testemunho da vida dessa terra, gente e cultura específicas. Ele é, para resumir, *literatura* no sentido original do termo (em latim, *littera* = letra escrita), que registra não só obras ficcionais, como também – e sobretudo – toda a riqueza da experiência e conhecimento da vida vivida pelas diversas comunidades nordestinas com a suas culturas locais e sub-regionais. A da cultura do Cariri, por exemplo, que não é a do Piauí, nem a da Paraíba, nem a da Serra do Teixeira (terra de tantas gerações de grandes poetas)... (RAMALHO; LEMAIRE, 2011).

De dualidade a dualismo

Dualidade plural

Globalmente – não digo universal nem exclusivamente! –, tanto os antropólogos quanto os especialistas – linguistas, etnólogos e folcloristas – das culturas indo-europeias distinguem nas comunidades humanas uma divisão dual básica, a saber, um “mundo dos homens” e um “mundo das mulheres”, quer dizer, uma *dualidade* dentro da qual inúmeras variantes, trocas, tensões e desigualdades eram possíveis; uma dualidade plural em constante interação e evolução.

Figura 2 – Repente misto do famoso xilógrafo nordestino Dila



Fonte: Acervo da autora.

O economista-etnólogo alemão Karl Bücher fundamentou-se nessa dualidade, ao formular a teoria da existência de duas tradições poéticas no mundo indo-europeu, a masculina e a feminina, como produtos da divisão dos trabalhos econômico e social entre os sexos, postulando que para cada tipo de trabalho havia canções de trabalho e de lazer com ritmos e conteúdos diferentes (BÜCHER, 1896). Bücher mostra que é o mundo poético das mulheres que detém as tradições mais ricas e diversificadas, em relação ao dos homens, e que

³⁶ A respeito do conceito de matrimônio, ver Lemaire (2018).

são elas as detentoras, guardiãs, produtoras e reprodutoras primordiais da memória viva das culturas tradicionais indo-europeias.

Quase cem anos mais tarde, o etnólogo húngaro Imre Katona publica o artigo intitulado “Reminiscencies of Primitive Divisions of Labor between Sexes and Age Groups in the Peasant Folklore of Modern Times” (KATONA, 1979), em que elabora a distinção dual de Bücher ao relacionar esses *gender-specific* ritmos e conteúdos à distinção básica da teoria literária novecentista entre os dois grandes gêneros literários: o épico e o lírico. A partir das diversas formas de dualidade plural³⁷, Katona vê o mundo dos homens como o do canto épico e de outras formas de canto narrativo aparentado, tais como o panegírico, a genealogia e os gêneros que enaltecem e glorificam o poder, o heroísmo e a superioridade masculinas. Eles formariam o verso da medalha “épica”, havendo também, a seu reverso “épico” com gêneros, tais como a sátira, a troça, a zombaria, o escárnio, o maldizer e a paródia.

O mundo das mulheres é o mundo dos gêneros lírico e lírico-narrativo. O gênero lírico é funcional: a poesia cantada marca o ritmo do trabalho cotidiano e da dança. Geralmente são cantigas dialogadas, improvisadas, baseadas na memorização e improvisação de novos versos. É esse desafio que torna mais alegres e ligeiros os trabalhos muitas vezes monótonos, pelo prazer lúdico do jogo poético. Há uma unidade de Som e Letra, com predominância do Som, cujo ritmo marca o ritmo específico do trabalho ou da dança.

O estudo de Imre Katona confirma as conclusões de Bücher e, ao dedicar-se ao tema da divisão do trabalho cultural entre os sexos, ele mostra que essa divisão do “trabalho” não era rígida, e menos ainda excludente! Havia trocas, apropriações e intercâmbios contínuos entre os dois mundos. Katona chegou à conclusão de que uma média de uns 10% das produções culturais era produto desses intercâmbios. Confirmadas, nos últimos cinquenta anos, por estudos dedicados a outros períodos históricos e áreas geográficas, as pesquisas de Bücher e Katona abrem novas perspectivas para o estudo das vozes das mulheres na cantoria e no cordel. Na visão de Imra Katona, Fanka Santos reuniu em *O Livro Delas* aqueles 10%, mais ou menos, de vozes femininas que se aventuraram no território poético da voz masculina, como hoje em dia, muitos poetas cantadores invadem o território feminino da cantiga lírica e de amor, o que teria sido considerado tradicionalmente um ato meio “efeminado”.

De intercâmbio à exclusão

Figura 3 – Xilogravura de J. Miguel



Fonte: Acervo da autora.

³⁷ Atualmente é Rita Segato que, já nos quadros do pensamento decolonial, retoma a noção de *dualidade plural* como base da metodologia do trabalho antropológico, não *sobre* mas *com* as (mulheres das) comunidades indígenas do Brasil (SEGATO, 2012).

Quando, hoje, falamos de sexo/gênero, automaticamente concebemos uma estrutura bipolar, dicotômica e hierarquizante, não dual, mas *dualista*. Esse pressuposto da dicotomia está na base da visão humanista do mundo ocidental e instala-se no limiar do que chamamos de *Tempos Modernos*, adquirindo a sua expressão filosófica no conceito de *dualismo* com o filósofo francês Pierre Bayle (1647-1706). A sua primeira ocorrência data de 1679, com a definição/significado de: sistema, doutrina baseada na existência, sob a forma de hierarquia, de dois princípios contrários que se excluem mutuamente (masculino *versus* feminino, heterossexual *versus* homossexual, branco contra negro, cultura contra natureza, primitivismo contra Progresso, cultura oral *versus* cultura escrita, entre muitos outros).

Essa base dualista do pensamento ocidental moderno contribuiu muito para a legitimação ideológica do silenciamento das mulheres, do feminicídio de mais de cem mil mulheres nas fogueiras da Inquisição, da escravidão e do genocídio de milhões de negros e indígenas, da perseguição dos homossexuais, do racismo, da destruição sistemática da natureza. O discurso oficial e erudito sobre cantoria e cordel, ele também, é um produto típico desse dualismo.

As culturas não ocidentais e as da pré-modernidade ocidental, por sua vez, fundamentam-se, ainda, no princípio da *dualidade* com um leque plural, infinito, de formas poéticas, de complementaridades, variedades, desigualdades, conflitos, trocas, empréstimos e interrelações. Os textos poéticos “intercambiados” são imitações geralmente lúdicas de gêneros poéticos “do outro sexo”. As imitações tornam-se ao mesmo tempo reinvenções e ressignificações, ao levarem para o palco, dentro dos quadros do gênero tradicionalmente unissexo, a voz e a visão das coisas do outro sexo. Elas são geralmente muito apreciadas e aplaudidas pela comunidade!

É importante estar consciente do fato de que, nas tradições orais, esse procedimento não é considerado plágio como no mundo moderno! Ele constitui uma prática discursiva, uma estratégia lúdico-séria, altamente apreciada, de transmissão, enriquecimento e divulgação da memória e da tradição e, em um sentido comunitário e social, serve também como válvula de escape de tensões entre os sexos, quer dizer: como estratégia de reforço da coesão social. A concepção do 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. Quando uma *performance* “intercambiada” tem muito sucesso, ela fica no outro “mundo” e integra-se a ele: o herói do romance heroico-narrativo, por exemplo, pode metamorfosear-se em heroína, o romance lírico-narrativo transformar-se em épico, ou em vida de santo ou santa, proposta por um poeta religioso, ou ainda em paródia e zombaria de comportamentos típicos do outro sexo.

Um musicólogo alemão do século XIX definiu o fenômeno como *Wandermelodien*, músicas que *wandern* – vagabundeiam, andam de terra em terra – e mudam com os lugares que elas visitam, com os tempos – e templos! – pelos quais passam, com as condições históricas que evoluem, sempre as mesmas e reconhecíveis como tal e ao mesmo tempo sempre diferentes. Pensamos nos jograis da Idade Média que os concílios da Igreja católica condenavam por cantarem com vozes “efeminadas”, canções de mulheres (tais como cantigas de amigo, de romaria, cantigas de trabalho, cantigas bailadas) ou, mais tarde, nos cantadores de romance ibéricos do século XX que cantavam em público romances lírico-narrativos que eles apresentavam como canções aprendidas com a avó, a tia ou a mãe.

Nessa direção, podemos descobrir qual foi o papel dos eruditos humanistas dos séculos XV e XVI, responsáveis por criar a base da historiografia e das ciências da literatura e

das artes. 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.

As outras vozes de artistas-poetas-contadores a cantadores tradicionais, porta-vozes da comunidade, ficaram como tradições orais das comunidades locais e regionais, mas na clandestinidade em face do medo permanente de perseguição. Desprezadas e odiadas pelos detentores do poder político-religioso (BURKE, 2010), elas sobreviveram, cada vez mais fragmentadas, no seio das comunidades. A sua *reabilitação* teórica e “idealista” pelas elites, na época do Romantismo, como alma pura da Nação, não porá fim às perseguições factuais que continuarão ainda bem adiante no século XX. Em 1848, inventa-se o nome de *folk-lore* (sabedoria do povo), inicialmente no sentido positivo e o dos seus estudiosos, os *folkloristas*.

Uma vez os Estados-Nações todos bem instalados, depois de 1870, esse sentido positivo torna-se importuno e incômodo. A necessidade de criar um imaginário nacional, unificador das centenas de pequenas nações da Velha Europa, leva as elites das novas “comunidades imaginadas” (ANDERSON, 2008) a fundarem as faculdades de Letras (História, Língua e História da Literatura nacionais), onde se ensinarão unicamente os textos ressignificados da tradição escrita humanista e se propagará, geralmente e com raras exceções, um profundo desprezo em relação à tradição oral e aos seus estudiosos e pesquisadores.

Revisitar um território tradicionalmente masculino

*Chica Barrosa onde canta
faz o mundo estremecer.
Faz o sol se abalar;
todo planeta descer.
Quem vier cantar comigo,
correrá grande perigo,
até de morte sofrer.*

Chica Barroso

Vozes de mulheres que se desterritorializaram

Temos a sorte excepcional de já possuímos 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 bibliográfico 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 da genealogia cantada ou declamada, a genealogia de seis gerações de poetas masculinos para, em seguida, apresentar a das mulheres poetisas e cantadoras de repente do Nordeste. A apresentação pelo poeta – juntos mas separados –, sob a forma dual, mostra que



existiam, na experiência do poeta, vivida “de dentro” da sua comunidade, dois mundos poéticos, o dos homens e o das mulheres, inter-relacionados, interconectados e interativos.

Nos versos clássicos do repente – a sextilha e a décima –, o poeta-pesquisador apresenta seis gerações de grandes repentistas, poetas e poetisas de reputação confirmada. As duas genealogias contam juntas 948 versos, dos quais 816 versos sobre poetas e 132 sobre poetisas, quer dizer: uns 12% dos versos globalmente são reservados para a voz das mulheres. Essa porcentagem confirma a média global de 10% de intercâmbios que o etnólogo Imre Katona indica no seu estudo, tanto para o território masculino quanto para o feminino.

A genealogia feminina começa pela estrofe que comemora a primeira geração, a das mais antigas poetisas, algumas já lendárias:

Falo em Rita Medeiros
Lendária por tradição
Naninha Gorda dos Brejos
Zefinha do Chabocão
E a grande Chica Barrosa
Camila do Martinhão (SOBRINHO, 2003, p. 90)

Os versos sublinham o talento dessas mulheres e o seu domínio perfeito das regras da arte do repente, como se vê na última estrofe:

Temos Chiquinha Ribeiro
Baiana de boa estima
Alaide Ferreirinha
Seu repente é obra-prima
Seu verso tem ritmo e métrica
É exigente na rima (SOBRINHO, p. 91)

E até, às vezes, evocam a superioridade de mulheres repentistas temidas, como foi a famosa Chica Barroso, e como era também Vovó Pangula:

Maria Ribeira Santos
Chamada vovó Pangula
De Valença do Piauí
Faz no verso o que calcula
Lá naquela região
Com ela não há quem bula (SOBRINHO, 2003, p. 91)

Podemos, a partir daí, abandonar o discurso dicotômico desse dualismo da modernidade cujo círculo hermenêutico fechado leva a ignorar ou, no melhor dos casos, a explicar a presença inegável de cantadoras/cordelistas como excepcional e as próprias poetisas como mulheres “masculin(izad)as”, como as qualificaram alguns observadores eruditos. 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.

Violência, sátira, indecoro e obscenidade de vozes femininas no cordel

Pisa medonha eu lhe dou
de cabelo se arrancar,
de fofar couro de lombo



do pescoço ao calcanhar;
se não se tratar com tempo,
talvez não possa escapar!
Minha pisa é venenosa
que não se pode curar.
Cada tacada que dou,
vejo o pedaço voar.

Chica Barrosa

A musicóloga cearense e professora da Universidade Estadual do Ceará Elba Braga Ramalho publicou, no ano 2000, um estudo intitulado *Cantoria Nordestina: música e palavra*. No capítulo intitulado “A parceria: do antagonista ao parceiro” (RAMALHO, 2000, p. 124-130), resultado de muitos anos de pesquisa de campo em terras cearenses, a autora descreve o processo sociocultural interessantíssimo de uma mutação, a que talvez tenha mais impactado no século XX o território da cantoria, a saber: a transição progressiva do cantador *antagonista* tradicional ao cantador *parceiro*, numa sociedade cada vez mais modernizada e urbanizada.

A situação quase arquetípica do cantador antagonista ilustra-se talvez mais eficazmente pela evocação do poeta nômade de outrora, que chegava numa comunidade onde era ainda desconhecido. Ao entrar nela, ele adentrava também, querendo ou não, no território, “caça reservada”, dos poetas residentes locais. De antemão, ele será considerado concorrente, rival, adversário, opositor, como eram também, aliás, os homens que vinham de fora para namorar uma mulher da comunidade. Essas situações, provocadoras para os homens residentes, podiam acabar muito mal e com muita violência física. A comunidade, ansiosa por conhecer as novidades, notícias e histórias de fora que o novo poeta trazia, tentava resolver as ameaças e tensões provocadas pela chegada do “estrangeiro”, organizando um evento lúdico-sério ritualizado e controlado por ela (HUIZINGA, 2007). Essa “cantoria” obrigava os seus próprios poetas a transformar e sublimar o seu ódio do rival e violência física em violência verbal e poética, permitindo ao recém-chegado ostentar as suas competências para legitimar a sua visita.

Essa foi a realidade e a função eminentemente social do repente/improviso tradicional nordestino desde os seus começos. Ela evoluiu e mudou radicalmente no século XX, como mostram os estudos de Elba Braga Ramalho e a tese de doutoramento defendida por Andréa Betânia da Silva, intitulada *Entre pés-de-parede e festivais: rota(s) das poéticas orais na cantoria de improviso* (SILVA, 2014). Os poetas individuais e rivais transformaram-se em dupla de companheiros/parceiros. A violência, fonte de inspiração inicial do gênero, perdeu o seu lugar central, sendo o público dos festivais o proponente do tema a ser trabalhado pela dupla. A violência foi substituída pela vontade e motivação de serem juntos “a” melhor dupla no palco, como concorrentes e vencedores de outras duplas. Esse fenômeno não ocorreu, por exemplo, no repente africano, *halo*, que continua, *mutatis mutandis*, como exercício e jogo lúdico-sério, no seio de comunidades, onde o halo funciona até hoje como válvula de escape para tensões e conflitos sociais dentro da comunidade e como instrumento de que ela dispõe para “educar”, ritualizando-a, a violência masculina e salvaguardar a coesão social.

Pensar a violência feminina

Podemos agora olhar com lentes diferentes para um fenômeno que observei muitas vezes e que, no início, até me chocava, a saber, o da violência, obscenidade e indecoro dos versos de certas mulheres repentistas e poetisas. Essa violência verbal deixava-me ao mesmo tempo com mal-estar perante as reações excessivamente negativas (*puta, macho, pior que*



homem!, *feia*, *grosseira*, para só citar as menos agressivas!) de colegas pesquisadores, indignados e revoltados, apesar dos aplausos, adesão e entusiasmo do público, sobretudo quando essa mulher era declarada vencedora.

Imaginar o contexto tradicional do repente permite compreender melhor a situação da mulher-repentista, um “estrangeiro-mulher” que entra no território masculino do repente e que até tem o direito de adentrar nesse espaço, de participar do jogo, mas terá de respeitar as regras desse jogo. Quer dizer, cumprir duas condições: o respeito aos códigos do antagonismo básico do jogo poético e a demonstração de um exímio conhecimento da sua arte poética. Ela tem que se mostrar superior ao adversário, para o público o declarar vencido.

Esse jogo é apimentado de maneira muito especial ao oferecer um palco a todas as possíveis frustrações, tensões, conflitos e preconceitos gerados pelo convívio dos dois sexos no mundo relativamente fechado da comunidade tradicional. No fundo, trata-se de um jogoritual que permite evacuar, soltar e curar o que se denomina na psicanálise *Verdrängung*, *refoulement*, repressão de pulsões (sexuais, de violência, de ódio) estocadas no inconsciente. Tantas vezes senti uma vibração, uma excitação, ouvi um frêmito, antes mesmo de uma mulher entrar no círculo ou subir ao palco para cantar! Aí, o desafio era grande e especial; era preciso escolher o tom (sarcástico, jocoso, irônico, provocador) e o subgênero poético dentro da gama de possibilidades ofertadas, tais como maldizer, escárnio, obscenidade, zombaria. O essencial era fazer melhor, ser mais forte, cantar o verso mais bonito e perfeito na rima e no ritmo. Esse era o grande desafio das cantadoras que saíam do círculo formado pelo público conhecedor-avaliador para um desafio/provocação grande: aventurar-se até ao centro do território masculino.

Nesse sentido, há outra interpretação possível para o fato averiguado de que muitos poetas se recusam, geralmente com uma atitude de imenso desprezo e arrogância, a cantar com uma mulher. Certa vez, José Alves Sobrinho me disse que minha interpretação dessa atitude – como se tratando de um preconceito sexista – era muito superficial, o que outros grandes poetas depois me confirmaram. Na verdade, nesse território masculino do repente, ser o vencido do duelo poético já é, em si, uma desonra. Ser o vencido de um vencedor “estrangeiro”, seja ele masculino ou feminino, é desonra e vergonha! Para o poeta masculino, o risco era muito grande, uma vez que o público gostava desse subgênero poético e admirava, de antemão, a coragem da mulher e o seu domínio da *ars poética* do repente. Na verdade, como Sobrinho e outros poetas explicavam, essa atitude de superioridade e desprezo ocultava o medo medonho que tinham muitos poetas de ter que sair vencido do duelo poético com mulher.

Houve poetisas que procuravam outras estratégias, não violentas, para a sua voz ser escutada. Algumas delas já anunciam a transição do repente tradicional, violento e antagonista, ao repente dos parceiros-companheiros que se instala progressivamente na segunda parte do século XX. José Alves Sobrinho, por exemplo, evoca, com muito carinho,

A Terezinha Tietre
De São José dos Cordeiros.
Só cantava elogiando
O verso dos companheiros.
Deixou de cantar, porém
Causou saudade aos parceiros (SOBRINHO, 2003, p. 98)

Mais uma vez, por trás do elogio do poeta, desenha-se a estrutura básica – épica – do mundo masculino que a mulher provocadora tinha que respeitar e as regras do jogo poético épico masculino, quer dizer: zombar ou elogiar.

Considerações finais

O exemplo da função social da arte lúdico-poética do repente (e sua forma impressa no folheto de cordel) e da violência da linguagem poética de homens e mulheres repentistas nesse território tradicionalmente masculino permitiu ilustrar a necessidade e a urgência da revisão das epistemes do discurso convencional sobre cantoria e cordel. Para quem quiser interpretar e historiografar textos ou gêneros literários originários das tradições orais, é fundamental, antes de mais nada, conhecer a fundo o contexto sócio-histórico e cultural das obras e dos seus autores. De um momento, de um contexto (regional, social, histórico...), de um público para o outro, a significação dos gestos, das palavras, das imagens pode ser diferente, tornar-se ambígua, ter duplo sentido ou sentido figurado e levar o pesquisador, convencido da superioridade e da universalidade da sua metodologia e terminologia, a interpretações erradas.

Porém, o que importa mais ainda é tentar questionar o nosso olhar sobre eles. Esse questionamento baseia-se na consciência de que a “ordem do discurso” (Foucault, 1996) – ocidental, colonial e patriarcal – formata tanto o nosso pensamento e linguagem quanto o nosso olhar sobre o mundo e a nossa realidade. Queiramos ou não queiramos, sejamos homens ou mulheres, essa ordem é fundamentalmente colonizadora, mutiladora e hierarquizante. Como disse recentemente um grande pensador do movimento internacional *Men Engage Against Violence*³⁸ num debate sobre violência masculina e educação: “We are all trapped in the framing of the same narrative”. Estamos todos encarcerados na estrutura da mesma narrativa.

Esse olhar colonizador parte de um observador que se considera centro e protagonista; convencido de que os seus conceitos, critérios, categorias e juizes de valor sejam objetivos, científicos e lhe fornecem instrumentos válidos para definir, classificar, interpretar e avaliar tudo e todos os outros. Trata-se de uma armadilha desastrosa, formatada por séculos de pressupostos que são, na verdade preconceitos e pretensões injustificadas. Inúmeros são os exemplos de “narrativas” e teorias errôneas construídas em cima do pressuposto de que o Sujeito-pesquisador possui o olhar “objetivo” e “científico” sobre o seu Objeto de pesquisa, como são inesgotáveis as fontes das “piadas de pesquisador” nas quais os poetas da oralidade denunciaram e continuam denunciando, no mundo inteiro, essa pretensão absurda da superioridade da ciência ocidental.

Para cumprir o anúncio e promessa que fizeram, no Cariri, no ano 2000, os Poetas dos cordéis “mauditos” e inventar esses novos “outros 500 anos” da história da humanidade, teremos que contar/narrar direitinho, antes de mais nada, a história dos seus antepassados-poetas, além de inventar vocabulários não dicotômicos para esse futuro. Criar esse futuro implica o restabelecer daquela visão do mundo das civilizações da oralidade que não se ilude com a crença de um Progresso infinito, hoje em dia cada vez mais inverossímil, violento e mortífero.

Esses cantadores e cantadoras que ritualizavam e colocavam aberta e corajosamente no palco da comunidade nordestina a violência masculina como praga social a ser debatida, re-educada, curada e “vencida” para o bem-estar de todos, não só legaram para as futuras gerações uma linguagem poética e estratégias eficazes de comunicação social, política e educativa, mas deixaram também uma amostra de um mundo diferente e dual, mais humano,

³⁸ Men Engage é um movimento intercontinental, criado por homens e apoiado por movimentos de mulheres do mundo inteiro, que, todos juntos, objetivam e praticam um questionamento radical da violência masculina e seus funcionamentos nas sociedades humanas. Um simpósio virtual, o *UBUNTU SYMPOSIUM*, reúne, em contínuo e durante oito meses (de novembro de 2020 a junho de 2021), ativistas, militantes, movimentos, pensadores, profissionais e intelectuais para divulgar e debater as condições e experiências de uma re-educação dessa violência masculina como *conditio sine qua non* de uma humanização e pacificação do planeta-mundo.

mais respeitoso das leis da Vida que o sistema colonial e seus aliados eruditos que compuseram e impuseram a História oficial do Brasil tentaram, em vão, obliterar.

Referências

- ABREU, Márcia. **Histórias de cordéis e folhetos**. Campinas: UNICAMP, 1999.
- ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginárias: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- BÜCHER, Karl. **Arbeit und Rhythmus**, Leipzig, 1896.
- BURKE, Peter. **Cultura popular na Idade Moderna**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- FOUCAULT, Michel. “What is an author?”. In **Aesthetics, Method and Epistemology**, Faubion, James ed., 205-222. New York: The New Press.,1996.
- FOUCAULT, Michel. **A Ordem do Discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970**. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 1996.
- GRANGEIRO, Cláudia Rejanne Pinheiro (org.). **Benditos “Mauditos”**: tradição e transgressão na Literatura de Cordel. Curitiba: Editora CRV, 2020.
- HUIZINGA, Johan. **Homo ludens: O jogo como elemento da cultura**. Trad. João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- KATONA, Imre. ‘Reminiscencies of Primitive Divisions of Labor between Sexes and Age Groups in the Peasant Folklore of Modern Times’. In: Diamond S. ed., **Towards a Marxist Anthropology**, Mouton The Hague, 1979: 377-383.
- LEMAIRE, Ria. “Patrimônio e Matrimônio I: proposta para uma nova historiografia da cultura ocidental”. **Educar em Revista** n. 70, julho-ago 2018: 17-33.
- LUCENA, Bruna Paiva de. **Poéticas a céu aberto: o cordel e a crítica literária**. Brasília: Edições Carolina, 2018.
- RAMALHO, Elba Braga. **Cantoria nordestina: música e palavra**. São Paulo: Terceira Margem, 2000.
- RAMALHO, Maria de Lourdes Nunes; LEMAIRES, Ria. **A feira e O trovador encantado**. Universidade de Corunha (Esp.); EDUEPB (Campina Grande): Biblioteca Arquivo Teatral Francisco Pillado Mayor, 2011.
- SANTOS, Francisca Pereira dos. **O Livro delas: catálogo de mulheres autoras no cordel e na cantoria nordestina**. Fortaleza: IMEC, 2021.
- SANTOS, Francisca Pereira dos. **A peleja poética da poetisa Bastinha com o poeta Patativa do Assaré**. Fortaleza: Ed. IRIS, 2011.
- SEGATO, Rita. Gênero e colonialidade em busca de chaves de leitura e de um vocabulário estratégico descolonial, **CES**, e-cadernos, 18. Coimbra, 2012.
- SILVA, Andréa Betânia da. **Entre pés-de-parede e festivais: rota(s) das poéticas orais na cantoria de improviso**. UFBA, 2014.
- SOBRINHO, José Alves. **Cantadores, Repentistas e Poetas Populares**. Campina Grande. Bagagem. 2003.

[Recebido: 03 mai 2021]



DOSSIÊ

**METADE CARA, METADE MÁSCARA: MEMÓRIA COLETIVA E IDENTIDADE
INDÍGENA NA OBRA DE ELIANE POTIGUARA****METADE CARA, METADE MÁSCARA: COLLECTIVE MEMORY AND
INDIGENOUS IDENTITY IN THE WORK OF ELIANE POTIGUARA**

Joel Vieira da Silva Filho³⁹
<https://orcid.org/0000-0001-9895-99>

Cristian Souza de Sales⁴⁰
<https://orcid.org/0000-0002-9377-67>

Resumo: Este texto investe numa discussão acerca das relações existentes entre memória coletiva e identidade indígena em *Metade Cara, Metade Máscara* (2004) da escritora indígena contemporânea Eliane Potiguara. *Metade Cara, Metade Máscara* é uma obra de cunho autobiográfico, de gênero híbrido, entremeando lendas, ficção, testemunhos, depoimentos e poemas. Através da narrativa de deslocamento e processo diaspórico da escritora, destacamos como as memórias individual, coletiva e as identidades se incorporam e se encenam poeticamente. O trabalho evidencia como os poemas operam em favor da preservação da memória coletiva e da identidade dos povos indígenas. Na poética da escritora, as memórias e identidades performadas dão sustentação a outros saberes sobre os povos indígenas, os quais se diferenciam das versões disseminadas pelas epistemologias eurocentradas. Por fim, o texto realiza um estudo teórico-crítico que dialoga com os seguintes autores: Halbwachs (1990); Hall (2006); Munduruku (2018) como aporte teórico principal.

Palavras-chave: Literatura indígena. Poesia indígena. Eliane Potiguara. Memória. Identidade.

Abstract: This text invests in a discussion about the existing relations between collective memory and indigenous identity in *Metade Cara, Metade Máscara* (2004), by contemporary indigenous writer Eliane Potiguara. *Metade Cara, Metade Máscara* is an autobiographical work, of a hybrid genre, interspersing legends, fiction, testimonies, depositions and poems. Through the displacement narrative and diasporic process of the writer, we highlight how individual/collective memories and identities are incorporated and acted out poetically. The work shows how the poems operate in favor of preserving the collective memory and identity of indigenous people. In the writer's poetics, the performed memories and identities support others knowledges about indigenous people, which differ from the versions disseminated by Eurocentric epistemologies. Finally, the text conducts a theoretical-critical study that dialogues with the following authors: Halbwachs (1990); Hall (2006); Munduruku (2018), among others.

Keywords: Indigenous literature. Indigenous poetry. Eliane Potiguara. Memory. Identity.

³⁹ Mestrando em Estudos Literários no Programa de Pós-graduação em Linguística e Literatura da Universidade Federal de Alagoas.

⁴⁰ Doutora em Literatura e Cultura-UFBA e Professora da Universidade do Estado da Bahia – UNEB, *Campus III* – Juazeiro.



Da oralidade à escrita

A literatura indígena contemporânea é um lugar utópico (de sobrevivência), uma variante do épico tecido pela oralidade; um lugar de confluência de vozes silenciadas e exiladas (escritas) ao longo dos mais de 500 anos de colonização (GRAÚNA, 2013, p. 15).

Podemos dizer que a literatura escrita indígena tem se consolidado como um movimento estético-literário e político no Brasil. Mas, anteriormente à escrita, a literatura indígena era compartilhada através da oralidade ou da tradição oral. Assim, as narrativas, histórias e saberes que antes eram transmitidos de geração em geração apenas por meio da oralidade, agora também circulam através da escrita. Portanto, uma característica significativa da literatura escrita indígena é sua estreita e profunda relação com a tradição oral.

A oralidade indígena é entendida como conjunto de costumes, crenças e rituais das diversas comunidades indígenas partilhados através da voz. Por meio do conhecimento oral, ou seja, de uma série de cânticos, toantes, literaturas (de diferentes etnias), os indígenas transmitiam de geração em geração esses conhecimentos.

Daniel Munduruku, escritor indígena, autor de diversos livros e defensor da causa indígena, por sua vez, diz que “a escrita é uma conquista recente para a maioria dos 305 povos indígenas que habitam nosso país desde tempos imemoriais” (MUNDURUKU, 2018, p. 81).

Nesse contexto, Graça Graúna, escritora indígena brasileira, defende o espaço da literatura indígena como um lugar de autoafirmação cultural, de forma que mesmo sendo produzida em meio a muito silenciamento e exilamento, em paralelo a colonização, buscou preservar memórias, tradições, formas de vida e cosmologias (GRAÚNA, 2013). Na memória dos mais velhos, considerados mais sábios, o tempo passado e presente se encontram para atualizar os repertórios.

De tal maneira, a palavra falada era e ainda é transmitida nas comunidades, colaborando para que a tradição indígena se mantenha forte. O elemento oral partilhado em comunidade fortifica a memória e o conhecimento ancestral herdado, de forma que os anciãos colaboram frequentemente para a produção dos textos. As vozes dos anciãos e dos ancestrais refletem na escrita, conferem ao texto um caráter memorial e identitário.

Nesse sentido, Paul Zumthor diz que por meio da voz, nós nos situamos no mundo; sendo assim, a voz indígena situa as tradições de modo a não perder toda uma vasta produção oral que está em constante movimento na memória dos mais velhos e que está sendo passado para os mais jovens⁴¹. Segundo Zumthor, há três tipos de oralidade, associadas a aspectos culturais diferenciados:

- a) primária, sem relação alguma com a escritura, relaciona-se a sociedades ágrafas; b) segunda, quando a escritura prevalece sobre os aspectos orais, condicionando, a partir de uma cultura erudita, as formas de expressão; c) mista, quando o oral se manifesta de forma parcial e com atraso em relação ao escrito.. (ZUMTHOR, 1989, p.20)

De tal forma, sendo a oralidade um ato espontâneo, natural; com a ausência de uma literatura gráfica, de ordem alfabética, o registro oral dos indígenas nasceu intimamente na fala, como elemento de preservação da tradição. Assim, a oratura indígena funciona/ou como todo conjunto de conhecimento daquilo que está/esteve preservado na memória dos povos indígenas.

Com o desenvolvimento da literatura indígena escrita, não se pode dizer que a oralidade foi desprezada e esquecida. O conhecimento oral é a mola propulsora para a

⁴¹ Usamos no decorrer deste texto as expressões: voz indígena, eu indígena e eu-poético para nos referirmos ao eu-lírico dos poemas.

produção literária indígena. Assim, a literatura escrita não existiria sem a literatura oral, visto que ambas se correlacionam, pois, “a escrita não chega para ser predominante, ela chega como auxiliar e veículo para a expressão de toda uma tradição que se estabelece por meio da oralidade” (DORRICO, 2018, p. 113).

Da oralidade ao alcance da escrita, em relação à identidade e à memória, enfatizamos que as literaturas de autoria indígena são resultado da ancestralidade, e reforçam o pertencimento étnico e a valorização da luta político-social-literária indígena. Diversos são os escritores indígenas que fortalecem o conhecimento ancestral por intermédio dos textos. Autores como Eliane Potiguara, Graça Graúna, Márcia Kambeba, Daniel Munduruku, Ailton Krenak, Auritha Tabajara, Olívio Jekupé e tantos outros, celebram ainda mais a literatura dos povos indígenas brasileiros.

De tal forma, neste texto, nos interessa a produção literária da escritora indígena Eliane Potiguara. Por meio da obra *Metade Cara, Metade Máscara* (2019), de cunho autobiográfico, de gênero híbrido, entremeando lendas, ficção, testemunhos, depoimentos e poesias, evidenciaremos como os poemas contribuem para o fortalecimento da memória coletiva e da identidade dos povos indígenas.

Percebemos que a poética de Eliane Potiguara é carregada de elementos da resistência que mulher indígena, bem como se abastece da força memorial, ancestral e identitária. As narrativas transitam por espaços vividos pela escritora, desde o processo diaspórico de sua família até o seu nascimento em uma terra distante. A isso, é importante salientar que:

O projeto literário da escritora, alicerçado na tradição e na sabedoria ancestral, rompe com o silenciamento secular dos povos originários e se apresenta como alternativa para a construção de uma narrativa plural e não estigmatizante da pátria brasileira, a partir de uma cosmovisão indígena feminina (COSTA, 2020, p. 17).

As provocações presentes em *Metade cara, Metade máscara* denunciam as perversidades da colonização e buscam romper com os estigmas impostos aos povos indígenas. Em relação à voz de Eliane Potiguara, outras vozes também são reverberadas, uma coletividade é emanada, assim, a poética da escritora, presente nos diversos gêneros da obra, revigora a luta indígena e anseia pelo direito de liberdade, respeito e igualdade.

Eliane Potiguara: uma voz indígena feminina

Que faço com minha cara de índia?
E meus cabelos
E minhas rugas
E minha história
E meus segredos (POTIGUARA, 2019, p. 32).

Descendente dos Potiguara do Rio Grande do Norte, Eliane Lima dos Santos, mais conhecida como Eliane Potiguara, é uma mulher indígena, mãe, escritora e militante, nascida no Rio de Janeiro, em 1950. Uma das escritoras pioneiras da literatura indígena brasileira, tornou-se uma das principais vozes na luta pela preservação e garantia dos direitos dos povos indígenas, e também na busca pelo respeito e valorização das mulheres.

Eliane Potiguara, assim como diversos indígenas brasileiros, também foi vítima dos resquícios da colonização. Durante a infância, devido às perseguições, enfrentou contínuas adversidades, pois sua família foi obrigada a migrar para Pernambuco. Foi no estado de Pernambuco que nasceu a mãe de Eliane Potiguara, “a pequena Elza, filha de Maria de Lourdes, fraquinha e enferma” (POTIGUARA, 2019, p. 24), mãe com apenas 12 anos, vítima de um estupro do colonizador. Assim, as mulheres da família de Potiguara saíram de sua terra natal, de sua aldeia, para sobreviverem.



Após a migração para as terras pernambucanas, a família decidiu partir para o Rio de Janeiro. A violência ocorrida nas terras Potiguara e em diversos espaços indígenas do nordeste brasileiro forçou diversas famílias, como a de Eliane, a migrarem para outros espaços, em grande parte, para as periferias das grandes cidades sulistas. O processo de estadia na capital carioca foi complicado e as mulheres da família Potiguara passaram por várias adversidades. A pequena Elza cresceu e quando jovem, engravidou e deu à luz a mulher que hoje chamamos Eliane Potiguara, esta que foi criada por sua avó Maria de Lourdes, enquanto sua mãe Elza trabalhava.

Eliane foi criada em um quarto trancado e com sua avó aprendeu coisas diversas, maravilhosas, e “foi assim que Potiguara começou a escrever, absorta nas histórias da própria avó e no sentimento que tudo isso envolvia. As histórias reais de sua avó a levaram para um mundo mágico e literário” (POTIGUARA, 2019, p. 26-27). Potiguara não passou por adversidades apenas durante sua infância, pode-se dizer que, durante toda a sua vida, ela travou uma luta constante pela sobrevivência.

Formou-se em Letras pela UFRJ (Universidade Federal do Rio de Janeiro), fundou o GRUMIN (Grupo Mulher-Educação Indígena) e foi também indicada para o Projeto internacional Mil Mulheres do Prêmio Nobel da Paz. Ao mesmo tempo em que lutava pelos direitos dos povos indígenas, buscou conectar-se com sua ancestralidade.

No poema *Identidade Indígena*, por exemplo, escrito em 1975 em memória dos seus avós, que marca essa conexão com seu povo, Eliane Potiguara traça um percurso autobiográfico e menciona todo o processo de luta e resistência dos seus parentes. Segundo Graúna (2013, p. 78), tal poema “[...] inaugurou o movimento literário indígena contemporâneo no Brasil [...]”. Assim, no início do poema, a voz autobiográfica evoca uma memória coletiva e introduz o primeiro verso com o pronome possessivo (nosso), rememorando os ancestrais. Ao longo do extenso poema, a voz lírica, de tom feminino, declama que nunca esteve e nem está (ou estará) sozinha, pois carrega em si as marcas e os ensinamentos identitários e memoriais dos ancestrais, como exposto na primeira estrofe:

Nosso ancestral dizia: temos vida longa!
Mas caio da vida e da morte
E range o armamento contra nós.
Mas enquanto eu tiver o coração acesso
Não morre a indígena em mim e
Nem tão pouco o compromisso que assumi
Perante os mortos
De caminhar com minha gente passo a passo
E firme, em direção ao sol.
Sou uma agulha que ferve no meio do palheiro
Carrego o peso da família espoliada
Desacreditada, humilhada
Sem forma, sem brilho, sem fama (POTIGUARA, 2019, p. 113).

O eu-poético retoma a luta dos povos indígenas brasileiros, reforçando que, embora o armamento, o poder colonial exista, o compromisso assumido com os ancestrais jamais morre. A voz lírica denunciará no decorrer dos versos, todo o processo de invisibilização dos indígenas. No entanto, em contraposição ao ato de diminuir os sujeitos indígenas, haverá sempre o ato de resistir. Assim, depreende-se que a luta da voz do poema é também a de Eliane Potiguara.

A conjunção adversativa (*mas*) presente nos versos dois e quatro, elucida uma voz que, embora saiba dos sofrimentos que enfrentará, não deixará de cumprir o seu compromisso. Tal compromisso mencionado pela voz do poema coincide com a voz da escritora Potiguara, de caminhar sob a orientação dos mortos, dos ancestrais, em direção ao sol, ou seja, à libertação, embora carregue também em si espoliações, descrença e humilhações.

De tal forma, “a luta de Eliane Potiguara constitui ato eminentemente político, assim como a sua escrita” (COSTA, 2020, p. 151) e este ato político é reverberado nas produções de Potiguara, dentre as quais, citamos: *A Terra é a Mãe do Índio* (1989); *Akajutibiró: terra do índio potiguara* (1994); *Metade Cara, Metade Máscara* (2004); *O coco que guardava a noite* (2012); *O Pássaro Encantado* (2014); *A Cura da Terra* (2015).

De tal maneira, como diz Costa (2020, p. 113), “os escritos de Eliane Potiguara adquirem um tom reivindicatório. Os poemas se tornam lugar de materialização das vozes ancestrais”. Assim, a resistência de Eliane Potiguara está na sua história de vida, bem como na sua produção literária, de modo que, cada vez mais, povos indígenas e não-indígenas buscam conhecer a luta e a literatura dessa mulher Potiguara.

Metade Cara, Metade Máscara: uma obra de gênero híbrido

A obra *Metade Cara, Metade Máscara* foi publicada pela primeira vez no ano de 2004 pela Global Editora. É composta por sete capítulos e consta com vários gêneros de cunho literário e também social, assim, possui uma hibridez marcante. Nesse contexto, a autora apresenta, como mencionado por Marcello Pereira Borghi na orelha do livro: lendas, ficção, realidade, testemunhos, depoimentos, e versos autorias.

Este último gênero é essencial para a composição do volume, pois, é desse modo que será narrada a história de Cunhataí e Jurupiranga e o processo diaspórico de tais personagens, estes que formam “um casal que representa simbolicamente as famílias indígenas brasileiras [e] passam por diversas (des)aventuras, em cenário e tempo míticos, desde o início do processo da colonização europeia em solo brasileiro” (DE MELO; COSTA, 2018, p. 364-365 [inserção nossa]).

Segundo Milena Costa Pinto, *Metade Cara, Metade Máscara* possui uma transversalidade temática proveniente da hibridez textual que agrega “memória, autohistória, biografia e autobiografia, de crítica, testemunho e denúncia” (PINTO, 2017, p. 79). Esta hibridez apontada pela pesquisadora e também por diversos estudiosos da obra de Potiguara caracteriza esta obra e faz dela um texto de vozes coletivas emanadas em cada gênero presente no livro.

Neste texto, nos interessa, particularmente, alguns poemas presentes em *Metade Cara, Metade Máscara*, por apresentarem elementos marcantes da literatura indígena em relação com a memória coletiva e a identidade. É oportuno destacar também a crítica social realizada na obra de Potiguara nos diferentes gêneros. De acordo com Pinto, quando costurados, os gêneros presentes no livro, serão refletidos através da hibridez, e darão uma imprecisão às definições de cada gênero. Por conseguinte, o caráter híbrido não se faz presente apenas no corpo do texto, há marcas de hibridez e de ambiguidade também no título do livro, pois, uma metade é constituída por uma cara, e, a outra, por uma máscara.

Em sua análise, Pinto (2017) menciona que tal ambiguidade sugere, *a priori*, a versão silenciada do indígena, ou seja – a cara, e em seguida, a proposta inventada pelo colonizador, pelo poder dominante – a máscara. Trata-se de uma indígena que carrega em si um rosto dividido, porém, no texto, a cara terá total destaque, pois é dela que provém os escritos.

A edição mais recente foi publicada em 2019 pela Grumin Edições. No primeiro capítulo, intitulado de *Invasão às terras indígenas e a migração*, Eliane Potiguara aborda a separação entre as personagens Jurupiranga e Cunhataí e trata sobre a migração indígena. Para tanto, a autora busca como pano de fundo a sua família e o processo de saída do Rio Grande do Norte, passando por Pernambuco até chegar ao Rio de Janeiro.

Potiguara debate também questões relativas a violência contra a mulher indígena, o racismo e a intolerância. Há alguns poemas que revelam uma escrita de dor, com marcas de resistência, como podemos observar no poema *Migração Indígena*:

No teu universo de gestos
Teus olhos são mensagens sem palavras
Tua boca ainda incandescente
Me queima o rosto na partida
E tuas mãos...
Ah! Não sei mais continuar esses cânticos
Porque a mim tudo foi roubado.
Se ainda consigo escrever alguns deles
Só é fruto mesmo da mágoa que me toma a alma
Da saudade que me mata
Da tristeza que invade todo o meu universo interno
Apesar do sorriso na face... (POTIGUARA, 2019, p. 36).

Neste poema, a voz lírica com características femininas denuncia o roubo de tudo aquilo que possuía. Ao mesmo tempo, a voz poética menciona um outro, e fala sobre os gestos, os olhos, a boca, o rosto e as mãos desse outro que ela sente em si, apesar da necessidade de partir, de migrar.

A dor mencionada aparece como dor sentimental, dor da perda, da separação, da saudade. Dor esta que impede que o cântico continue, que as palavras venham. Eliane Potiguara fala que o processo colonizatório trouxe problemas graves aos indígenas, assim, no poema, é enfatizada a dor dos sentimentos, embora saibamos que, com a colonização também vieram “enfermidade, a fome, o empobrecimento compulsório da população indígena” (POTIGUARA, 2019, p. 43). A dor sentida pela voz do poema foi/é sentida por diversos povos que viram seus familiares mortos nas mãos do colonizador. O genocídio indígena foi severo, povos morreram por não aceitarem a submissão.

Em relação com a dor sentida, há também o sentimento de mágoa, entremeadas com a saudade, então, estaria a voz do poema perdendo seu amado? O processo colonizatório separou diversas famílias, casais, filhos, que sentiram a dor da partida, a exemplo da família de Eliane Potiguara. No entanto, vê-se que a dor sentida precisa ser escondida (escondida para sobreviver?). O sorriso na face mascara insistentemente a tristeza que invade o coração da voz narrativa.

No segundo capítulo, *Angústia e desespero pela perda das terras e pela ameaça à cultura e às tradições*, a autora debate sobre as relações entre a migração e o racismo enfrentados pelos indígenas, fala também sobre os problemas pelo qual passam as mulheres indígenas na luta pelos seus direitos, além de informar-nos sobre a importância do GRUMIM para a valorização desta luta. No terceiro capítulo, *Ainda a insatisfação e a consciência da mulher indígena*, a autora apresenta poemas que versam sobre a luta e a resistência feminina.

No quarto capítulo intitulado de *Influência dos ancestrais na busca pela preservação da identidade*, é abordada a importância da família, dos avós e dos antepassados indígenas. Nesse capítulo, a personagem Cunhataí viaja por diversos espaços e nesse ato de viajar “ouve vozes intercaladas e, no meio delas, escuta a voz ancestral” (POTIGUARA, 2019, p. 87).

No capítulo cinco, que tem por título *Exaltação à terra, à cultura e à ancestralidade*, Eliane Potiguara narra os deslocamentos de Cunhataí e Jurupiranga pela terra, pela cultura e pela ancestralidade, ao passo que apresenta ainda mais o seu processo de vida enquanto escritora indígena.

O capítulo seis é bastante curto, nele, são abordadas as questões acerca da *Combatividade e Resistência* dos povos indígenas, bem como os percalços enfrentados por Jurupiranga. Anterior a isto, não havia menções sobre o paradeiro de Jurupiranga, pois o foco estava em narrar os dissabores de Cunhataí. Neste capítulo, nos é informado as aventuras e

percalços pelos quais Jurupiranga passou, bem como o sonho da liberdade, da justiça, da paz. Já o capítulo sete, *Vitória dos povos*, apresenta o final da narrativa, a união entre Cunhataí e Jurupiranga e o reencontro com a identidade que fora rasurada com a invasão do homem branco.

Metade Cara, Metade Máscara é uma obra marcante; nela, Eliane Potiguara narra, poetiza, conta, relata, denuncia, liberta e anuncia o reencontro dos que foram separados. Os valores literário e social se hibridizam e resultam na grande potencialidade que Eliane Potiguara tem de escrever para se autoafirmar e também afirmar os seus parentes indígenas, que lutam constantemente pela valorização e respeito e pelo reencontro.

Memória coletiva e identidades indígenas

A literatura indígena de Eliane Potiguara funciona como uma ação de reforço da identidade indígena. Em seus escritos, propostos em diferentes gêneros, a escritora, não produz algo apartada da identidade herdada dos ancestrais. A proposta literária de Eliane Potiguara não é indigenista, literatura escrita por antropólogos, pesquisadores, escritores não indígenas; tampouco indianista, aquela do romantismo brasileiro que propôs uma representação do índio pautada no discurso colonial. A literatura escrita por Eliane Potiguara é chamada literatura indígena, pois parte de um lugar identitário próprio; é a própria indígena que a escreve, que narra.

Assim, em seus escritos, Potiguara desvincula a imagem do indígena da visão nacionalista e do senso comum, apresenta a identidade indígena em suas narrativas, bem como a memória indígena, levando em consideração seus relatos memoriais e suas vivências em comunidade e/ou fora dela.

Problematizando o conceito de identidade, em *A identidade cultural na pós-modernidade*, Stuart Hall buscou distinguir três concepções de sujeitos identitários. Para ele, há o sujeito do Iluminismo, que é centrado e dotado de razão; o sujeito sociológico, aquele que necessita dos outros, pois não é independente; e o sujeito pós-moderno, o indivíduo que não possui uma identidade com fixidez. Assim, debatendo acerca da crise da identidade, o pensador nos propõe pensar não no termo *identidade*, mas, sim, em identificação, como algo que está em andamento. Nesta concepção, entende-se que não há apenas uma identidade ou um processo de identificação, mas, identidades múltiplas e processos diversos de identificações. Com isso, esse intelectual nos leva a observar que

[...] a identidade é realmente algo formado, ao logo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência no momento do nascimento. Existe sempre algo “imaginário” ou fantasiado sobre sua unidade. Ela permanece sempre incompleta, está sempre “em processo”, sempre “sendo formada (HALL, 2006, p. 38).

Nessa perspectiva, a identidade está sempre em processo de formação, é um fazer-se inacabado. A incompletude acontece pelo fato de os sujeitos precisarem estar cada vez mais em processos formativos e de complementação. Quando pensamos em identidade indígena estamos pensando em processos de formação, pois, esta identidade busca apresentar quem é esse indígena, quais as suas raízes, qual a sua ancestralidade.

Para Graúna (2013), a noção de identidade na literatura indígena está associada a ideia de deslocamento, a pesquisadora indígena bebe dos estudos de Stuart Hall, que compreende o deslocamento como o processo de diáspora. Esse ato de deslocar-se evocará a concepção de diferença e isso dará a esta literatura um caráter identitário, ou seja, por ser diferente, por possuir identidade própria, será refletido no texto literário a consciência do cidadão e da cidadã indígena (GRAÚNA, 2013).

No decorrer do tempo, diversos povos indígenas foram obrigados a silenciarem suas identidades pelo fato de serem diferentes, de estarem em diáspora. Há como exemplo a família de Eliane Potiguara que precisou migrar para o Rio de Janeiro e precisou se adaptar a uma identidade cosmopolita.

Em *O poder da identidade*, Manuel Castells afirma que a identidade é uma construção social, marcada por relações de poder, assim, o autor aponta três tipos de identidade: a identidade legitimadora, a de resistência e a identidade de projeto. Aqui, nos interessa a identidade de resistência, pois nela a identidade dos povos indígenas é refletida, inclusive a da escritora Eliane Potiguara.

Assim, Castells propõe que a identidade de resistência foi:

[...] Criada por atores que se encontram em posições/condições desvalorizadas e/ou estigmatizadas pela lógica da dominação, construindo, assim, trincheiras de resistência e sobrevivência com base em princípios diferentes dos que permeiam as instituições da sociedade [...] (CASTELLS, 2018, p. 56).

Esta concepção indenitária de resistência mantém relações com a identidade vivida pelos povos indígenas brasileiros. Ela é processual como propõe Hall (2006) e está em condições de estigmatização pela lógica da dominação, como citado acima. No entanto, há atos de resistência e sobrevivência para manter essa identidade viva, pois “ela dá origem a formas de resistência coletiva diante de uma opressão” (CASTELLS, 2018, p. 57).

Dessa forma, “a literatura produzida por indígenas brasileiros apresenta na sua constituição as suas próprias características, tanto na forma quanto no conteúdo” (FIGUEIREDO, 2018, p. 130), um conteúdo próprio, embasado na identidade e na memória e que avança de geração para geração. Nessa perspectiva, pensamos a memória como um ato coletivo, no qual, o sujeito estabelece relações com os que estão ou estiveram consigo.

Pode-se pensar a escrita de Potiguara também como uma ação memorial individual, porém há nos textos da autora muito mais do coletivo, da sua família, dos seus avós. Em *A memória coletiva*, o sociólogo Maurice Halbwachs aponta que “[...] nossas lembranças permanecem coletivas, e elas nos são lembradas pelos outros, mesmo que se trate de acontecimentos nos quais só nós estivemos envolvidos, e com objetos que só nós vimos” (HALBWACHS, 1990, p. 26).

Sendo a memória o elemento que agrega as nossas lembranças e os acontecimentos vividos e que mostra que não estamos sós, fica evidente que a nossa individualidade é atravessada pela coletividade daqueles que estão ao nosso redor, em nosso cerco de relações familiares e afetivas.

Dessa forma, Daniel Munduruku propõe pensar a memória indígena da seguinte forma:

A memória é, pois, ao mesmo tempo passado e presente que se encontram para atualizar os repertórios e encontrar novos sentidos que se perpetuarão em novos rituais que abrigarão elementos novos num circular movimento repetido à exaustão ao longo de sua história (MUNDURUKU, 2018, p. 81).

Para Munduruku (2018), a memória é resultado do passado – ou seja, da ancestralidade – em sintonia com os saberes atuais, apreendidos no dia a dia dos povos de modo que os movimentos anteriores da história são repetidos em novos movimentos, atualizando esse conhecimento memorial e preservando-o ao mesmo tempo. Nesse contexto, para os povos indígenas, a memória, em sua gênese é, principalmente, realizada de maneira coletiva.

A memória coletiva, então, é entendida como os elementos herdados dos ancestrais e partilhados pelos anciãos, pelos pais, seja de forma oral, gráfica ou corporal, sendo marca

essencial para a construção da poética de Eliane Potiguara. A coletividade é reverberada em cada verso, em cada palavra, como vemos em *Identidade Indígena*, que é uma junção da forma poética com a autobiografia, não apenas da escritora, mas, dos seus avós.

No entanto, vale mencionar o quanto o conhecimento ancestral, dos mais velhos é essencial para a construção do texto literário indígena, pois o saber, a memória dos avós, é um conjunto de memórias coletivas, visto que esses já atravessaram diversos campos da vida e acumularam memórias que os edificaram. O saber dos anciãos e a memória que eles possuem articulam-se de modo a garantir a perpetuação da ancestralidade, e o escritor e a escritora indígena quando escrevem, trazem em si as marcas dos anciãos e anciãs, colocando no texto aquilo pelo qual os mais velhos já passaram e contaram, dando a essas narrativas um caráter estético.

A poética contemporânea de Eliane Potiguara rompe com a ideia de métrica e propõe um poema com estrofes irregulares e com versos soltos, ora extensos, ora curtos. A memória indígena é cantada através do poema e a irregularidade na organização não inibe este elemento de aparecer. Para tal, a voz lírica exclama:

Mas não sou eu só
Não somos dez, cem ou mil
Que brilharemos no palco da história.
Seremos milhões unidos como cardume
E não precisaremos mais sair pelo mundo
Embebedados pelo sufoco do massacre
A chorar e derramar preciosas lágrimas
Por quem não nos tem respeito.
A migração nos bate à porta
As contradições nos envolvem
As carências nos encaram
Como se batessem na nossa cara a toda hora.
Mas a consciência se levanta a cada murro
E nos tornamos secos como o agreste
Mas não perdemos o amor (POTIGUARA, 2019, p. 113).

A voz do poema reclama os ultrajes já sofridos pelos indígenas, faz um retorno a memória dos parentes que sofreram e reafirma que, embora perseguidos, não aceitarão mais a perseguição, a migração e as contradições. Inicia a estrofe pensando no futuro, pois não é nem está ou estará sozinha, grita: “Seremos milhões unidos como cardume”. Assim, a voz do eu lírico indígena, até então individual, começa a apontar uma coletividade e exclamam a ancestralidade coletiva e em seguida o desejo de justiça. Justiça pelo massacre, pelas lágrimas derramadas, pelos que faltaram com respeito contra esses povos.

A memória coletiva também é acionada nos versos “a migração nos bate à porta” e “as contradições nos envolvem”. Tais versos apontam para o processo diaspórico vivido por diversas famílias indígenas, que, embebedos na contradição do amanhã, não sabiam se sobreviveriam ao processo. Percebemos que a voz lírica está muito insatisfeita e carrega em si marcas e dores, quando diz: “Como se batessem na nossa cara toda hora”. No entanto, o último verso da estrofe é uma marca potente de valorização da identidade indígena, pois se afirma “mas não perdemos o amor”, e assim vemos o quão foi importante o amor herdado dos ancestrais. Adiante, a voz indígena exclama.

Eu viverei 200, 500 ou 700 anos
E contarei minhas dores pra ti
Oh! Identidade
E entre uma contada e outra
Morderei tua cabeça
Como quem procura a fonte da tua força
Da tua juventude

O poder da tua gente
O poder do tempo que já passou
Mas que vamos recuperar [...] (POTIGUARA, 2019, p. 114).

Aqui, a voz lírica dirige a palavra à identidade. As dores vividas serão contadas com o intuito de observar no passado sofrido o elemento resistência indígena. Assim, aponta-se a preservação da identidade indígena, e também com grande insistência o ato de recuperar esta identidade tirada de forma brutal e negligente. A identidade é vista como fonte de força, sendo responsável pelo retorno indígena. Caso contrário, a colonização teria deslegitimado todos os sujeitos indígenas, visto que grande parte foi introduzida em novas identidades, ocidentais, cristãs, brancas, etc. No entanto, essa luta pela recuperação identitária é constante, de forma que, mais adiante, a voz indígena proclama:

Seremos nós, doces, puros, amantes, gente e normal!
E te direi identidade: Eu te amo!
E nos recusaremos a morrer,
A sofrer a cada gesto, a cada dor física, moral e espiritual.
Nós somos o primeiro mundo! (POTIGUARA, 2019, p. 114).

A identidade indígena é vista no poema como poder, para então, viver, amar e recusar-se a morrer. O verso “E te direi identidade: Eu te amo!” comprova a relação identitária como mecanismo de fundamental importância para a construção do sujeito indígena. A memória, no poema, aparece, não apenas, mas com maior insistência, nos elementos de sofrimento, a voz do poema lembra de cada gesto sofrido, de cada dor física, moral e espiritual, mas que se recusa a morrer e busca exclamar: “Nós somos o primeiro mundo!”, ou seja, somos os primeiros que habitavam essas terras, vivíamos da partilha e do trabalho, portanto, queremos reencontrar aquilo que foi/é nosso.

Identidade Indígena descende do que fora herdado por Eliane Potiguara dos seus avós e funciona como elemento portador da notícia do reencontro, como reitera Munduruku (2018). No decorrer dos versos, a(s) voz(es) menciona(m) a luta em meio ao processo colonizatório, os sofrimentos, mas também a coragem, a ousadia e a esperança dos povos indígenas. Esperança que provoca luta e resistência:

Aí queremos viver pra lutar
E encontro força em ti, amada identidade!
Encontro sangue novo pra suportar esse fardo
Nojento, arrogante, cruel... (POTIGUARA, 2019, p. 115).

A partir do verso “Aí queremos viver para lutar” notamos que o eu (nós) indígena propõe pensar que a luta indígena é constante, pensamos esse eu como uma voz coletiva, e o uso do verbo querer na primeira pessoa do plural evoca essas vozes. São vozes que não ficam estagnadas, ao contrário, encontram na identidade forças, para então lutarem pelos de ontem, os de hoje e os de amanhã. E, se recusa a carregar esse fardo da colonização, que é “Nojento, arrogante, cruel”. A última estrofe canta a liberdade e o resgate da memória. A liberdade aparece como uma categoria que existe a partir da ação de lutar. Os indígenas lutam contra as imposições do colonizador e concretizam aos poucos essa liberdade tão almejada:

Nós, povos indígenas
Queremos brilhar no cenário da história
Resgatar nossa memória
E ver os frutos de nosso país, sendo dividido
Radicalmente
Entre milhares de aldeados e “desplazados”
Como nós (POTIGUARA, 2019, p. 115).

O poema encerra-se clamando por liberdade. Ser livre é essencial para manter viva cada vez mais a memória e a ancestralidade indígena. O ato de ser livre só acontece pelo fato de o indígena não aceitar ação de docilizar o seu corpo, esse corpo que possui uma identidade própria e que não precisa ser moldado em outra identidade. O eu-poético indígena quer viver

da identidade e da memória indígena, do resgate, quer brilhar no cenário da história, quer resgatar a memória. Embora “desplazados”, ou seja, deslocados, os indígenas não querem divisão entre os seus, mas, sim, viver na tessitura do acolhimento, da unidade. A identidade e a memória mencionadas no decorrer do poema descende de gerações e a voz coletiva quer preservar esses elementos, que são essenciais para a renovação e preservação da ancestralidade.

O poema *Eu não tenho minha aldeia*, por sua vez, também apresenta elementos memoriais e identitários, a voz lírica proclama através de caráter autobiográfico o fato de não ter uma aldeia⁴². A cada estrofe do poema podemos perceber a voz do eu lírico de caráter feminino proclamando que, embora não tenha nascido na sua aldeia, a herança espiritual e ancestral dos antepassados ela possui, está sempre a acompanhando. E, acima de tudo a voz poética clama por tolerância, respeito, amor e solidariedade, valores estes que os povos indígenas possuem e reforçam a identidade de sujeitos que vivem na coletividade, herança dos ancestrais, como podemos ver na estrofe a seguir:

Eu não tenho minha aldeia
Minha aldeia é minha casa espiritual
Deixada pelos meus pais e avós
A maior herança indígena.
Essa casa espiritual
É onde vivo desde tenra idade
Ela me ensinou os verdadeiros valores
Da espiritualidade
Do amor
Da solidariedade
E do verdadeiro significado
Da tolerância (POTIGUARA, 2019, p. 151).

Este poema possui um caráter autobiográfico. Tendo nascido no Rio de Janeiro e sendo criada por sua avó, uma matriarca indígena Potiguara, a voz de Eliane se iguala à voz do poema, quando diz: “Eu não tenho minha aldeia”, mas, em seguida, menciona que a sua aldeia é a casa espiritual; assim, entendemos que esta casa é a avó Maria de Lourdes, a herança indígena com quem ela tanto esteve, desde a tenra idade e com quem aprendeu os verdadeiros valores “Da espiritualidade/ Do amor/ Da solidariedade/ [...] Da tolerância”.

Assim, neste poema, a voz indígena retorna a um campo memorial, pois, se tratando de uma narrativa com traços autobiográficos, retorna ao sofrimento da família de Potiguara que, quando ameaçada, precisou sair do Rio Grande do Norte para sobreviver, mas também aos campos de diversas outras famílias indígenas brasileiras que passaram pela mesma situação.

A voz, até então silenciada, reforça na poesia indígena de Eliane Potiguara que a memória dos ancestrais não se perde, ela se mantém viva em cada narrativa e é reforçada em cada verso. O valor herdado dos antepassados reacende a chama da luta e da busca por respeito, que faz com que Potiguara enquanto indígena desaldeada possa se autoafirmar mulher indígena, sobrevivente da migração forçada e militante da causa indígena, esteja onde estiver. É assim que a voz poética conclui o poema:

Ah! Já tenho minha aldeia
Minha aldeia é meu Coração ardente
É a casa dos meus antepassados
E do topo dela eu vejo o mundo
Com o olhar mais solidário que nunca
Onde eu possa jogar
Milhares de luzes

⁴² O poema conta com cinco estrofes, no entanto, aqui, traremos apenas a primeira e a última estrofes.

Que brotarão mentes

Despossuídas de racismo e preconceito (POTIGUARA, 2019, p. 152).

O eu-poético evidencia que possui uma ancestralidade viva através da memória herdada pelos ancestrais. Por isso, na tessitura narrativa, enaltece a identidade que começara a ser formada e afirma que: “Minha aldeia é meu Coração ardente / É a casa dos meus antepassados”. Assim, reconhece que não está só, mas enxerga também que não está imune ao preconceito, ao racismo. No entanto, sonha com uma sociedade sem intolerância em que poderá cantar a voz ancestral, livre de julgamentos e condenações dos homens brancos.

Algumas considerações: outras toantes

As textualidades indígenas escritas carregam em si as marcas da oralidade. As narrativas indígenas fazem parte de uma ação híbrida, na qual, oralidade e escrita se entrelaçam. *Metade cara, Metade máscara*, por exemplo, traz muito dessa hibridez tanto nos diferentes gêneros, quanto nas memórias orais que Eliane Potiguara herdou de sua avó Maria de Lourdes.

A produção literária de Eliane Potiguara resgata memórias e sensações, carrega a marca da migração, do sofrimento enfrentado por sua família, meios dos quais retira também a força para escrever em memória de seus avós, dos seus ancestrais, dos anciãos. Trata-se de uma escrita identitária, memorial e ancestral, que desvincula a imagem do indígena das propostas coloniais, do homem branco e proclama a beleza do povo indígena. Os poemas presentes em *Metade cara, Metade máscara* evocam memórias coletivas que foram herdadas por Eliane de sua avó, que por sua vez herdou dos seus antepassados, assim, são memórias de processos acumulativos.

Com isso, seja na prosa ou no verso, ler Eliane Potiguara é mergulhar pelos espaços dos Potiguara do Rio Grande do Norte, passar também pelos aprendizados enquanto ela estava trancada no quarto com sua avó no Rio de Janeiro, é perceber a luta identitária pela autoafirmação indígena, pensar também na luta pelos direitos humanos, das mulheres indígenas, problematizar o racismo e o preconceito e o genocídio dos parentes.

Assim, a escrita de Eliane Potiguara, e, aqui mais precisamente, a poesia dessa mulher indígena, metaforicamente, é rio a ser mergulhado. Ao mergulharmos nos rios do Nordeste e do Sudeste através de suas memórias, podemos evidenciar que a poesia de Eliane Potiguara proclama a luta do seu povo e o valor identitário de ser indígena, o que um dia esteve na memória (e ainda está) agora chega à tessitura narrativa escrita e nos leva a banhos necessários de ancestralidade.

Referências

CASTELLS, Manuel. **O poder da identidade: a era da informação**. Tradução: Klaus Brandini Gerhardt. São Paulo/Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2018.

COSTA, Heliene Rosa da. **Identidades e ancestralidades das mulheres indígenas na poética de Eliane Potiguara**. 2020. 265f. Doutorado (Estudos Literários) Universidade Federal de Uberlândia, Minas Gerais, 2020.

DE MELO, Carlos Augusto; COSTA, Heliene Rosa da. **Identidades Femininas em Movimento na Poética de Eliane Potiguara**. In: Revista Letrônica. Porto Alegre/RS, v. 1, n. 3, p. 361-374, jul./set. 2018.



- DORRICO, Julie. A leitura da literatura indígena: para uma cartografia contemporânea. **Revista Estudos de Literatura, Cultura e Alteridade – Igarapé**, Porto Velho, vol. 5, n. 2, 2018, pp. 107-137.
- FIGUEIREDO, Eurídice. Eliane Potiguara e Daniel Munduruku: por uma cosmovisão ameríndia. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**. Niterói, n. 53, p. 291-304, jan./abr. 2018.
- GRAÚNA, Graça. **Contrapontos da literatura indígena contemporânea no Brasil**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2013.
- HALBWACHS, Maurice. **A memória Coletiva**. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais LTDA., 1990.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- MUNDURUKU, Daniel. Escrita indígena: registro, oralidade e literatura: o reencontro da memória. In: Julie Dorrico, Leno Francisco Danner, Heloisa Helena Siqueira Correia e Fernando Danner (Orgs.). **Literatura Indígena Brasileira Contemporânea: Criação, Crítica e Recepção**. Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2018, p. 81-83.
- PINTO, Milena Costa. **Literaturas de autoria indígena: Metade cara, Metade máscara**. 2017. 132f. Dissertação (Mestrado em Estudo de Linguagens). Departamento de Ciências Humanas, Universidade do Estado da Bahia – *Campus I*, Salvador, 2017.
- POTIGUARA, Eliane. **Metade cara, metade máscara**. Rio de Janeiro. 3. ed. GRUMIM, 2019.
- ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- ZUMTHOR, Paul. **La letra y la voz**. Madrid: Cátedra, 1989

[Recebido: 16 ago 2020 – Aceito: 02 jul 2021]

“... MESMO QUE NOS ARRANQUEM OS DENTES E A LÍNGUA.”: A POTÊNCIA PER-FORMATIVA DA LITERATURA DE ELIANE POTIGUARA⁴³**“... EVEN IF THEY PULL OUR TEETH AND TONGUE.”: THE PER-FORMATIVE POTENCY OF THE LITERATURE OF ELIANE POTIGUARA**Renata Daflon Leite⁴⁴<https://orcid.org/0000-0002-2498-779X>

Resumo: Discute-se o tema da ancestralidade nas narrativas da autora Eliane Potiguara, relacionando-o à defesa de uma política da existência, destacando, assim, o aspecto ritualizado dessa literatura que se desenvolve na tênue fronteira entre a oralidade e a escrita. Parte-se da escrita de Eliane Potiguara para apontar a conquista de um espaço que vem se firmando enquanto prática permanentemente articulada em redes de saberes indígenas como o Grumin – Grupo Mulher-Educação Indígena, surgido na década de 80, constituindo políticas de resistência objetivas. Ressalta-se o quanto o caráter social e ético da literatura indígena pode nos estimular a fazer aproximações com o Campo de Estudos da Performance, por meio da investigação de Diana Taylor sobre Memória Cultural nas Américas. Destaca-se o aspecto de inovação deste gênero literário que nasce articulado com o movimento indígena, tendo a singularidade de afirmar-se enquanto criação que redimensiona os aspectos políticos da prosa, da poesia, de cartilhas educativas, do desenho e da literatura de testemunho, nos quais a ancestralidade fundamenta a ação política.

Palavras-chave: Literatura indígena. Ancestralidade. Performances políticas.

Abstract: It discusses the theme of ancestry in the narratives of the author Eliane Potiguara, relating with the defense of a politics of existence thus highlighting the ritualized aspect of this literature that develops in the tenuous border between orality and writing. It starts from the writing of Eliane Potiguara to point out the conquest of a space that has been established as a practice permanently articulated in networks of indigenous knowledge such as GRUMIN, the Group of Indigenous Women-Education that emerged in the 80's, constituting as an objective political resistance. It is noteworthy how much the social and ethical character of the indigenous literature can stimulate us to make approximations with the Field of Performance Studies, through the investigation of Diana Taylor on Cultural Memory in the Americas. The innovation aspect of this literary genre is articulated with the indigenous movement, with the singularity of being affirmed as a creation that reshapes the political aspects of prose, poetry, educational booklets, drawing and testimonial literature, where the ancestry grounds the political action.

Keywords: Indigenous Literature. Ancestry. Political Performances.

⁴³ Uma versão preliminar da temática abordada aqui foi apresentada pela autora no IV Seminário Fluminense de Sociologia, realizado pelo PPGS-UFF em 2015 em comunicação intitulada “... *Mesmo que nos arranquem os dentes e a língua*”: o espaço sagrado da fala na literatura indígena. O presente artigo amplia o debate, aprofundando conceitos e propondo novas questões de investigação.

⁴⁴ Pós-doutora em Sciences de L’Information et de la Communication pela Université d’Avignon et des Pays de Vaucluse-UAPV. Integrante do Grupo de Pesquisa CNPQ Imagem, Corpo e Subjetividade, pós-doutoranda em Comunicação e Cultura pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro – PPGCOM-UFRJ.

Foram muitas vidas violadas, culturas, tradições, religiões, espiritualidade e línguas. A verdade está chegando à tona, mesmo que nos arranquem os dentes! O importante é prosseguir. É comer caranguejo com farinha, peixe seco com beiju e mandioca. É olhar o mar e o céu. E reverenciar os mortos, os ancestrais. É sonhar os sonhos deles e vê-los. É conviver com as “manias de caboco”, mesmo que sufocados pela confusão urbana ou as ameaças agrestes, porque na realidade são as relações mais sagradas de nosso povo, porque são relações com a terra e com o criador, nosso Deus Tupã. Bonito é vestir os trajes do Toré e honrar-se como se vestisse os trajes dos reis e senti-los como a expressão máxima das relações entre o homem, a terra e Deus. É sentir o sagrado e o universo. O importante é crer e confiar mesmo que na noite anterior violaram nossa casa ou nosso corpo (POTIGUARA, 2004, p. 79-80).

A literatura como expansão de um grito estrangulado

A literatura indígena apresenta-se como um espaço político-cultural em contínuo movimento, deixando-nos entrever uma relação tensional-criativa tanto entre escrita e oralidade, quanto entre política e ancestralidade, ao evidenciar em sua transmissão um processo em que as performances de resistência política estão imbricadas nas performances rituais tradicionais. Um livro escrito por um autor indígena é uma obra que apresenta a singularidade de ser delineada na tênue fronteira entre o oral e o escrito, fruto de uma individualidade autoral concebida na partilha e difusão de uma cosmovisão específica, reafirmada pelo movimento indígena de fortalecimento identitário, preservação e renovação cultural. Lançamos aqui um olhar para o livro *Metade Cara, Metade Máscara* da escritora indígena Eliane Potiguara, por evidenciar uma estreita relação entre ancestralidade e política, a começar pelo título em referência ao sinal em cor de jenipapo que a autora traz no rosto. Nascida com uma mancha roxa no olho direito, identificada pelos Kaiapós como marca de ancestralidade, a autora nos conta que teve sua espiritualidade reacendida pelo cacique João Batista Faustino, que lhe dizia que o pássaro Pitiguary cantava sempre que ela se aproximava. O canto mítico desta ave, conhecida por anunciar a chegada de quem tem uma missão na Terra, envolve, assim, as palavras da escritora numa espacialidade fecundada pelas múltiplas vozes coletivas da tradição redescoberta. Na apresentação da obra, feita por Daniel Munduruku, podemos ler que “o movimento indígena nasce de um primeiro exercício de expressão da própria dor, de um momento de liberdade, ainda que ilusório; um átimo de futuro”. Ele nos lembra que “agora é hora de ler as palavras que foram ditas ao papel, já que dos primeiros líderes muito se viu e ouviu, mas pouco se leu” (MUNDURUKU, 2004, p. 15-16). É interessante destacarmos também a introdução feita por Graça Graúna, na qual o livro é visto como exemplo de “uma literatura que expande o seu grito, dos mais excluídos, e tece a esperança de poder refletir os problemas dos povos indígenas e seus descendentes” (GRAÚNA, 2004, p. 17).

Defendemos aqui que a performatividade dessa escrita está em resgatar o espaço sagrado da fala ancestral, reiterando práticas espiritualizadas, antes restritas a oralidade e defendendo o direito de exercê-las, por meio de um posicionamento político em que a subjetividade do autor está profundamente implicada, conforme podemos ler na epígrafe:

No dia em que eu conseguir abrir as páginas de minh'alma e contar essas linhas de meu inconsciente coletivo – com alegrias ou dores, com prazeres ou desprazeres, com amores ou ódios, no céu ou na terra – aí sim, vou soltar a minha voz num grito estrangulado, sufocado há cinco séculos. Quinhentos anos, de pretenso reconhecimento de nossa cidadania, não pagam o sangue derramado pelas bisavós, avós, mães e filhas indígenas deste país. Este dia



certamente chegará, mesmo que eu esteja em outros planos (POTIGUARA, 2004, s/p).

A narrativa de Eliane traz à tona memórias que foram apagadas pelo colonialismo e neocolonialismo, insistindo em nos fazer ver aquilo que ela denomina como sendo o “início da solidão das mulheres” (POTIGUARA, 2004, p. 24). A autora Potiguara nos lembra os relatórios do século XVIII feitos por Padre Fernandes, em que 2 milhões de índios Guaranis foram assassinados em 130 anos, exemplificando com o assassinato de Sepé Tiaraju e mais de 10 mil Guaranis na batalha de 7 de fevereiro de 1756, próximo a Bagé, sudoeste do Rio Grande do Sul:

Sua esposa Marina (Juçara)⁴⁵, levaria às costas a menina recém-nascida que Sepé jamais veria. Era o início da solidão das mulheres, motivada pela violência, racismo e todas as formas de intolerância, referentes inclusive à espiritualidade e à cultura indígenas (POTIGUARA, 2004, p. 23).

Este episódio de extermínio dos Guaranis revela um imaginário político racializado, que legitima a dominação dos “civilizados” europeus sobre os povos “selvagens”, proclamando, na subjugação do corpo e na “coisificação” do sujeito indígena, um princípio de organização calcado no terror. Mbembe (2018, p. 35) comenta que “as colônias são o local por excelência em que os controles e as garantias de ordem judicial podem ser suspensos – a zona em que a violência do estado de exceção supostamente opera a serviço da *civilização*”. O exercício de um poder à margem da lei nas colônias provém da negação racial de qualquer vínculo entre conquistador e nativo. Os “selvagens” careceriam de humanidade e quando os europeus os massacravam não tinham consciência de cometerem um crime. Na colônia, o direito soberano de matar não está sujeito a códigos legais e compõe uma ocupação sociopolítica, cultural e econômica, baseada na classificação das pessoas de acordo com diferentes categorias, donde emergem zonas e enclaves que dão margem à uma territorialidade restrita. Na contemporaneidade, o exercício do direito de matar não se restringe às guerras territoriais de conquista-anexação da modernidade, espalhando-se em um mosaico de direitos de governar sobrepostos que visam a sujeição e a coerção do colonizado (MBEMBE, 2018).

Quijano (2015, p.122-126) estabelece que a colonialidade do poder eurocentrado surge na constituição histórica da América, culminando no processo de globalização contemporânea, calcada num novo padrão de poder mundial que tem na raça o elemento fundacional de relações de dominação exigidas pela conquista e, mais tarde pelas formas históricas de controle do trabalho, dos recursos e de produtos no mercado mundial capitalista. O projeto civilizatório etnocêntrico realocizou as singulares identidades nativas dentro de um padrão cognitivo associado ao passado e ao primitivo. Vemos em Quijano (2015, p. 127) que o eurocentrismo reduziu as heterogeneidades culturais astecas, maias, chimus, aimarás, incas, chibchas, etc., circunscrevendo-as todas sob uma única identidade: índios. O mesmo vai acontecer com os escravos achantes, iorubás, zulus, congos, bacongos, etc, que a racionalidade colonialista homogeneizaria sob uma única nomenclatura: negros. A construção do Estado-nação nas colônias europeias foi trabalhada contra a maioria da população composta por negros, índios e mestiços. “A colonialidade do poder ainda exerce seu domínio, na maior parte da América Latina, contra a democracia, a cidadania, a nação e o Estado-nação moderno” (QUIJANO, 2005, p. 135-136).

Eliane comenta que a invasão das terras indígenas, conveniente para políticas locais, causou desmatamento, assoreamento dos rios, poluição ambiental e diminuição da biodiversidade local, além de trazer fome e empobrecimento compulsório da população indígena, levando muitas famílias à migração, ao trabalho semiescravo e a péssimas

⁴⁵ Eliane Potiguara apelida Marina, a esposa do líder indígena guarani do século XVIII, Sepé Tiaraju. Ela aparece como Juçara em outros textos seus.

condições de moradias (favelas e casas de palafitas na periferia dos centros urbanos), trazendo distúrbios mentais, alcoolismo e suicídio. Sua análise crítica propõe que a colonização e a neocolonização também refletem grupos de interesses religiosos, que tentam impor um paternalismo eclesiástico como forma de racismo, desrespeitando as tradições culturais indígenas (POTIGUARA, 2004, p. 44).

A autora Potiguara afirma a cosmovisão das mulheres como um instrumento de libertação do povo indígena que leva ao despertar do ser sutil, intuitivo e selvagem no sentido de uma essência espiritual primeva. Sob esse prisma, “o ato de criação é um ato de amor” e resgate do selvagem sagrado que “já estava dentro de nós e não sabíamos”. A criação artística em todas as suas vertentes, dentre as quais a literária, emerge como um vulcão, uma (r)evolução do espírito, um êxtase: “E esse único ato de criação é o suficiente para alimentar um oceano, assim como o leite doce e materno de uma jovem mãe é o suficiente para trazer de volta um ser nascido prematuramente” (POTIGUARA, 2004, p. 58).

Estamos diante de uma escrita-como-veículo, um “soltar a voz num grito estrangulado”, narrativa que serve como impulso à ação de outras mulheres indígenas. Estes versos cor de jenipapo saltam da pele do papel, mostrando-nos a saga de uma mulher indígena discriminada, violentada e vítima de opressão social, mas que guarda consigo a tradição passada pelas mulheres de sua família, conduzindo-a ao que ela chama de “retorno ao inconsciente coletivo” (POTIGUARA, 2004, p. 27), quando entra para o movimento indígena e reacende sua ancestralidade. A palavra escrita, apreendida dentro de uma lógica de expansão de sentidos, foi por mim trabalhada em *Índios Online: posts que não querem calar*, ressaltando o caráter não linear da significação poética endereçada à divindade. A densidade da autoria feminina indígena é lida, portanto, numa apreensão deleuziana, na qual o corpo do poema se distende qual platô ininterrupto.⁴⁶ Dentro desta concepção inspirada em Deleuze e Guattari (1980), a escritura tem uma corporeidade vibrátil, distendendo-se em agenciamentos que transcodificam e transduzem as cosmovisões indígenas, compondo forças centrífugas errantes por onde a voz de Eliane reverbera. Os gradientes de intensidade do poema ganham a coloração de uma escrita cor de jenipapo que se espalha pela superfície textual, fazendo ecoar vozes e paragens que se inscrevem, como marcas na pele. A palavra rememora este grito estrangulado que habita, por exemplo, o poema *Nossa Casa Ancestral*:

Até que um dia
Os nossos filhos mortos, nascidos, e renascidos
Possam lembrar do olhar, docemente,
Da luz envolvente
E da tinta de jenipapo
Cravada pelo Grande Espírito em nossa cara (POTIGUARA, 2004, s/p).

O ato de ler percorre, assim, as potências poéticas de uma escrita-veículo, impulsionado não por uma significância unívoca, mas sim pela multiplicidade de sentidos lembrados no poema. Estamos diante de uma escrita que ausculta o terreno da palavra renascida, abrindo-se para uma cartografia política da voz feminina indígena.

Podemos enxergar uma escrita-denúncia no relato do episódio de assassinato do bisavô da autora, consumado por ação da família inglesa colonizadora X:

Conta-se que índio X, pai das meninas Maria de Lourdes, Maria Isabel, Maria das Neves e Maria Soledad, por combater a invasão às terras tradicionais do Nordeste, foi assassinado cruelmente, segundo palavras de uns velhos que encontrei um dia. Amarraram-lhe pedras aos pés, introduziram-lhe um saco à cabeça e o arremessaram ao fundo das águas do litoral paraibano (POTIGUARA, 2004, p. 24).

⁴⁶ Para mais informações, ver LEITE, Renata Daflon. *Índios Online: posts que não querem calar*. Curitiba: Editora Prismas, 2017, p. 46.

Crueldade que provoca a migração da família para Pernambuco em 1928, quando nasce sua mãe Elza, filha de Maria de Lourdes, sua avó violentada sexualmente aos 12 anos pelo colonizador. Pouco tempo depois, a família migra para o Rio de Janeiro, permanece por um tempo nas ruas, até que Maria de Lourdes, “índia, mulher, analfabeta, paraibana, nordestina e já separada do homem que lhe fez mais dois filhos” (POTIGUARA, 2004, p. 24-25) consegue trabalho, estabelecendo-se numa zona degradante da cidade. Elza passa a tomar conta de seus dois irmãos, e oito anos depois a jovem se casa e tem dois filhos, mas seu marido é atropelado e ela repete o destino solitário de sua mãe. Quando Eliane já tinha 6 anos de idade, sua avó, que ela descreve como “mulher indígena, analfabeta, paraibana, nordestina e agora quase mão-de-obra escrava nas feiras cariocas” (POTIGUARA, 2004, p. 25), inicia seu processo de criação para ajudar sua mãe que trabalhava como faxineira numa firma, sendo educada e mantida a sete chaves num quarto semiescuro para preservar sua identidade moral, física e psicológica, já que viviam numa área socialmente comprometida. A avó curandeira tratou de seus tumores alojados um no olho e outro no mamilo com uma mistura de minhoca amassada, teia de aranha e visgo de jaca. Quando conseguiam, comiam caranguejo e caldo de farinha. A menina cresceu ouvindo as histórias indígenas contadas por sua avó e tias que, mesmo separadas de suas terras originais e violentadas cultural e fisicamente, souberam preservar seus laços com a cosmologia ancestral.

A encarcerada domiciliar cresce, torna-se professora primária, entrando em contato com a Filosofia da Educação de Paulo Freire e, incentivada por sua avó e pelo cantor de origem indígena Charrua, Taiguara, com o qual se une em 1978, faz seu “retorno ao inconsciente coletivo”, visitando nações indígenas e perseguindo a história de sua família. Ela entra para o movimento indígena e, por arquitetar políticas de resistência denunciando o trágico impacto do arrendamento de terras indígenas, sofre abuso sexual, difamação e ameaças de morte, sendo levada a Polícia Federal e liberada após uma ação de solidariedade do *Pen Club* da Inglaterra e da organização internacional *Escritores na Prisão*, ação indicada por Genaro Bautista, índio mexicano coordenador da AIPIN (Agência de Imprensa Indígena).

Eliane, ao narrar a sua história, tira-a da penumbra e do processo de apagamento da memória, lembrando-nos, no entanto, que este é apenas mais um dos casos de vítimas de violência e racismo que permanecem invisibilizados, assim como a situação de mulheres indígenas que sofrem abuso sexual e se tornam vítimas de tráfico de mulheres. Entramos em contato com os testemunhos que Eliane escutou ao longo de sua luta pela garantia dos direitos indígenas, como, por exemplo, o da velha louca que foi violentada sexualmente na infância nos anos 1940 por um colonizador que depois fugiu, deixando-a a espera de seu homem-peixe: “Eu estava em casa sozinha, cozinhando; entrou um homem-peixe em minha casa e me tomou o espírito e partiu” (POTIGUARA, 2004, p. 44-45).

Outros arquivos, outros repertórios: o roteiro do descobrimento e a questão do apagamento

O Campo de Estudos da Performance pode nos ajudar a entrever as disputas presentes na construção da memória cultural por intermédio da literatura indígena, trazendo elementos para focar os aspectos criativos e políticos de inscrição e conquista da palavra indígena no mundo. Taylor (2013) nos diz que as performances funcionam como atos de transferência vitais, transmitindo o conhecimento, a memória e um sentido de identidade social, por meio do que Schechner (2003, p. 27) denomina “comportamento restaurado” ou “comportamento duplamente exercido”. Este artigo trabalha a performance como uma lente metodológica que alarga e distende as possibilidades de leitura críticas do livro de Eliane Potiguara, entendendo sua escrita como fruto da performatização diária na esfera pública de sua resistência política e

de suas identidades étnicas e de gênero, funcionando como um eco dos acontecimentos performativos, uma escrita-ação. Sua voz emerge como fruto das muitas memórias incorporadas transmitidas à autora no colo de sua avó indígena enquanto faziam juntas bolinhas de farinha e caldo de caranguejo com a mão, bem como de todo o sofrimento e discriminação que testemunhou ao longo da vida. Trata-se de uma escrita fruto de suas práticas incorporadas extremamente fecunda e potente, apontando para um despertar de consciências.

A literatura indígena vai na contramão de uma escrita de mão única, de um saber que *nós*, acadêmicos, produzimos sobre *eles*, os índios; trata-se de um espaço de criação e circulação de conhecimentos que rompe o paradigma eurocêntrico e logocêntrico das universidades, apresentando-se como via de acesso a um outro modelo, afinal, as práticas culturais indígenas, profundamente marcadas pela transmissão do conhecimento incorporado, aparecerão também na palavra escrita. Escrita-ação? Escrita-memória? Que espaço essa literatura que expande o “grito dos excluídos” reivindica ao contar sua própria história e que práticas colonialistas ela denuncia? Que territórios ela desestabiliza?

Diana Taylor, em seu livro *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas*, debate as noções de arquivo e repertório como formas de transmissão de conhecimento, lembrando-nos, no entanto, que a memória arquivística composta por textos e documentos não é imune a mudanças, podendo ser ressignificada ao longo do tempo. O repertório, por sua vez, encena a memória incorporada a partir do ritual, da performance e da oralidade, atos geralmente vistos como conhecimento efêmero, não reproduzível, mas é imprescindível sublinhar que as diferenças entre as duas formas apontam muito mais para um campo tensional do que um conjunto binário antagônico.

Ao delinear a performance enquanto lente metodológica e enfocarmos a literatura indígena enquanto escrita-ação, entendemos, enfim, que ela propõe um movimento entre o livro e o campo, colocando em xeque a separação entre arquivo e repertório, ao abarcar o repertório de conhecimentos incorporados na forma textual do arquivo, não como objeto de análise, mas por meio do fluxo performativo das palavras ditas ao papel, o livro sendo visto como campo performativo.

O texto literário indígena funda um espaço de fala que traz para o papel as memórias que antes estavam apagadas, apresentando uma dinâmica em que a emergência da palavra escrita leva a uma valorização da palavra oral, em que as performances de resistência, manutenção da tradição e luta pela garantia dos direitos indígenas, sustentam e impulsionam a propagação do arquivo textual e vice-versa.

A partir do campo de estudos da performance, esta textualidade pode ser lida para além da palavra, enquanto atitude cultural, fruto de práticas culturais incorporadas verbais e não verbais. Taylor (2013) propõe trabalhar com roteiros ao invés de textos, enquanto paradigmas de construção de sentidos que carregam um arcabouço portátil de repetições cumulativas que moldam e ativam dramas sociais. “O roteiro coloca os espectadores dentro de sua moldura, enredando-nos em sua ética e política” (TAYLOR, 2013, p. 67). Os poemas de Eliane transmitem conhecimento e memória ao propor a encenação de roteiros não-hegemônicos dotados de corporeidade, afinal, é “impossível pensar sobre a memória cultural e a identidade como desincorporadas” (TAYLOR, 2013, p. 134). O poema dedicado às viúvas indígenas, *No dia que mataram Marçal Tupã-Y (ou “no dia que mataram nossos avós ou quando eles desapareceram”)*, fala de uma “tristeza cor de prata”, de um “amor doido”, um “amor das matas” proclamado na solidão de uma mulher que prossegue sua luta:

CONSCIENTE

Que jamais se cala...

Mesmo se lhe arranquem os dentes

Ou se lhe cortem a garganta gritante! (POTIGUARA, 2004, p. 73).



No capítulo *Angústia e desespero pela perda das terras e a ameaça à cultura, às tradições*, nós nos deparamos com a rememoração das palavras de Marçal Tupã-Y quando ele esteve no Sul do Brasil em 18 de abril de 1977: “Eu não fico quieto não! Eu reclamo... Eu falo... Eu denuncio!...”. Potiguara (2004) pontua que esta liderança foi assassinada em 25 de novembro de 1983, fato que remete ao assassinato do bisavô da autora, levando-nos a encarar frente a frente a foto da bisavó de Eliane, Maria de Lourdes, que aparece na dedicatória da obra, como uma mulher consciente e que jamais se calou, apesar de carregar uma “tristeza cor de prata”. A palavra incorporada desta escritora indígena é composta de múltiplas camadas de sentido, fruto de experiências que vivenciou quando em 1995 viajou pelo interior da Índia com o Programa de Combate ao Racismo, descobrindo práticas de violência às mulheres, que tinham como punição serem queimadas vivas pelos homens em suas próprias cozinhas, bem como de sua luta em defesa dos direitos reprodutivos da mulher indígena, de sua convivência com velhos pajés e caciques de diversos povos indígenas, dos ensinamentos ancestrais passados por sua avó ou ainda de seu trabalho na Subcomissão de Direitos Humanos da ONU em Genebra ou dos inúmeros fóruns nacionais e internacionais sobre direitos indígenas que participa.

A autora Potiguara nos convida a refletir sobre a estreita relação entre política e ancestralidade quando diz que “a libertação do povo indígena passa radicalmente pela cultura, pela espiritualidade e pela cosmovisão das mulheres” (POTIGUARA, 2004, p. 46), esclarecendo-nos que se trata de uma mulher selvagem, não no sentido primitivo da palavra, mas uma mulher sutil, uma mulher primeira, que não está condicionada a transmitir o espírito de competição e dominação da sociedade contemporânea. Eliane prossegue e afirma que o poder dela é outro: “Seu poder é o conhecimento passado através dos séculos e que está reprimido pela história” (POTIGUARA, 2004, p. 46). A criação artística espiritualizada promove uma ação política de fortalecimento étnico-identitário e a conquista de um espaço de expressão, impulsionando o autor indígena a perpassar os séculos como um porta-voz do conhecimento ancestral.

Podemos considerar que o ato de escritura e propagação da palavra ritualizada no mundo seria capaz de promover um furo no território competitivo de alto rendimento-eficácia-produtividade, consistindo, assim, num ato essencialmente político. Eliane Potiguara propõe a transformação do sofrimento e do esfacelamento, por meio da purificação do espírito no ato criador, neste sentido ela vai além e afirma uma política da existência:

Tudo isso é simplesmente política, a política da existência. CRIEMOS, então... porque a criação é um ato divino que tende a mudar consciências, formar opiniões, suavizar o individualismo que ronda as mentes (POTIGUARA, 2004, p. 58).

Trata-se de uma literatura que faz emergir o espaço sagrado da fala, mas não podemos esquecer que são as mulheres as guardiãs da palavra ancestral, como Potiguara (2004, p. 59) nos lembra: “E a palavra delas é sagrada como a terra que dá o alimento ao próximo, alimento da CURA em todos os sentidos”. Em seu poema *Ato de Amor Entre os Povos*, temos dois personagens, Jurupiranga e Cunhataí, que perpassam o tempo e o espaço para falar da sobrevivência à colonização e neocolonização. É a saga de Cunhataí que, após vivenciar o desterro pelo assassinato de Jurupiranga, lembra-se de sua “identidade caminhante” gerada no fogo eterno do útero de seus avós, como enunciado nos versos da autora indígena:

Porque minha identidade pra renascer
A qualquer instante
Basta um fio de luz (POTIGUARA, 2004, p. 64).

Ao percorrermos a narrativa de Eliane, damos-nos conta da fecunda década de 80, quando ela se articula politicamente com outras lideranças com o intuito de resgatar e preservar a identidade indígena. O Grumin (Grupo Mulher-Educação Indígena), hoje Grumin/Rede de Comunicação Indígena surge como um espaço de livre expressão, circulação

de saberes e de organização pela garantia dos direitos indígenas, concebido em 1978 e criado juridicamente em assembleia em 1987. No fim da década de 80, Eliane editou com o Grumin uma cartilha de apoio à alfabetização dos indígenas da etnia Potiguara, na qual podíamos ler: “É preciso sorrir, é preciso criar quando estamos na luta pela sobrevivência e preservação cultural, mesmo que nos arranquem os dentes ou a língua” (POTIGUARA, 2004, p. 99). O material, com financiamento da UNESCO e apoio da UERJ, procurava discutir a realidade cultural de seu povo, incluindo a questão da discriminação a que este estava sujeito. O grupo teve o papel pioneiro de levantar a bandeira da invisibilidade da mulher indígena, bem como dos indígenas ressurgidos, discutindo temas como saúde e direitos reprodutivos, questões vistas como pertencentes a feministas não-indígenas. Eliane Potiguara atuou incansavelmente, sobretudo entre 1988 e 1996, buscando promover o acesso à informação e o exercício de empoderamento, por meio de muitas estratégias descritas pela autora, tais como:

Cursos de Capacitação, Consultas Nacionais, os Seminários sobre Família e Cidadania, sobre Direitos Reprodutivos, as feiras de artesanatos, os projetos de desenvolvimento comunitário, as cartilhas, jornais, panfletos, livros de conscientização contra o alcoolismo, contra a violência, contra a desinformação, contra o analfabetismo, contra a ignorância de não se querer preservar e resgatar a identidade indígena (POTIGUARA, 2004, p. 50).

Neste sentido, as atitudes culturais per-formadas ao longo da vida de uma liderança indígena no espaço público aparecem restauradas e ressignificadas em sua escrita, sendo redimensionadas pela utilização da poesia. Podemos dizer que o estigma de atraso cultural associado às culturas indígenas é difundido no cotidiano, seja na comemoração romantizada do Dia do Índio nas escolas – onde as crianças da sociedade envolvente se cobrem de penas e cocares, desenhando canoas e arcos e flechas para satisfação dos pais e professores que multiplicam *ad infinitum* as mesmas poses, gestos, cenários e indumentárias em murais imutáveis; seja pelo uso indiscriminado do termo genérico *índio*, que encobre o apagamento das nuances e multiplicidades culturais indígenas; seja na naturalização de assassinatos, torturas, abuso sexual e violação de direitos humanos cada vez mais invisibilizados pela mídia majoritária.

Desta forma, o neocolonialismo é sustentado pela incansável encenação e reencenação do roteiro hegemônico da conquista que propaga antagonismos, dualidades, vencedores e vencidos, numa distribuição de cartas marcadas e papéis estereotipados que mesmo já tendo uma conclusão previamente determinada ainda encanta plateias no mundo inteiro, sustentando e fomentando a dominação. A cada novo espaço praticado pelos indígenas, não apenas na literatura, mas também na música, na poesia, no cinema, nos *blogs*, jornais, rádios e *webrádios* indígenas, o movimento de reafirmação identitária e étnica dá mais um passo, caminhando na contramão do famoso roteiro da conquista ou roteiro do descobrimento, borrando indumentárias, papéis e cenários previamente desenhados para propor novos arquivos e repertórios praticados pelos agentes culturais indígenas.

Taylor (2013, p. 94) pontua que o roteiro do descobrimento não tem original: “Ele é sempre uma citação, uma cópia da última cópia”. A carta de Colombo à coroa espanhola, relatando sua primeira viagem ao Caribe em 1493, bem como o resumo do diário de Colombo escrito por Bartolomé de las Casas em 1552, desapareceram do arquivo, fundando uma documentação baseada na reprodução de cópias que performatizam eternamente o show inaugural estrelado pelo descobridor, diante de um público ilegítimo de espectadores não autorizados descritos na carta como “índios” e um público legítimo de europeus que testemunham o movimento de fincar a bandeira no solo conquistado. O ato de transferência inclui o rei e a rainha como destinatários e beneficiários do ato de transferência de posse, os espectadores não autorizados como objetos transferíveis e Deus como espectador máximo da cerimônia (TAYLOR, 2013).

Em todos os lugares que os exploradores desembarcavam, repetiam-se variações desse roteiro, autenticando a perspectiva do descobridor, como podemos ver na permanente encenação da conquista do México:

O roteiro da conquista tem sido encenado repetidas vezes – desde a entrada de Cortés em Tenochtitlán até o encontro entre Pizarro e Atualpa, ou a declaração de posse do Novo México por Oñate. Cada repetição acrescenta algo ao seu poder afetivo e explicativo até o resultado parecer uma conclusão previamente determinada. Cada novo conquistador pode esperar que os nativos caiam a seus pés simplesmente devido à força do roteiro reativado (TAYLOR, 2013, p. 64).

Podemos, no entanto, escolher seguir os roteiros da conquista como práticas reiteradas disseminadas em escolas e na mídia majoritária ou criticar os roteiros, apontando suas brechas, falhas e memórias submersas. Esta segunda opção aparece, por exemplo, quando Eliane sublinha a particularidade do “início da solidão das mulheres”, apontando no roteiro histórias que foram silenciadas pela prática de reativação de um roteiro padrão, trazendo para o foco vozes que foram caladas, como a da criança-velha-louca que passou a vida esperando seu homem-peixe colonizador, ou a de muitas Marinas, Juçaras e Marias de Lourdes obrigadas a migrar com suas crianças às costas para vivenciar o racismo cotidiano. Que sistemas significantes e econômicos, porém, mantêm essas vozes silenciadas? Taylor propõe que, ao identificarmos o roteiro, reflitamos sobre a eficácia de sua re-encenação:

Como um sistema paradigmático de visibilidade o roteiro também assegura a invisibilidade. Ainda há mais razão para nos perguntarmos, então, por que esse roteiro continua a ser reencenado e por que ele ainda exerce tanto poder. (TAYLOR, 2013, p.92)

Podemos depreender de Taylor (2013, p. 100-101) que o roteiro situa o descobridor como aquele que “vê” e que nunca se sente obrigado a se descrever ou a se situar; já os ameríndios, apesar de presentes fisicamente, são reconhecidos apenas para “serem desaparecidos” nesse ato. A objetificação do corpo primitivo reafirma a supremacia cultural do sujeito que “vê”, legitimando toda uma indústria de especialistas em línguas ou etnografia que, assim como Colombo, se sentem capazes de interpretar as performances do nativo. Diante da reproduzibilidade de corpos não falantes instituídos pelos roteiros hegemônicos, a voz de Eliane nos apresenta um roteiro não-hegemônico que difere da unilateralidade da conquista dos dominantes sobre os dominados para situar-se não como aquela que “vê”, mas como aquela que per-forma a própria memória a partir das experiências vivenciadas. O assassinato do índio X pela família colonizadora inglesa X reencena o assassinato de Sepé Tiaraju em 1756; da mesma forma, as solidões de Maria de Lourdes e Marina (Juçara) rememoram o assassinato de Marçal Tupã-Y e a dor das viúvas indígenas que jamais se calam, “mesmo se lhe arranquem os dentes”. A cartilha de alfabetização, editada pelo Grumin no fim da década de 80, modifica os roteiros hegemônicos de apagamento, subvertendo letramentos verticalizados exteriores à realidade cultural Potiguara, para propor a discussão da discriminação e a conscientização política. Eliane é testemunha, sujeito e participante do ato de transferência vital da memória cultural passada em sua literatura. Ela não é apenas uma observadora impassível, pois, ao descrever o mundo o modifica no ato divino da criação, propondo nas simbologias das personagens Cunhataí e Jurupiranga novas espacialidades para as identidades indígenas ressurgidas.

Re-inventando a Ancestralidade, apesar das Performances de Poder

Em oposição às constantes performances de poder, encontram-se as memórias incorporadas que compõem a identidade indígena, sendo continuamente performadas a cada



ação ritual e cotidiana, trazendo em si a continuidade da história ancestral. Os roteiros da conquista representam muitas vezes as performances de dominação e opressão, baseadas e sustentadas pelo antagonismo e pela dominação do Eu sobre o Outro. As performances rituais são movidas por uma necessidade inelutável de contínua reafirmação identitária através da honra à memória dos ancestrais de um povo. A autoafirmação étnica não se faz em oposição ao Outro, mas sim pelo encontro com uma cosmovisão que, por estar acima de qualquer binarismo, sabe apenas seguir seu percurso e manter sua força motriz e vital, como podemos ler nesses versos do poema *Identidade Indígena*:

Nosso ancestral dizia: Temos vida longa!
Mas caio da vida e da morte
E range o armamento contra nós.
Mas enquanto eu tiver o coração aceso
Não morre a indígena em mim
E nem tampouco o compromisso que assumi
Perante os mortos
De caminhar com minha gente passo a passo
E firme, em direção ao sol.
Sou uma agulha que ferve no meio do palheiro
Carrego o peso da família espoliada
Desacreditada, humilhada.
Sem forma, sem brilho, sem fama. [...] Mas a consciência se levanta a cada murro
E nos tornamos secos como o agreste
Mas não perdemos o amor.
Porque temos o coração pulsando
Jorrando sangue pelos quatro cantos do universo.
Eu viverei 200, 500 ou 700 anos
E contarei minhas dores pra ti
Oh! Identidade (POTIGUARA, 2004, p. 102-103).

A identidade é, então, o que mantém o “pulsar do coração” e a consciência indígena, não sendo, de forma alguma, fruto de um roteiro reencenado para dominar o Outro. Apesar do “peso da família espoliada”, a reconstrução identitária traz em si a força motriz que permite “caminhar em direção ao sol” e honrar o “compromisso assumido perante os mortos”. É a ancestralidade que mantém a identidade indígena e é esta que reativa perpetuamente a memória ancestral. Quando em 1990 Eliane vai ao 49º Congresso dos Índios Norte-Americanos entregar um dossiê sobre a situação indígena brasileira, ela descreve ter experimentado, em meio aos 1.500 indígenas presentes com seus trajes mesclados a milhares de penas de águia, em horas e horas de danças, o que ela chama de “as músicas e os tambores dos séculos”, gerando uma outra sensação espaço-temporal: “Senti o espaço compartimentar-se, transformando-se em fagulhas do tempo, pequenas gotas aéreas coloridas que me enfeitiçaram e me colocaram em contato com os ancestrais” (POTIGUARA, 2004, p. 111). Segundo a autora Potiguara, nesta ocasião foi enviada, pela primeira vez, uma moção às Nações Unidas sobre o extermínio dos Povos Indígenas do Brasil. Por meio desse exemplo, podemos entrever que a ação política é não apenas a moção enviada à ONU e o dossiê de denúncias, mas também os sons imemoriais dos tambores dos séculos, afinal, a afirmação de uma política da existência é o que permite a afirmação identitária.

Em *Metade Cara, Metade Máscara*, entramos em contato com uma escrita que reitera, na poesia, no testemunho e em narrativas, os diversos movimentos de uma ação política que caminha junto a uma estética da existência, constituindo-se tanto de denúncias, organização de grupos de discussão, conscientização, luta pela garantia de direitos políticos e representatividade junto a mecanismos internacionais, quanto de exaltação cultural e ancestral.

A literatura indígena surge enquanto um espaço praticado, em que a agência cultural de seus autores reafirma a processualidade deste território essencialmente não-normativo, mas sim afirmativo de uma permanente política da existência, onde a escrita indígena, enquanto fruto e reflexo da transfiguração da dor em criação, sustenta e mantém tanto a preservação da oralidade, quanto a renovação da palavra ancestral inscrita no papel ou no ambiente digital das novas tecnologias. A dinâmica de um corpo orgânico e vivo da cultura indígena continuamente presente nessas criações literárias, dilui as fronteiras entre escrito e oral, política e ancestralidade, arquivo e repertório, preservação e renovação, dissolvendo os binarismos que sustentam um projeto societário logocêntrico.

A potência poética da voz de Eliane compõe não uma etnografia descritiva do sujeito indígena urbano, mas sim a corporificação de sua imagem diante de nossos olhos, a partir de relatos que apontam para a condição dos indígenas *desplazados*, denunciando sua invisibilização social. Sua escrita cor de jenipapo não nos deixa tapar os olhos para a miséria e o abandono de um indiozinho que escorria pelo bueiro diante da autora, “metade de seu corpo superior debruçava-se sobre o meio-fio da rua e a outra parte jazia cansada, escorrendo pelo esgoto urbano” (POTIGUARA, 2004, p. 93). O relato nos traz um menino de dez anos derretido feito um relógio de Salvador Dalí, com o corpo magro e imundo escorrendo pelo bueiro, olhinhos de tigre, roupas de mendigo, catando centavinhos. A voz de Eliane nos permite ouvir a voz do indiozinho que, indagado pela autora, responde que os meninos de rua lhe roubaram o dinheiro que conseguiu pedindo. Seu útero de mãe rosou, afinal, ele não se considerava um menino de rua e ela estava diante de uma nova classe social criada pela pobreza: a de pedinte indígena.

Escrita-denúncia e cosmopolítica literária que nos transporta para o plano da fala ancestral cravada na nervura da folha de jenipapo, que lhe traça os contornos. Escrita que se faz terra, signo que transcende a palavra, distendendo-a até alcançar a rítmica do Toré Potiguara e erguer-se em sonho revelado através de textos, orações, poesias e articulações políticas dentro do Grumin. Estamos diante de uma escrita cosmovisiva que nos abre outras dimensões de consciência moral, ética, política e espiritual. Eliane nos lembra que a palavra da mulher indígena, condicionada pelo racismo e pelo medo, sobrevive porque é sagrada como a terra, alimento da cura em todos os sentidos. A personagem Cunhataí, após o sofrimento da perda de suas terras, de sua família e de sua consciência de mulher indígena, não conseguindo saber o paradeiro de seu homem, vê sua dor refletida em páginas de desterro, que revolvem a identidade perdida na “inércia da própria existência” ou em versos que falam da agonia dos Pataxós ou do sentimento Pankararu de ser marginal das cidades, das famílias e das palhoças. Ao retratar as gotas rubras do sangue louco e desvairado de um guerreiro desprendido durante o período da colonização, no poema *Tocantins de Sangue*, a linguagem poética transpõe o corpo indígena colonial para o contemporâneo, conclamando em tom de denúncia:

Banha o suor do mundo
Com tua luta
Junta líquidos, faz crescer
Nossa gente pobre
Nossa vida amarga
Nós - Decadentes!
Indígenas, não...
Indigentes.
(POTIGUARA, 2004, p. 60).

Esta força cosmopolítica aponta para uma palavra fêmea que cura porque reacende o inconsciente coletivo ancestral, beijando as cicatrizes do mundo. Sua letra se levanta para percorrer com seu corpo palpável, toda uma trajetória de preconceito no poema *Neste século de dor*, resistindo “espoliada na condição de mulher” em “febre pra subexistir”, “Pra que

matem nossos filhos / E os joguem nas valas” (POTIGUARA, 2004, p. 61). Em meio a tanta dor, a materialidade de sua voz de mulher indígena conclama à União das Nações Indígenas e a uma busca da identidade adormecida, dizendo no poema *Desilusão*: “NÃO à morte da família / NÃO à perda da terra / NÃO ao fim da identidade” (POTIGUARA, 2004, p. 64). A memória incorporada de Cunhataí, enfim, se rasga, entoando cânticos de um amor louco e desvairado no poema *Velho Índio*, ao mirar a imensidão dos séculos por meio dos olhos do amante. Estas palavras ditadas ao papel nos contam que certa vez o Grande Espírito disse a Cunhataí: “Vai ave-menina e mulher! Cria asas e enxergue; um dia, quem sabe, seremos livres!” (POTIGUARA, 2004, p. 67). Eliane-Cunhataí cria asas e luta em 1988 dentro da Assembleia Constituinte por entre bocas, dentes, sorrisos, entre o cheiro do vermelho do urucum que besuntava os cabelos dos Kaiapó, liderados por Megaron, as palhas ressecadas dos indígenas do Nordeste, os olhares de lince dos Terena e Tukano, os olhares saltitantes dos Guarani e o rosto pintado de jenipapo de Ailton Krenak. Personagens históricas e míticas perpassam as páginas da autora, compondo a trama política da existência, entre suas memórias da Constituinte dedicadas à índia guerreira Dona Marta Guarani e sua lembrança de tia Severina, anciã guerreira Potiguara, a quem a escritora dedica o poema *O Segredo das Mulheres*, publicado em 1984 na cartilha de apoio à alfabetização indígena editada pelo Grumin.

A textualidade aqui se faz textura, demarcando um território, fincando posição: “O indígena precisa sair das paredes, dos museus, das salas de exposição!” (POTIGUARA, 2004, p. 94). A voz de Eliane ecoa a autodeterminação dos povos, lembrando-nos da luta política travada pelo movimento indígena internacional para a criação do Fórum Permanente para Povos Indígenas da ONU. *Metade Cara, Metade Máscara* faz uma referência histórica importante a associações que deram um pontapé inicial na ruptura com organizações de cunho paternalista, como a Coiab (Coordenação indígena da Amazônia Brasileira), inicialmente coordenada por Manoel Moura Tukano, e a Unind (União das Nações Indígenas), criada por Marcos Terena, Mário Juruna, Álvaro Tukano, Lino Miranda, entre outros. Eliane nos lembra que território é cosmologia e não apenas um pedaço ou vastidão de terras, integrando a cidadania dos povos ressurgidos, como os Pitiguary, no Ceará, os Catókin, no Alagoas, ou ainda os Poruborá de Rondônia, bem como os índios-descendentes, em sua luta individual por sua territorialidade indígena.

A escrita Potiguara de Eliane, filha de um povo comedor de camarão, volteia e dança envolvente no poema *Cunhataí*, surgindo plena de odores, gostos e sensações táteis. O leitor se banha nas águas do Orinoco, espreitando o massacre de Potosi e o canto do pituã, as letras se movimentam na cadência de um xaxado, ao sabor do churrasco, do chimarrão, de uma saia de chita e um chocalho bonito que integra a Zamacueca dos Andes e o Toré do Sertão. A escrita se faz audível, sonora e Eliane nos reparte carne-de-sol, baião temperado, açaí geladinho e uma rede quentinha, onde o leitor se deita, transportando-se para as libertas Ilhas Galápagos ou para o Amazonas, ao som das zabumbas e das zampoñas. Cada conta de letra de *Metade Cara, Metade Máscara* vai tecendo um colar de miçangas repleto de simbologias e matizes por onde a palavra passeia fio a fio, entre colorações e estilos literários. A poesia é entremeada pela prosa na qual as personagens Cunhataí e Jurupiranga perpassam debates em torno dos direitos reprodutivos da mulher e da luta dos indígenas ressurgidos, dialogando com trechos de uma cartilha de alfabetização indígena, que propõe ensinar não um letramento enrijecido, mas a corporeidade da letra em seu adensar-se no mundo, onde a leitura e a escrita aparecem como matérias de expressão cosmopolítica.

Considerações finais

Entrevemos na literatura de Eliane Potiguara o espaço sagrado da fala inscrito por xamãs, curandeiras, visionárias, guerreiras e inúmeras mulheres indígenas violadas e subjugadas pela ação colonizadora. O fazer literário materializa um grito estrangulado, perpetuando a memória ancestral da identidade indígena reconfigurada no fluxo performativo das vozes ditas ao papel, dando corpo a falas submersas. As memórias incorporadas na textualidade de Eliane se opõem às performances de poder, testemunhando uma política da existência na qual a dor se transfigura em criação e potência poética.

A escritura feminina indígena surge como cura frente ao esfacelamento, promovendo a reconstrução identitária ao reencenar o mito de Cunhataí e Jurupiranga, personagens lendários impulsionados pela força motriz de uma identidade caminhante. O mito se encarna na escrita-testemunho dos relatos sobre a avó da autora, Maria de Lourdes, violentada sexualmente pelo colonizador e obrigada a migrar com a família para o Rio de Janeiro. Adentrando a escritura desta autora Potiguara, percorremos múltiplas camadas de sentido, em que a história de sua avó, reencena o início da solidão das mulheres, cuja origem remete ao extermínio dos Guaranis ainda no século XVIII, quando Marina, esposa do líder Sepé Tiaraju migra sozinha com sua filha nos braços após o assassinato do esposo.

A incansável trajetória da autora na garantia dos direitos indígenas redimensiona e ressignifica sua escrita, dando-lhe a dimensão de fala performativa que trilha um caminho oposto à reencenação dos roteiros hegemônicos, apontando em meio à normatividade estabelecida, possíveis brechas por onde ecoam múltiplas vozes indígenas capazes de propor outros roteiros e percursos. Estamos diante de uma literatura incarnada, na qual a memória cultural tem a potência poética de uma política da existência, que cultiva a palavra da mulher indígena como elemento de cura espiritual.

Referências

- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mille Plateaux: Capitalisme et Schizophrénie 2**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1980.
- GRAUNA, Graça. Identidade indígena: uma leitura das diferenças. In: POTIGUARA, Eliane. **Metade Cara, Metade Máscara**. São Paulo: Global, 2004, p.17-21.
- LEITE, Renata Daflon. **Índios Online: posts que não querem calar**. Curitiba: Editora Prismas, 2017.
- MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. São Paulo: N-1 Edições, 2018.
- MUNDURUKU, Daniel. Visões de ontem, hoje e amanhã: é hora de ler as palavras. In: POTIGUARA, Eliane. **Metade Cara, Metade Máscara**. São Paulo: Global, 2004, p. 15-16.
- POTIGUARA, Eliane. **Metade Cara, Metade Máscara**. São Paulo: Global, 2004.
- QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (org.) **A Colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais**. Buenos Aires: CLACSO, 2005, p. 122-127 e p. 135-136.
- SCHECHNER, Richard. O que é performance? **O Percevejo**. Ano 11, n. 12, p. 25-50, 2003.
- TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

[Recebido: 04 ago 2020 – Aceito: 9 mar 2021]



**AUTOBIOGRAFIAS DE MULHERES CORDELISTAS; UMA CONTRIBUIÇÃO
PARA A NOVA HISTORIOGRAFIA DO CORDEL****WOMEN CORDELIST'S AUTOBIOGRAPHY : A CONTRIBUTION TO THE NEW
CORDEL'S HISTORY**

Maria Gislene Carvalho Fonseca⁴⁷
<http://orcid.org/0000-0003-3201-1946>

Resumo: Este artigo trata das narrativas autobiográficas de três poetisas cordelistas: Julie Oliveira, Izabel Nascimento e Auritha Tabajara. Discutimos aqui sobre como, ao narrar a si mesmas, elas reescrevem a história do cordel. Para isso, utilizamos como referência a Teoria do Ponto de Vista de Hill Collins (2019, 2019a) e embasamo-nos metodológica e epistemologicamente nas perspectivas do feminismo decolonial apontadas em Curiel (2020), Lugones (2019) e Anzaldúa (2019). Para discutir a dimensão do gênero no cordel, apoiamos-nos nos trabalhos de Santos (2020) e Lemaire (2017, 2018, 2020). Com isso, observamos que é preciso nos voltarmos para as biomitografias e pontos de vista das mulheres cordelistas para sermos capazes de refletir sobre o universo do cordel.

Palavras-chave: Cordel. Mulheres. Autobiografias.

Abstract: This article deals with the autobiographical narratives of three poets: Julie Oliveira, Izabel Nascimento and Auritha Tabajara. We discuss here how, in narrating themselves, they rewrite the history of the *cordel*. For that, we used Hill Collins' Theory of Point of View (2019, 2019a) as a reference and based methodologically and epistemologically on the perspectives of decolonial feminism pointed out in Curiel (2020), Lugones (2019) and Anzaldúa (2019). To discuss the gender dimension in the *cordel*, we rely on the work of Santos (2020) and Lemaire (2017, 2018, 2020). With that, we observed that It is necessary to turn to the biomitographs and points of view of the women cordelists in order to be able to reflect on the universe of the cordel.

Keywords: *Cordel*. Women. Autobiographies.

Introdução

Historicamente, as narrativas produzidas por mulheres vêm sendo apagadas da historiografia oficial – produzida por homens acadêmicos, brancos, a partir de conhecimentos eurocentrados. No caso do cordel, isso não é tão diferente. As narrativas também priorizam os pontos de vista masculinos, de homens que muitas vezes estão buscando aceitação do universo acadêmico, e que invisibilizam as produções de mulheres. Sem falar nas formas como as mulheres são tratadas enquanto suas personagens: estereotipadas como doces e belas, ou como descontroladas e feias.

A forma possível de reverter essa situação é a partir do reconhecimento, valorização e visibilidade das produções de mulheres. As cordelistas são parte importante e fundamental para a história do cordel, para o entendimento de suas perspectivas de tradição e suas produções reescrevem aquilo que costumamos aprender sobre este universo. Ao olharmos para as autobiografias das mulheres poetisas, estamos olhando para sua própria vida, mas também para suas ações que afetam e que constituem aquilo que é o cordel contemporâneo.

⁴⁷ Doutora pela Universidade Federal de Minas Gerais e professora da Universidade Federal de Ouro Preto.



Neste artigo, observamos como isso se dá em cordéis autobiográfico das poetisas Julie Oliveira, Izabel Nascimento e Auritha Tabajara. O objetivo não é fazer uma comparação entre as histórias, mas identificar como cada uma, ao seu modo, ao contar sobre suas vidas e trajetórias artísticas, também registram o tempo e contam a história do cordel.

Para essa reflexão, temos como base teórica os estudos sobre a mulher no cordel de Santos (2020) e Lemaire (2017, 2018, 2020) articulados com a Teoria do Ponto de Vista de Hill Collins (2019). Nossa análise está ancorada em uma metodologia feminista decolonial, descrita por Curiel (2020), e no Pensamento de Fronteiras, proposto por Anzaldúa (2019), que nos permitem reconhecer as vozes das poetisas como forma de conhecimento fundamental para o entendimento aqui proposto, buscando nos versos aqueles elementos que desestabilizam as estruturas narrativas patriarcais.

A teoria do Ponto de Vista e as contribuições do pensamento feminista negro de Hill Collins para pensar o trabalho das mulheres cordelistas

O pensamento feminista negro tratado por Hill Collins é quase um chamamento para todas aquelas cuja produção de conhecimentos está fora dos centros de reconhecimento. É desse pensamento que emerge a discussão sobre o ponto de vista, conforme nos apresenta Ângela Figueredo. “O pensamento feminista negro é um conjunto de experiências e ideias compartilhadas por mulheres negras que envolve interpretações teóricas da realidade a partir de um ponto de vista” (FIGUEREDO, 2017, p. 3) Trata-se de uma convocação para que todas contemos as nossas próprias histórias a partir de nossas experiências – muitas vezes subalternizadas por um sistema que hierarquiza saberes e modos de transmissão.

Para Patrícia Hill Collins, a luta das mulheres afro-americanas para terem suas vozes ouvidas desenvolveu um “ponto de vista autodefinido e coletivo sobre a feminilidade negra” (HILL COLLINS, 2017, p. 3) e isso ajudou a responder à sua representação nos discursos dominantes. Trata-se de uma ação que nos ajuda a pensar sobre as estratégias de visibilidade de outros grupos, externos àqueles que se propõem universais, como é o caso das mulheres poetisas cordelistas do Nordeste brasileiro.

Para refletirmos sobre a produção dos cordéis autobiográficos de Izabel, Julie e Auritha como narrativas que tecem também a historiografia do cordel, partimos das discussões de Hill Collins (2019) sobre a teoria do ponto de vista. 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 acadêmico.

A história oficial do cordel, defendida pela Academia Brasileira de Literatura de Cordel e por centros de estudo, como a Fundação Casa de Rui Barbosa, vem sendo contada a partir de uma perspectiva masculinizada, que trata a poesia de cordel como um ambiente conservador e localizado no espaço destinado ao “popular” no âmbito da literatura. Enquanto não encontrarmos espaços para que as mulheres poetisas contem suas histórias, os seus “pontos de vista”, não poderemos desestabilizar essa narrativa normatizadora.

As mulheres cordelistas são silenciadas em diversos momentos: quando não podem usar seus nomes como autoras de seus versos; quando não podem participar de disputas e pejeiras; quando os homens afirmam que são poucas e raras as mulheres cordelistas; quando eles negam o sexismo no ambiente da poesia; quando reservam uma mesa apenas, como uma espécie de cota que não pode se extrapolar, para a participação de mulheres nos eventos. É a partir desses silenciamentos que aqueles que dominam a narrativa historiográfica conseguem se impor. E é contra isso que nos posicionamos.

Assim, a partir de Collins (2019, 2019a), a teoria do ponto de vista nos ajuda a refletir sobre o poder da autodefinição. Segundo a autora, “as vozes das mulheres afro-americanas não são de vítimas, mas de sobreviventes” (HILL COLLINS, 2019a, p. 273) e isso é fundamental para pensarmos sobre uma nova escrita da história. Precisamos olhar para as diversidades das experiências, que produzem diferentes narrativas. As vozes que se sobressaem nas relações de poder, que criam e reverberam tradições, não podem ser tomadas como as únicas possíveis. E contra isso é que as vozes das mulheres poetas que tratamos aqui se mobilizam.

Deste modo, elas transformam silenciamentos em linguagem materializada, o que contribui para evidenciar as relações de opressão contra as quais as mulheres poetas de cordel lutam. Suas falas reivindicando espaços mais respeitosos para seus trabalhos, como durante o movimento #cordelsemmachismo de 2020, geraram reações de represálias que exigem estratégias cuidadosas de ação. Nestes termos, essas narrativas, que emergem de movimentações e inquietações, desafiam as opressões e criam outras histórias possíveis.

Segundo Hill Collins (2019a), a autodefinição, que decorre das narrativas de si, rejeita os pressupostos de que aqueles em posições de poder teriam autoridade e legitimidade para interpretações de uma realidade universalizante. Essa discussão aponta para uma urgência fundamental ao discutirmos questões de gênero no que dizem respeito à interseccionalidade de raça, de sexualidade e de classe social. Quando falamos sobre as mulheres poetas de cordel, consideramos sua diversidade interna. São mulheres negras, indígenas, gordas, lésbicas, bissexuais que são frequentemente silenciadas em seus espaços de circulação e que têm no cordel um modo de expressão. Mas, nesse ambiente, elas encontram outros desafios e necessidades de mobilizações. Deste modo, é imprescindível que suas experiências narradas a partir de suas próprias vozes – aqui consideradas a partir de cordéis autobiográficos – sejam definidoras de outras histórias possíveis sobre o universo do cordel.

Pensar pela dimensão do feminismo negro e a teoria do ponto de vista não significa que estamos igualando as experiências distintas de opressões pelas quais passam as mulheres. Pelo contrário. A partir desse pensamento, fundamentamos as especificidades das agendas e demandas que as mulheres, individualmente ou em grupo, convocam. Rejeitamos um ideal universalista “da mulher” a partir do que Lugones (2019) considera como um problema da modernidade europeia: o binarismo de gênero. Em vez disso, entendemos o que propõe Hill Collins (2017):

Inserindo o adjetivo “negro” desafia a brancura presumida do feminismo e interrompe o falso universal desse termo para mulheres brancas e negras. [...] O termo “feminista negra” destaca as contradições subjacentes à brancura presumida do feminismo e serve para lembrar às mulheres brancas que elas não são nem as únicas nem a norma “feministas” (HILL COLLINS, 2017, p. 13-14).

A partir destas discussões, podemos entender o poder da autodefinição para a construção de outras narrativas historiográficas possíveis, que nos levam a transformar a escrita da história do cordel. Que passa a ser um espaço que, em sua diversidade, evidencia e se define também pelos trabalhos desenvolvidos pelas mulheres. Neste sentido, narrar a si articula relações de poder que são retomadas e assumidas pelas mulheres que contam suas próprias histórias.

Feminismo decolonial

Como uma investigação que visa contribuir para uma reescrita da história do cordel, partimos de um posicionamento epistemológico feminista e decolonial (ORTIZ OCAÑA,



2019). Segundo Curiel (2020, p. 121), as metodologias decoloniais nos “oferecem um pensamento crítico para entendermos a especificidade histórica e política de nossas sociedades, [...] questionam narrativas da historiografia oficial e mostram como se configuram hierarquias sociais”. Entretanto, esta autora aponta que, em uma perspectiva feminista decolonial, a partir de Lugones (2019), as colonialidades não são definidas apenas por operadores raciais, mas também por dimensões de gênero e de sexualidade.

Ainda nessa perspectiva, Glória Anzaldúa propõe um pensamento a partir de uma “consciência mestiça”, como alguém que rompe as fronteiras e vive o trânsito que entende a mestiça como “um produto da transferência de valores culturais e espirituais de um grupo para outro” (ANZALDÚA, 2019, p. 324). Este entendimento nos permite pensar o saber a partir de posições que não podem (ou não deveriam ser) hierárquicas. Sendo construído de formas conjuntas, em parcerias, o saber se faz nas fronteiras entre o eu e o outro/a outra.

La mestiza tem de se mover constantemente para fora das formações cristalizadas – do hábito; para fora do pensamento convergente, do raciocínio analítico que tende a usar a racionalidade em direção a um objetivo único (um modo ocidental). Para um pensamento divergente, caracterizado por um movimento que se afasta de padrões e objetivos estabelecidos, rumo a uma perspectiva mais ampla, que inclui, em vez de excluir (ANZALDÚA, 2019, p. 325).

Anzaldúa (2019) propõe que pensar como mestiça não se trata de uma mera junção de pedaços, tampouco uma junção de forças opostas. Para a autora, a consciência mestiça rompe com aspectos unitários e universalizantes e tem o trabalho de desmontar as dualidades sujeito-objeto, mostrando de que maneira essa dualidade pode ser transcendida.

Quando pensamos na historiografia do cordel tradicionalmente compartilhada por instituições oficiais, como a Academia Brasileira de Literatura de Cordel, que colocam poetas homens como protagonistas na produção de folhetos sob o argumento de que haveria “poucas mulheres” fazendo poesia, nos vemos diante da necessidade de alguns rompimentos. Há um silenciamento das vozes das mulheres e das narrativas que destacam sua participação – inclusive daquelas decorrentes de quando se fazia necessário que mulheres assinassem seus folhetos com pseudônimos masculinos, como é o caso de Maria das Neves, que assinava com o nome de seu marido, Altino Alagoano.

Deste modo, pensando a partir de uma consciência mestiça (ANZALDÚA, 2019), inquietamo-nos com essa invisibilidade imposta às mulheres. Imposição que parte de homens, que também são excluídos de uma literatura canônica, que almejam um micropoder, cuja existência se faz no exercício de apagamento dos conflitos e disputas de sentidos presentes e em trânsito nas fronteiras das definições do cordel.

Nossos escritos devem, então, ser modos de articular nossas próprias inquietações e servirem para evidenciar desestabilizações de narrativas tidas como dadas. Deste modo, ao entender que a luta mestiça é, acima de tudo, uma luta feminista, Anzaldúa (2019, p. 330) considera que apesar de sabermos de onde vem o ódio masculino e a consequente violência contra as mulheres, “nós não desculpamos, não toleramos e não iremos mais tolerar”. Segundo a autora, é preciso coragem para romper com a sujeição que é imposta às mulheres em estratégias narrativas de ternura, como um sinal de vulnerabilidade. Uma forma possível de rompimento é quando passamos a contar as nossas próprias histórias, como vemos as mulheres poetas fazerem.

Através de nossa literatura, arte, corridos e contos populares, temos de compartilhar nossa história com elas/eles, para que quando organizarem comitês de ajuda aos navajos ou aos agricultores chicanos ou a los nicaraguenses, não rejeitem algumas pessoas por causa de seus medos e

ignorâncias raciais. Elas/eles entenderão que não estão nos ajudando, mas seguindo nossa liderança (ANDALZÚA, 2019, p. 332).

Precisamos retomar a possibilidade de narrarmos a nós mesmas, desestabilizando aquelas histórias que foram contadas como forma de “compensar seus próprios defeitos” (LUGONES, 2019, p. 332), como formas de exercer poderes de uns grupos sobre outros. Nestes termos, Lugones (2019, p. 361) aborda uma “colonização da memória” e propõe que o termo “colonialidade” nomeia

Não apenas uma forma de classificar pessoas através de uma colonialidade do poder e dos gêneros, mas também para pensar sobre o processo ativo de redução das pessoas, a desumanização que as qualificam para a classificação, o processo de subjetivação, a tentativa de transformar o colonizado em menos que humano.

Anzaldúa (2000, p. 230) também discute os desafios de se fazer ouvir sendo mulher, mestiça, *queer*. Para a autora, “eles” combatem e atacam as mulheres “de cor”, “porque desequilibramos e muitas vezes rompemos as confortáveis imagens estereotipadas que os brancos têm de nós”. A escrita das mulheres, então, aparece como uma afronta e uma forma de resistência.

Nós anulamos, nós apagamos suas impressões de homem branco. Quando você vier bater em nossas portas e carimbar nossas faces com ESTÚPIDA, HISTÉRICA, PUTA PASSIVA, PERVERTIDA, quando você chegar com seus ferretes e marcar PROPRIEDADE PRIVADA em nossas nádegas, nós vomitaremos de volta na sua boca a culpa, a auto-recusa e o ódio racial que você nos fez engolir à força. Não seremos mais suporte para seus medos projetados (ANZALDÚA, 2000, p. 231, destaques da autora).

É isso o que fazem as mulheres poetas quando se organizam para contarem suas próprias histórias. Seja nos folhetos e em suas narrativas autobiográficas, seja ao mobilizarem-se por transformações socioculturais, mercadológicas e políticas. As poetas enfrentam as imposições históricas das narrativas que frequentemente apagam suas contribuições e devolvem ao universo do cordel as suas histórias, o seu ponto de vista.

A mulher na poesia de cordel

Quando olhamos para a história da poesia de cordel, somos levados a longas antologias baseadas em folhetos de autoria masculina. Isso não é diferente, por exemplo, quando acompanhamos eventos, feiras e festivais. Os espaços ocupados pelas mulheres poetas ainda são restritos (CARVALHO; OLIVEIRA, 2018) e muito disso se deve a um poder instituído para que essa história seja contada: ela vem sendo conduzida por homens.

Essa situação não é exclusiva do universo do cordel, mas reflete uma situação que atravessa as sociedades capitalistas (FEDERICI, 2019) e a sua historiografia. Resulta, ainda, de toda uma estrutura de formação e valorização do conhecimento (LEMAIRE, 2017; 2018). É esse saber eurocentrado, masculinizado, branco, heterossexual, que é criticado ao apoiarmos em uma perspectiva decolonial para o desenvolvimento desta reflexão.

Lemaire (2020) nos explicita, em uma aprofundada discussão, que parte do Cancioneiro das Donas de Carolina Michaelis, diversas estratégias de poder a partir do uso da linguagem e do saber para um movimento excludente que faz parte da historiografia do cordel. Segundo Santos (2020), há registros de publicações de mulheres desde os anos 1930. A pesquisadora faz referência a Maria das Neves Pimentel, que assinava como Altino Alagoano (nome de seu marido) e à gravadora Maria Athayde, filha do conhecido editor João

Marins de Athayde nos anos 1940. Ainda assim, elas não constam nas antologias e catálogos sobre o cordel que começam a ser publicados nos anos 1960.

Um estudo da Fundação Casa de Rui Barbosa, organizado em 5 volumes e publicado nos anos 1970, configura-se em uma importante e densa pesquisa sobre a poesia de cordel. É uma obra utilizada como bibliografia em universidades para o estudo da poesia de cordel e, assim, tem um grande alcance ainda nos dias de hoje. Esses textos, produzidos com a colaboração de Cavalcanti Proença, Orígenes Lessa, Antônio Houaiss e Manuel Diegues Junior, tiveram o apoio do Ministério da Educação e Cultura e, portanto, tratam do que se tornou a historiografia oficial do cordel. É essa a história que é repetidamente contada quando se fala da poesia de cordel – a de folhetos impressos, separados de suas formas orais, de origem portuguesa etc. É nessa história que não encontramos as vozes das mulheres – ou as encontramos como raras e “desinteressadas”⁴⁸ pela poesia.

Ainda sobre a história contada pela FCRB, Lemaire (2020, p. 184) aponta que

Para indicar os autores dos folhetos, privilegia-se o nome de trovador, uma palavra medieval. Trata-se de uma estratégia discursiva que permite, pela aproximação com a literatura da Idade Média europeia e com o tipo de poeta que era o trovador medieval – homem e membro da nobreza –, impor a ideia de uma poesia ao mesmo tempo antiga e de autoria exclusivamente masculina, com origens alheias, nobres e escritas, silenciando e ocultando a atualidade, a especificidade regional do folheto, a sua base oral, cantada, a presença de mulheres cantadoras.

Por meio de poderes acadêmicos e letrados estabelecidos, o cordel é inferiorizado a partir de um referencial canônico. Torna-se uma poesia marginalizada. E, dentro da esfera desta margem, os homens se utilizam de um micropoder criador de normas, regras e ordens que excluem e minimizam as mulheres que também são poetas. Segundo Mello (2020, p. 8), “a mulher que faz cordel tem pouca visibilidade em virtude de preconceitos duplos: o de pertencimento a uma cultura das bordas e pelo pertencimento a uma cultura marcada pelo androcentrismo”. São aceitas, apenas, aquelas que estão dispostas a submeterem-se a essas normas e às narrativas construídas por esses detentores de um poder que emana da posse de editoras, da direção de academias, de visibilidade internacional e da retroalimentação de egos pelos pares.

Movida pela inquietação diante da invisibilidade das inúmeras mulheres poetas que não apareciam nas antologias, silenciadas em espaços públicos, a professora Fanka Santos cataloga em *O Livro Delas* títulos de mulheres cordelistas até os anos 2010. Santos (2020) prova com sua pesquisa que as produções das autoras não são poucas ou raras, e sugere que um grande problema, que teve como consequência esse apagamento das mulheres poetas, é que a historiografia da literatura que conta a trajetória do cordel é feita a partir de uma perspectiva “*scriptocêntrica*”, que utiliza como método de investigação da oralidade as mesmas formas utilizadas para a pesquisa de fenômenos escritos. Por isso, a pesquisadora aponta uma urgência de transformação não apenas nos objetos de estudo, mas também dos paradigmas que direcionam esses trabalhos.

Nesse cenário, as mulheres poetas têm se organizado politicamente para reagirem a um apagamento histórico de suas contribuições para a poesia de cordel. Elas se reúnem em grupos e associações, mas também informalmente, pensando produtos, eventos e ações políticas de mobilização. Essas estratégias têm encontrado nas redes sociais *on-line* um

⁴⁸ “Se os autores, por uma razão ou por outra, não conseguiram citar uma só autora, uma só trovadora, é que realmente o ‘sexo fraco’ não se interessa pelo cancionero nordestino” (LUYTEN, 2003, p. 146 apud Santos, 2020, p. 14) [grifo nosso].

espaço para sua existência, divulgação e convocação de novas adesões à causa de um cordel menos excludente.

E é por caminhos das discussões de gênero no cordel que eu vejo uma possibilidade de fratura mais evidente: essa que os poetas tradicionalistas e os que se pregam progressistas tentam apagar. Porque é a produção das mulheres que vem questionando e oferecendo condições de continuidade, não pelas vias de suporte ou de formato, mas pela dimensão política de resistência que o cordel oferece (FONSECA, 2019, p. 209),

E uma reivindicação fundamental dos grupos de mulheres poetas é de que suas vozes sejam ouvidas e respeitadas. Para isso, é fundamental que elas contem suas próprias histórias e, assim, contem também uma nova história do cordel. Como aponta Adichie (2019), os riscos iminentes de uma história única são de que os indivíduos repercutam seus desconhecimentos como verdades únicas.

Em um universo simbólico de produção de conhecimento pautado em uma referência masculinizada, é importante referirmo-nos a um registro de memórias que desloca o eixo narrativo para as memórias de mulheres, de mulheres negras, de mulheres periféricas, que contam suas próprias histórias pelas vias do cordel, testemunhando suas vidas, seus embates, suas resistências sociais, culturais e políticas. Eis o que buscamos, quando olhamos para as narrativas autobiográficas de Auritha Tabajara, Julie Oliveira e Izabel Nascimento.

Autobiografias em cordel

Em um mundo de conhecimentos pautados pelos saberes produzidos e difundidos em relações de poder, Adichie (2019) indica a urgência de acessarmos uma ampla diversidade de histórias. A partir dos estudos de Hill Collins (2019) sobre a produção de conhecimento de mulheres negras sobre elas mesmas, pensamos aqui na importância de as mulheres poetas contarem também as suas próprias histórias e, assim, contribuírem para a nova historiografia do cordel, proposta por Santos (2020).

bell hooks (2019) reflete sobre a importância de narrar a si mesma a partir da escrita de uma autobiografia. Para a autora, um dos principais aspectos transformativos do movimento feminista tem sido o de convocar as mulheres a contarem suas próprias histórias. Como uma estratégia de resistência, “erguer a voz era uma forma de rebelião consciente contra a autoridade dominante” (HOOKS, 2019, p. 20).

A partir de reflexões pedagógicas, hooks (2019) considera que as histórias pessoais são formas de as pessoas se conectarem e se identificarem, mas as experiências pessoais seriam desconsideradas nos sistemas educacionais e de formação do conhecimento. Haveria uma busca pela universalidade do saber, sendo que o universal é sempre externo, masculino, branco, elitista. E, nesse cenário, as vozes das mulheres incomodam, assustam e, por isso, são silenciadas.

A narração de si, para hooks (2019, p. 226), é uma forma de construção de identidades e de fortalecimento das memórias individuais cotidianas:

Para muitas pessoas exploradas e oprimidas, a luta para criar uma identidade e nomear a própria realidade é um ato de resistência, pois o processo de dominação – seja a colonização imperialista, o racismo ou a opressão machista – tem nos esvaziado de nossa identidade, desvalorizando nossa linguagem, nossa cultura, nossa aparência. Repito, isso é só uma fase no processo de revolução.

Para hooks (2019, p. 227), isso permitiria que mulheres e homens utilizassem suas próprias experiências como formas de teorização e de politização dos saberes, tornando-se um processo de historicização e permitindo reconhecermo-nos como parte da história, como fazem as mulheres cordelistas.

No livro autobiográfico em cordel “Coração na aldeia, pés no mundo”, escrito por Auritha Tabajara (2018), mulher indígena nascida no Ceará, encontramos na orelha deste que ela considera a poesia de cordel como “autoexpressão e resistência. Por meio dela busco desconstruir estereótipos atribuídos às mulheres indígenas, uma vez que não perco a minha ancestralidade morando na cidade e usando tecnologia”.

Os textos de Julie Oliveira, professora, poeta e editora cearense, foram publicados em sua rede social Instagram⁴⁹, que ela utiliza como espaço de divulgação de seus trabalhos. A poeta é uma das organizadoras do movimento Cordel sem Machismo e coordena o coletivo Cordel de Mulher.

Izabel Nascimento é sergipana, professora e poeta de cordel. Atualmente preside a Academia Sergipana de Literatura de Cordel e está à frente do movimento Cordel sem Machismo. Seus dois folhetos de cunho autobiográfico tratados nesse texto são “Cordel de Mãe e Filha” (NASCIMENTO; NASCIMENTO, 2019) e “Relato de voz e verso” (NASCIMENTO, 2018).

Há quatro eixos que identificamos nas narrativas das três poetisas como articuladores para essa outra história do cordel. São temas que não aparecem tratados nas discussões conceituais e nas abordagens definidoras do cordel, pautadas nas experiências folcloristas, acadêmicas, tampouco naquelas produzidas por poetisas homens. São eles: a ancestralidade, as lutas pessoais cotidianas, os machismos e os diálogos individuais com o universo do cordel.

Destacando o primeiro eixo, observamos que as autoras trazem uma importante referência à ancestralidade matrimonial. As três poetisas não inauguram suas ações poéticas individualmente em suas vidas, mas emergem de diálogos com outras mulheres. Elas se apresentam como herdeiras dos bens culturais transmitidos pelas mulheres mais velhas, ou seja, de bens matrimoniais, como descreve Lemaire (2018): um conjunto de bens materiais e culturais pertencentes às linhagens femininas.

No livro de Auritha, ela aborda essa ancestralidade a partir da imagem da avó, com quem aprendeu a contar histórias:

Contava para a vovó,
Que dizia: “vá sem medo,
O tempo que vai chegar
Desvendará o segredo.
Escute, prenda, pratique,
Vai precisar logo cedo” (TABAJARA, 2018, p. 12).

Além de ter herdado o aprendizado sobre contação de histórias em rimas, Tabajara (2018) também tinha na avó um referencial de força, de luta e de sabedoria.

Izabel Nascimento é filha de pai e mãe poetisas e também aborda esse aprendizado em sua narrativa autobiográfica. Em ambos os textos de Nascimento (2018; 2019), ela destaca o que aprendeu sobre a poesia com sua mãe.

Os meus pais são os poetisas
Que Deus me deu de presente
Mamãe, grande cordelista
Papai, cordel e repente
Fruto desse amor gigante
Versejo desde o instante
Que me entendo como gente (NASCIMENTO, 2018, p. 7).

⁴⁹ [instagram.com/julie.oliveras](https://www.instagram.com/julie.oliveras)

Desta herança, ela evidencia também sua gratidão no cordel em que assina junto de Ana Santana Nascimento:

Assim como o fruto nasce
Quando a raiz traz à vida
Feliz o fruto que honra
A jornada percorrida
Eu honro quem me gerou
Se serei, se fui, se sou:
Obrigada, Mãe querida! (NASCIMENTO; NASCIMENTO, 2019, p. 16)

E ainda:

Ana Santana, mamãe,
Forte, inteligente e bela
Há tempos que o véu da arte
Flamula, buscando nela
História, chão, garantia
Assim, bebi poesia
Do leite materno dela (NASCIMENTO, 2018, p. 7).

Julie Oliveira é filha de pai poeta, com quem aprendeu as técnicas e estruturas de sua poesia. Mas em seus relatos apontados aqui, ela também traz outros aprendizados adquiridos com sua mãe e uma declaração de respeito por sua mãe e por sua avó.

Sou filha de Assunção
Mulher doce, paciente;
Neta de Alice, também,
E honro cada semente
Porque carrego comigo
A força de minha gente (OLIVEIRA, 2020, *on-line*).

Da ancestralidade, heranças de mulheres, seja nos aprendizados sobre poesia de cordel, sobre contação de histórias ou mesmo sobre outros aspectos da vida, seguimos para as abordagens que as poetisas fazem do universo do cordel. Elas contam sobre como entraram nesse universo, sobre aprendizados.

Auritha conta que começou a escrever poesia ainda na escola e uniu a isso às contações de histórias que acompanhava da avó:

Aprendeu a ler na rima
Tudo queria rimar:
As brincadeiras e histórias
Que ouvia a vovó contar.
Com tambor e maracá,
De música foi gostar (TABAJARA, 2018, p. 10).

Julie apresenta seus aprendizados em um dos poemas e atribui sua entrada no universo do cordel também a uma relação hereditária, mas, no caso, refere-se a seu pai, o poeta Rouxinol do Rinaré.

A poesia eu herdei
De um amigo de fê,
Companheiro de jornada
A quem aplaudo de pé:
Sou filha do cordelista

Rouxinol do Rinaré (OLIVEIRA, 2020, *on-line*).

A entrada de Izabel Nascimento na poesia de cordel se deu ainda criança, aprendendo sobre poesia com seus pais. Ao descrever sua entrada nesse universo, Izabel destaca também os desafios que encontraria em seu percurso.

Assim, entrei nesse mundo
Pautada nos bons valores
Meus irmãos e eu tivemos
Na arte, dois bons doutores
A estrada iniciava
Eu sequer imaginava
Que nem tudo aqui são flores (NASCIMENTO, 2018, p. 9).

Os desafios de sua vida, até reconhecer-se como cordelista, aparecem nos versos de Auritha Tabajara ao mencionar seu trânsito do espaço de sua aldeia até estabelecer-se em grandes cidades como Fortaleza e São Paulo. Nesses espaços, ela ainda muito jovem identifica que nem todo mundo tinha boas intenções.

Agora, lá na cidade
Era mocinha inocente
Sorria pra todo mundo
Que passasse à sua frente
Mas a maldade do povo
Se fazia ali presente (TABAJARA, 2018, p. 16).

Izabel Nascimento conta sobre as dificuldades de saúde que enfrentou e sobre como a poesia de cordel foi sua aliada para a superação.

Meus problemas de saúde
Deixavam por perto a morte
Que desde cedo tentava
Pôr o meu nome no corte
Com diretriz resumida
Busquei dar sentido à vida
O cordel foi minha sorte (NASCIMENTO, 2018, p. 10).

A poeta Julie Oliveira trata, ainda, dos desafios que encontra pelo caminho, sendo um deles, os trabalhos em parceria e coletividade, que ela entende como fundamentais para que as cordelistas se fortaleçam em seus trabalhos.

Seguir sozinha é fácil
É cômodo, eu sei fazer
Mas, decidi caminhar
Em conjunto, pra vencer
Com cordel e aliadas
Não vamos ficar caladas
Chegue junto, venha ver! (OLIVEIRA, 2020a, *on-line*).

O machismo é uma situação recorrente, como já apontado nas discussões teóricas deste trabalho. Ele aparece na narrativa das mulheres poetas tanto quando elas falam sobre suas inserções no universo do cordel quanto ao mencionar outras experiências da vida – visto que o machismo como um comportamento não é exclusivo de um grupo unificado, mas se expande por toda a sociedade.

Nascimento (2018) denuncia situações de machismo no universo do cordel a partir de suas experiências:

Ser mulher na poesia



Exigiu muito de mim
A mão do machismo pesa
O seu disfarce é ruim
Carrega na estridência
O joio da incompetência
Ainda hoje é assim. (NASCIMENTO, 2018, p. 12).

Julie Oliveira destaca essa situação a partir de sua ação de resistência e de luta.

Ser Youtuber, popstar
É sonho de muita gente
O meu é ver a mulher
Ter tratamento decente
Por isso, eu estou no front
E não fujo desse afronte,
A minha força é pungente.
[...]
Eles nos querem chorando
Chateadas, desunidas
É verdade que algumas
Ainda estão iludidas
Porém vão se esclarecer
E nunca mais vamos ter
Nossas vozes preteridas! (OLIVEIRA, 2020a, *on-line*)

Na narrativa de Auritha Tabajara, o machismo se manifesta em suas experiências cotidianas além do cordel. Acontece, por exemplo, quando ela chega à cidade e um homem a assedia com olhares.

Um cabra meio de longe
Desde cedo a observava
Veio se achegando aos poucos,
Fez que uma fruta comprava
E, como um lobo faminto,
Para a mocinha olhava (TABAJARA, 2018, p. 17).

E quando o pai de sua filha a processa por “abandono do lar” e pede, judicialmente, o pagamento de pensão alimentícia.

Rejeitado, o companheiro
Recusou-se a aceitar
Foi bancar o pai-herói
No conselho tutelar.
Esperou ela sair
E já foi denunciar (TABAJARA, 2018, p. 28).

Dialogando com o conceito de biomitografia de Audre Lorde, ou seja, uma narrativa mais preocupada com o estado de espírito de quem narra do que com a precisão de detalhes, a autobiografia para hooks (2019, p. 319) é um relato de uma história muito pessoal que convoca não exatamente como os eventos aconteceram, mas como nos lembramos deles. É isso o que as três poetisas fazem em suas narrativas. Mais do que, precisamente, contar fatos com uma pretensão de verdade, elas narram suas perspectivas diante de suas próprias

experiências, trazendo à tona suas emoções e sentimentos, evidenciando as afetações de suas histórias com o universo do cordel.

Considerações finais

Segundo hooks (2019, p. 264), “falar é a marca da liberdade, de se fazer sujeito”. Para a autora, contar as nossas próprias histórias é a forma de alcançarmos o poder por compartilharmos o nosso ponto de vista sobre a história. E é isso que Julie Oliveira, Izabel Nascimento e Auritha Tabajara fazem quando escrevem sobre si mesmas: declaram suas liberdades individuais ao mesmo tempo em que contam a história do cordel.

É importante considerarmos as narrativas das mulheres para contarmos a história do cordel. Como a professora Fanka Santos iniciou, precisamos construir novos olhares para a historiografia oficial, inserindo as contribuições das mulheres poetas. Deste modo, estamos transformando a história do cordel, mas também a história da literatura. Ao observarmos as brechas na história, a partir de questionamentos e de fraturas aparentes, é que podemos pensar nessa reescrita.

As narrativas das mulheres cordelistas estão inseridas em uma relação de disputa de poderes sobre a memória, sobre os modos de conhecimento sobre o universo do cordel. Elas desestabilizam os saberes institucionalizados destacando suas experiências pessoais, suas relações de matrimônio cultural e apontando as opressões machistas que configuram desafios em suas vidas. É preciso nos voltarmos para as biomitografias e pontos de vista das mulheres cordelistas para sermos capazes de refletir sobre o universo do cordel.

Referências

- ADICHIE, Chimamanda. **O perigo de uma história única**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- ANZALDÚA, Glória. La conciencia de la mestiza / Rumo a uma nova consciência. In: BUARQUE DE HOLLANDA, Heloísa (org.) **Pensamento Feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p. 323-340.
- _____. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 8, n. 1, p. 229, jan. 2000. ISSN 1806-9584. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/9880>>. Acesso em: 15 jul. 2020.
- _____. **Borderlands/La Frontera: La nueva mestiza**. Madrid: Capitán Swing, 2007.
- CARVALHO, Gislene. OLIVEIRA, Letícia. Feminismo negro na poesia de cordel de Jarid Arraes, In: SOARES, Juliana. COSTA, Vanessa. VIERO, Felipe. **Dar-se a ver: Textualidades, gêneros e sexualidades em estudos da Comunicação**. Belo Horizonte: Selo PPGCOM, 2018, p. 199-217.
- 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, p.120-139.
- FIGUEIREDO, Angela. Somente um ponto de vista. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 51, e 175117, 2017. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-83332017000300509&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 24 July 2020. Epub Dez 18, 2017.



- FONSECA, Maria Gislene Carvalho. **Novelo de verso**: fios de memória, tradição e performance tecendo a poesia de cordel. Tese de doutorado. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2019.
- FREDERICI, Sílvia. **Mulheres e caça às bruxas**: da Idade Média aos dias atuais. São Paulo: Boitempo, 2019.
- HILL COLLINS, Patricia. **Pensamento feminista negro**: conhecimento, consciência e a política do empoderamento. São Paulo: Boitempo, 2019.
- _____. **Pensamento feminista negro**: o poder da autodefinição. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org). **Pensamento Feminista**: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019a, p. 271-312.
- _____. O que é um nome? Mulherismo, feminismo negro e além disso. **Cadernos Pagu**, n. 51, 2017.
- HOOKS, bell. **Erguer a voz**: pensar como feminista, pensar como negra. São Paulo: Elefante, 2019.
- LEMAIRE, Ria. **Cores do Atlântico**. Galícia: Pai Edicións, 2010.
- _____. Do Cancioneiro das Donas às Cantigas D'amigo dos Trovadores Galego-Portugueses. **Fragmentum**, n. 49, p. 213-227, 2017.
- _____. Patrimônio e matrimônio: proposta para uma nova historiografia da cultura ocidental. **Educar em Revista**, v. 34, n. 70, p. 17-33, 2018.
- _____. Do Cancioneiro das Donas ao Livro Delas. In: PEREIRA DOS SANTOS, Francisca. **O Livro Delas**. Fortaleza: Imeph, 2020, [no prelo]
- LUGONES, Maria. Rumo a um feminismo decolonial. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org). **Pensamento Feminista**: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019, p. 357-378.
- MELLO, Beliza Áurea. Nova História do Cordel: a hora e a vez das vozes femininas nos folhetos. In: PEREIRA DOS SANTOS, Francisca. **O Livro Delas**. Fortaleza: Imeph, 2020, [no prelo]
- NASCIMENTO, Izabel. **Relato de verso e voz**. Aracaju, Datagraph, 2018.
- NASCIMENTO, Izabel. NASCIMENTO, Ana Santana. **Cordel de mãe e filha**. Aracaju, Datagraph, 2019.
- OLIVEIRA, Julie. **Meu nome é Julie Oliveira**. Publicação *on-line*. 2020.
- _____. **Respeite a minha história**. Publicação *on-line*. 2020a.
- ORTIZ OCAÑA, Alexander; ARIAS LÓPEZ, María Isabel. Hacer decolonial: desobedecer a la metodología de investigación. **Hallazgos**, 16(31), 147-166, Bogotá: Universidad Santo Tomás, 2019.
- SANTOS, Francisca Pereira dos. Cantadoras e repentistas do século XIX: a construção de um território feminino. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, 2010, [Data de consulta: 25 de novembro de 2017] Disponível em: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=323127099015>> ISSN 1518-0158.
- _____. **O Livro Delas**. Fortaleza: Imeph, 2020. [no prelo]
- TABAJARA, Auritha. **Coração na aldeia, pés no mundo**. Lorena: UK'A Editorial, 2018.

[Recebido: 07 ago 2020 – Aceito: 24 jan 2021]

MEMÓRIA, VOZ E AUTORIA EM *OS SAPATOS DE TÉ*, DE CREMILDA E ELISABETE NASCIMENTO**MEMORY, VOICE AND AUTHORSHIP IN *OS SAPATOS DE TÉ*, BY CREMILDA AND ELISABETE NASCIMENTO**Fernanda Oliveira da Silva⁵⁰<http://orcid.org/0000-0001-9831-2827>Maria Teresa Salgado⁵¹<http://orcid.org/0000-0003-2993-3632>

Resumo: Ao ler *Os Sapatos de Té*, de imediato, evidencia-se que as histórias ali narradas são contadas por mais de uma voz. O processo que compõe esse livro é interessante, pois são as contações da mãe, Cremilda, escritas pela filha, a escritora Elisabete Nascimento. Através das memórias e das vozes que protagonizam a obra, somos levados a conhecer outra versão da história considerada como a oficial do país. A partir dos possíveis diálogos com as teorias de Michael Pollak (1989), Laura Cavalcante Padilha (2007) e Gayatri Spivak (2010), iniciamos este breve estudo, analisando a memória como elemento fundamental para a composição da narrativa e para o protagonismo da mulher negra, que assume, aqui, um papel de *griot*, trazendo a sua versão da história, denunciando a pobreza, a desigualdade, o racismo, a escravidão e dando visibilidade às vozes da Baixada Fluminense do Estado do Rio de Janeiro. A intenção dessa análise é colaborar com a visibilidade de algumas dessas vozes.

Palavras-chave: Memória. Oralidade. Vozes femininas. Subalternização.

Abstract: When reading *Os sapatos de Té*, immediately, it is evident that the stories narrated are told by more than one voice. The process that makes up this book is interesting, as it is the account of the mother, Cremilda, written by her daughter, the writer Elisabete Nascimento. Through the memories and voices that lead the work, we are brought to know another version of the story considered as the country's official. Based on the possible dialogues with the theories of Michael Pollak (1989), Laura Cavalcante Padilha (2007) and Gayatri Spivak (2010), we begin this brief

⁵⁰ Pesquisadora bolsista FAPERJ. Possui graduação em Letras – Língua Portuguesa e Literatura – ABEU Centro Universitário (2016), especialista em Literaturas Portuguesa e Africanas – UFRJ (2018). Atualmente, cursa Mestrado em Letras Vernáculas, área de Literaturas Africanas e é integrante do Grupo de Estudos e Pesquisas Escritas do Corpo Feminino nas Literaturas de Língua Portuguesa ambos pela Universidade Federal do Rio de Janeiro.

⁵¹ Graduação em Letras (Inglês), pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1982); mestrado em Literatura Brasileira, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1988); doutorado em Literaturas Africanas, pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (1997) e desenvolveu pesquisa de pós-doutorado, em Literaturas de língua portuguesa, em Paris IV (Sorbonne), com ênfase na escrita feminina (2016). Atualmente, é professora-associada de Literaturas Africanas na Universidade Federal do Rio de Janeiro, universidade onde trabalha desde 2006. Tem experiência na área de Letras, voltando-se para Literaturas de língua portuguesa (Literaturas Africanas, Afro-brasileiras e Portuguesa) e atuando principalmente nos seguintes temas: literaturas africanas e literatura comparada. Desenvolve pesquisa em literaturas de língua portuguesa e interessa-se, sobretudo, por imagens ligadas ao universo do riso, da busca de felicidade e das questões de gênero. É pesquisadora associada do CRIMIC (Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les Mondes Ibériques Contemporains).



study, analysing memory as a fundamental element for the composition of the narrative and also for the protagonism of the black woman, who assumes, here, a role of griot, bringing her version of history, denouncing poverty, inequality, racism, slavery and giving visibility to the voices of the Baixada Fluminense of the state of Rio de Janeiro. The intention of this brief study is to contribute to the visibility of some of these voices.

Keywords: Memory. Orality. Female voices. Subordination.

“O que os livros escondem, as palavras ditas libertam”

(Conceição Evaristo)

As palavras da escritora Conceição Evaristo não se camuflam em eufemismos para denunciar um antigo problema que ainda persiste no campo da literatura brasileira. Por longos anos, a escrita literária consolidou-se como um espaço de poder branco, excluindo as camadas sociais negras, que possuíam formas de conhecimento consideradas inferiores. Tais camadas também tinham o seu acesso barrado ao único conhecimento considerado importante pela elite brasileira. Assim, por muito tempo, deu-se visibilidade apenas a um lado da história; até o momento em que algumas vozes silenciadas começaram a romper cada vez mais os cercados impostos e passaram a ser ouvidas nos espaços acadêmicos. Importante dizer que tais vozes marginalizadas sempre se manifestaram e transmitiram saberes, a despeito das muitas tentativas de obstrução e silenciamento sofrido ao longo da história. Nossa intenção, com esse breve estudo, é colaborar com a visibilidade de algumas dessas vozes.

Nossa epígrafe também mostra a urgência de mais estudos literários sobre as escritas que foram mantidas fora do chamado cânone, visto que suas origens pertencem a espaços historicamente marcados pelo silenciamento forçado, conhecido como uma das estratégias de opressão do colonialismo e da escravidão. A abertura para as “novas” enunciações tem acontecido aos poucos, pois a reivindicação do direito à escrita só foi escutada tardiamente.

Nesse sentido, interessa-nos lembrar a relação que Antonio Candido faz entre os direitos humanos e a literatura, ao considerar que são “bem incompressíveis”, entendendo que ambos não podem ser negados a nenhuma pessoa, uma vez que têm um papel importante de humanização. Ao colocar a literatura ao nível de necessária, Candido a define como algo fundamental para compor a existência do ser humano. Para isso, o autor relaciona a literatura e os direitos humanos de duas maneiras: a primeira refere-se à organização mental que a literatura proporciona, pois, ao “dar forma aos sentimentos e à visão do mundo ela nos organiza, nos liberta do caos e portanto nos humaniza” (CANDIDO, 1988, p. 186); a segunda relaciona-se ao aspecto de desmascaramento social e denúncia, pelo fato de a literatura “focalizar as situações de restrição dos direitos, ou de negação deles, como a miséria, a servidão, a mutilação espiritual” (CANDIDO, 1988, p. 186).

Assim, entende-se que a literatura é um direito de todas e de todos, e compreendemos a necessidade de tornar a escrita de mulheres, sobretudo de mulheres negras, visíveis. Tal ideia justifica a escolha da obra de Elisabete Nascimento como *corpus* deste artigo. É importante esclarecer que não se busca, aqui, apenas trabalhar a narrativa da escritora com o intuito de preencher alguma espécie de cota nas pesquisas acadêmicas, mas, sim, como procuramos mostrar ao longo deste texto, para evidenciar as qualidades literárias da obra de Nascimento.

Para compreender a análise que aqui se propõe, é importante uma breve apresentação de Elisabete Nascimento. A escritora nasceu em Barros Filhos, uma periferia do Rio de Janeiro. Aos quatro anos, passou a morar no município de São João de Meriti, cidade onde

Nascimento permanece morando, localizada na Baixada Fluminense. A literatura é herança das contações da mãe e das letras de samba-canção de seu pai. Sua formação acadêmica, desde a graduação até o doutorado, foi realizada na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Por mais de trinta anos, atuou na educação básica e, por quinze, no ensino superior. Atualmente, é membro do grupo de pesquisa Escritas do Corpo Feminino (UFRJ) e desenvolve projetos de leitura, letramento e escrita criativa com estudantes de escolas públicas. Nascimento tem nove livros, dos quais oito são por autopublicação. São eles: *Exu no Paço Imperial*; *Diário de bordo do Almirante Negro*; *Os Sapatos de Té*; *Contos Pro(L)ibidos*; *Ciranda de Meninos*; *Luiza e Babi e o Mistério do Lago de Onira*; *Máscara de flandres: em fragmentos*; *Abayomi: minha amiga imaginária* e *Amor de Abiku*. Os versos e a prosa que compõem as obras evidenciam a importância de histórias vividas e contadas por mulheres e homens que tiveram suas existências negadas.

Ao ler *Os Sapatos de Té*, de imediato, evidencia-se que as histórias ali narradas são contadas por mais de uma voz. O processo que compõe este livro é interessante, pois são as contações da mãe, Cremilda, escritas pela filha, a escritora Elisabete Nascimento. Ambas são narradoras da história, e esta oscilação de vozes permite o contato com as memórias, os testemunhos e os saberes da mãe da escritora. Assim, acreditamos estar diante de “uma forma artesanal de comunicação” (BENJAMIN, 1975, p. 69) em que experiências são trocadas e nela as vozes narrativas deixam suas marcas “como a mão do oleiro na argila do vaso” (BENJAMIN, 1975, p. 69).

A narrativa começa a ser contada pela voz da filha, Elisabete: “Essa é a história dos meus sapatinhos. E também dos sapatos da minha mãe e da mãe de minha mamãe, a velha Deolinda” (NASCIMENTO, 2015, p. 13). Em seguida, aparecem versos de uma canção que vai perpassar toda a narrativa:

A liberdade de estar descalço
Criou calo e esporão,
Por isso os pés da gente Monjolo
Não cabem nos sapatos não
(NASCIMENTO, 2015, p. 13).

Interessa-nos analisar os versos acima, pois podemos entendê-los como uma maneira de explicar uma das estratégias da escravidão. Sabe-se que, no período escravocrata, o uso dos sapatos era atribuído à condição de liberdade do indivíduo. Homens e mulheres, escravizados e livres, se diferenciavam socialmente pelos calçados que usavam ou não. Tanto que um escravizado até poderia vestir calças, paletó, mas nunca calçar “tamanco, nem [...] sandálias. De pé no chão. Para deixar bem exposto o estigma indisfarçável do estatuto de cativo” (ALENCASTRO, 1997, p. 79). Logo, a pequena canção carrega uma possível justificativa, a deformidade dos pés, para consolidar uma das opressões do período colonial.

As primeiras páginas, assim como o título, já nos mostram que o sapato é o fio condutor da narrativa. Cremilda inicia suas contações falando sobre a sua mãe, Deolinda, e a dificuldade dela de usar sapatos: “Mamãe, sempre que vou visitá-la, reclama que seus sapatos doem os pés. E lá vou eu comprar mais um par de sapatos” (NASCIMENTO, 2015, p. 14). Nas linhas seguintes, a narradora-protagonista⁵² transporta sua história para um tempo-passado, volta-se para as recordações de sua infância: “Aos oito anos eu já era empregada doméstica. Eu cuidava da casa e de duas crianças. Eu só aprendi a escrever já com trinta anos...” (NASCIMENTO, 2015, p. 23).

A composição da narrativa de *Os Sapatos de Té*, como pudemos ver no trecho acima, é costurada pelas memórias da narradora-protagonista. Além disso, é possível notar que a

⁵² Com o intuito de facilitar a identificação das vozes narrativas, escolhemos nomear Cremilda como *narradora-protagonista*, ou seja, aquela que conta a história, e Elisabete como *narradora-ouvinte*, por escutar e escrever as falas de Cremilda.

memória de Cremilda representa uma realidade que, infelizmente, não é exclusiva da sua experiência. Sabe-se que o trabalho infantil e o não acesso à escola foram, e ainda são, problemas reais das periferias e dos morros dos grandes centros urbanos brasileiros.

Nesse sentido, pensamos nas memórias coletivas, aquelas interdidas, e questionamos a história que sempre foi considerada a verdadeira. Vejamos, no fragmento a seguir como, através das lembranças de Cremilda, a história do país é contada:

Meus pais eram do tempo do dinheiro de couro e da moeda de conchinha. Chamavam meu pai de rebelde. Chamavam minha mãe de rebeldia. Ele nasceu junto com a Revolta da Vacina e minha mãe, com a Revolta da Chibata. Eu nasci com a Revolta Comunista e minha filha mais velha com o Golpe Militar, e mais revoltas. Nada por acaso na família dos revoltados (NASCIMENTO, 2015, p. 21).

Acima, o nascimento de cada pessoa da família relacionou-se aos momentos importantes da história do Brasil. Novamente, vemos a memória particular tomar uma proporção ampla. Interessa-nos, nesse momento, pensar no texto *Memória, esquecimento, silêncio*, de Michael Pollak. Ao referir-se ao estudo da história oral, realça-se a relevância das memórias subterrâneas, “que, como parte integrante das culturas minoritárias e dominadas, se opõem à ‘Memória oficial’, no caso a memória nacional” (POLLAK, 1989, p. 4). Essas memórias chamadas subterrâneas conseguem emergir, de forma transgressora, mesmo sendo destinadas ao silêncio, provocando, assim, interferências na divulgação dos fatos considerados oficiais. O silêncio que foi, e ainda é, imposto as vozes subalternizadas consegue ser ouvido através do interesse de registrar as vivências de pessoas simples, como foi feito pela escritora Elisabete Nascimento em *Os Sapatos de Té*.

As lembranças da narradora-protagonista entrecruzam-se com eventos históricos do país. Ao rememorar o ano de seu nascimento, Cremilda acaba por trazer à tona a denúncia em relação ao grande número de homens negros escravizados que, em troca de alforria, “escolheram” lutar na Guerra do Paraguai. Tal fato resultou nas mortes desses homens que nem se quer puderam sentir a sensação de liberdade: “Quando nasci, em 1935, papai já estava com 40 anos, mas morreu cinco anos depois. Ele era neto de escravo, que foi a guerra do Paraguai, em vão, em troca de liberdade” (NASCIMENTO, 2015, p. 24).

A partir disso, pode-se compreender que as memórias subterrâneas da narradora-protagonista, ao surgir em espaços tomados pelo poder da escrita, modificam as cenas de grandes acontecimentos e, assim, como destaca Pollak (1989), possibilitam a construção de outras histórias formadas pelas vivências e pelas experiências das pessoas subalternizadas.

Além das memórias, outro elemento fundamental para a composição de *Os Sapatos de Té* é a oralidade. Ela se apresenta na obra de diversas formas, como por exemplo, os versos musicados que penetram a narrativa, já citados e analisados anteriormente. Além disso, pode-se observar que a estrutura do discurso nos mostra a presença de diálogos, ou seja, Cremilda parece estabelecer diálogos com alguém a todo instante. Pode-se observar isto na seguinte passagem: “Certo dia, todos estávamos felizes com as sobras de um leitão, do porco do vizinho. Pare de rir, Luiza, o vizinho não é porco não...” (NASCIMENTO, 2015, p. 14). Para além disso, sabe-se que, segundo Bakhtin (2003), um enunciado é sempre uma resposta a outros.

Há um fragmento que, não por acaso, remete-nos a tradição africana: “É preciso contação. Quer saber o que isso quer dizer, Carlinha? Desenhe nossa árvore sagrada, um imbondeiro, e você saberá sobre imensa família” (NASCIMENTO, 2015, p. 23). Pode-se notar que a partilha de conhecimento através das histórias, por meio de memórias da tradição, segundo Laura Padilha, “difunde as vozes ancestrais, procura manter a lei do grupo, fazendo-se, por isso, um exercício de sabedoria.” (PADILHA, 2007, p. 35). Essas observações fazem-nos compreender a presença da oralidade, uma das heranças da cultura africana, como um aspecto essencial que influencia na estrutura e na estética da obra.

Ao pensar sobre a estrutura e a estética, é interessante retornarmos para a dedicatória da obra de Elisabete Nascimento que não deixa dúvidas sobre o processo criativo do livro: “Fugindo aos padrões de edição, esta dedicatória não é de autora para alguém, mas é das mãos que escrevem a voz das memórias de Cremilda, minha mãe, companheira minha e de meus irmãos por mais de meio século” (NASCIMENTO, 2015, p. 9). Sendo assim, a mão de Elisabete imprime sua marca nas histórias contadas por Cremilda. Deste modo, a voz da narradora-protagonista e da narradora-ouvinte estão presentes nos relatos, para que a história seja continuamente compartilhada entre aquela que fala e a que ouve e também escreve.

Com base nessa observação, interessa-nos analisar a relação estabelecida entre quem conta, quem escuta e escreve *Os Sapatos de Té*. Para começar esta análise, parecem-nos pertinentes duas narrativas de tradição oral de Angola: o missosso e a maka. Logo, torna-se fundamental nos debruçarmos sobre o livro *Entre voz e letra: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX*, de Laura Padilha. Vejamos a definição:

Missosso angolano [...] dentro do quadro da tradição oral autóctone, é aquela forma narrativa percebida pelo natural como sendo totalmente ficcional, no sentido em que vê nela um produto apenas do imaginário, algo não acontecido no real empírico, pois pertencente apenas à ordem da fantasia. Opõe-se, por isso, à maka, na origem, outra forma de narrativa que relatava um acontecimento representado como vivido, ou pelo contador, ou por alguém de sua intimidade, ou por pessoas de que ouviu falar. Assim, a maka [...] seria a ficcionalização de uma história tomada como verdadeira, razão pela qual tinha um fim utilitário evidente, sendo que sua tendência didática não [era] técnica, mas essencialmente social (PADILHA, 2007, p. 40).

A partir das definições dadas acima, acreditamos que o processo de criação escolhido para a composição da narrativa constitua-se, simultaneamente, da maka e do missosso, visto que as histórias, ao serem contadas pela narradora-protagonista, passam pelo movimento de reinvenção da narradora-ouvinte e escritora, transfigurando-se em ficção. Esta análise torna-se cabível a partir da fala de Elisabete Nascimento na dedicatória, já citada, do livro. Porém, faz-se necessária a reprodução de mais um fragmento para que compreendamos a análise levantada: “Difícil tarefa, dar voz a tantas vozes que me inspiram o tempo todo. Peço desculpas por interferir constantemente com as minhas próprias percepções sobre as histórias maternas nestas narrativas” (NASCIMENTO, 2015, p. 9).

O uso frequente de vocativos é um detalhe importante que atravessa todo o livro, pois, além de caracterizar o diálogo, ressaltando a oralidade, demonstra o interesse e a preocupação da narradora-protagonista em manter vivos em sua memória os saberes ancestrais e transmiti-los:

Ela pedia pra eu nunca esquecer as vozes importantes em nossas vidas. Bem, aqui dentro destas letras tem uma voz, tem muitas vozes esquecidas. A de mamãe Deolinda, a da vovó Julia, a do papai Antonio e a voz dos seus pais e avós que perderam seu nome na travessia dos viventes de Luanda e outros de Moçambique. Por isso é preciso contação. Quer saber o que isso significa, Carlinha? (NASCIMENTO, 2015, p. 23).

Interessante, no fragmento acima, é a reflexão que se pode fazer a partir dele. A narradora-protagonista – seguindo o conselho de sua mãe – para não esquecer os testemunhos, as memórias, tenta preservá-los por meio da oralidade, aproximando-se do gênero angolano da maka, ou seja, partilhando a história de uma coletividade por meio do relato de sua vivência.

Acreditamos ser inevitável a aproximação da imagem da narradora-protagonista, uma mulher negra de 80 anos, com o *griot*, a figura do mais velho na cultura africana, ou seja, aquele que transmite o conhecimento a partir das memórias e das histórias. Sobre o *griot*, Laura Padilha explica sua importância dentro da sociedade africana: “O ancião liga o novo ao velho, estabelecendo as pontes necessárias para que a ordem se mantenha e os destinos se

cumpram [...], tentando preservar os pilares de sustentação da identidade, antes, durante e depois do advento colonial” (PADILHA, 2007, p. 57).

Há uma cena que dialoga com a cultura africana. Não por acaso, vemos a herança africana aparecer na forma em que as histórias são contadas na obra. “No dia de chuva, todos formamos uma roda em volta da fogueira onde mamãe cozinhava [...] tempo bom, da casa de estuque e da contação de história e de adivinhação” (NASCIMENTO, 2015, p. 17). De pronto, esta poética imagem faz com que lembremos também de trechos da literatura angolana.

A narração, escrita em primeira pessoa, permite que a voz subalternizada se torne protagonista da contação de sua própria história. Maria Nazareth Soares Fonseca, ao refletir sobre o romance *Becos da memória*, de Conceição Evaristo, ressalta a importância da escolha da pessoa do discurso. Para ela,

O sujeito que assume a ação de narrar o que expressam essas vozes excluídas sabe que o registro dos sofrimentos dos miseráveis expõe os cortes constantes do próprio corpo, feridas difíceis de serem cicatrizadas. Para salvar do esquecimento as histórias de vida mergulhadas na pobreza extrema e no abandono, o escritor, fazendo-se sujeito participante, assume narrar as histórias dos lugares degradados como uma forma de luta contra a miséria, deslocando “o prazer meramente contemplativo”, como diz Walter Benjamin, para uma atitude política que se concretiza na maneira como a escrita procura vasculhar as vidas dos que lutam por sobreviver em condições intensamente desfavoráveis (FONSECA, 2017, p. 192).

Pensando nisso, parece-nos que a escolha de Elisabete Nascimento, ao apresentar a voz de sua mãe Cremilda, para narrar e para assinar a autoria do livro, é um ato político e uma das práticas feministas atuais. Para explicar a empatia que aqui ocorre, compreendemos que um dos fatores que impulsiona a proposta de *Os sapatos de Té* é a sororidade. Vemos, a seguir, um comentário elucidativo sobre esse conceito:

uma experiência subjetiva entre mulheres na busca por relações positivas e saudáveis, na construção de alianças existencial e política com outras mulheres, para contribuir com a eliminação social de todas as formas de opressão e ao apoio mútuo para alcançar o empoderamento vital de cada mulher. A sororidade é a consciência crítica sobre a misoginia e é o esforço tanto pessoal quanto coletivo de destruir a mentalidade e a cultura misógina, enquanto transforma as relações de solidariedade entre as mulheres. Para combater a crueldade e o equívoco da inimizade, o feminismo precisa fortalecer e promover a sororidade, eliminar a misoginia pessoal e coletiva, não reproduzir formas de opressão entre mulheres como a discriminação, a violência e a exploração (LAGARDE, 2009, apud GAMBÁ, 2007, s/p).

Ao recolher as histórias e transformá-las em uma obra, Elisabete não apenas dá voz a sua mãe, como também faz com que a narrativa alcance outras mulheres que vivem ou passam por experiências semelhantes. Além do mais, acaba por reforçar a ligação entre essas mulheres, de modo a denunciar as práticas pautadas na segregação e na desigualdade que, transformadas em ficção, evidenciam a superação pela oralidade e pela escrita.

Não poderíamos deixar de observar que as vozes femininas negras, tanto como narradoras quanto escritoras, mostram-nos que essas mulheres, mesmo sendo instruídas à submissão e ao silêncio, falam e agem de forma independente. Isso só corrobora que considerar a passividade e apatia como características da mulher é um grande equívoco. A filósofa francesa Simone de Beauvoir, há tempos, esclareceu tal ideia. No entanto, infelizmente, ainda estamos longe de compreender tal processo de essencialização da mulher.

[...] a passividade que caracterizará essencialmente a mulher é um traço que se desenvolve nela desde os primeiros anos. Mas é um erro pretender que se trata de um dado biológico: na verdade, é um destino que lhe é imposto por seus educadores e pela sociedade (BEAUVOIR, 2016, p. 24).

A constatação de agir, falar e, assim, (re)escrever sua própria história aparece quando Cremilda lembra que a perspectiva de um futuro bom, segundo o desejo de seu pai, era um bom casamento e bastava aprender a escrever o nome. Porém, Cremilda foi além e realizou sonhos que nunca imaginara: “Mas até sonho que não sonhei, eu realizei: Casamento, andar de avião pra lá e pra cá, saber ler e escrever livros e não apenas assinar” (NASCIMENTO, 2015, p. 18).

Outro aspecto digno de nota é considerarmos a obra como um possível lugar de fala para as vozes que foram silenciadas por tantos anos, desde a escravidão. Pensar no conceito de lugar de fala nos remete ao pensamento da escritora indiana Spivak, sobretudo, em seu texto *Pode o subalterno falar?*, que levanta questões importantes sobre o silêncio imposto aos que foram colonizados. Spivak (2010, p. 66-67) nota, dentro do grupo de subalternos, a diferença entre homens e mulheres:

No contexto do itinerário obliterado do sujeito subalterno, o caminho da diferença sexual é duplamente obliterado. A questão não é a da participação feminina na insurgência ou das regras básicas da divisão sexual do trabalho, pois, em ambos casos, há “evidência”. É mais uma questão de que, apesar de ambos serem objetos da historiografia colonialista e sujeitos da insurgência, a construção ideológica de gênero mantém a dominação masculina. Se, no contexto da produção colonial, o sujeito não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade.

Um diálogo possível com *Os sapatos de Té* é o recente livro *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*, de Grada Kilomba, sobretudo, na introdução intitulada como *Tornando-se sujeito*. Nele, a escritora fala sobre sentir “uma fome coletiva de ganhar voz, escrever e recuperar história” (KILOMBA, 2019, p. 27). Ao longo desta breve análise, vimos que as contações da narradora-protagonista contrapõem as histórias “verdadeiras” que, por muito tempo, foram ensinadas. Por isso, Deolinda alerta “desconfiem o tempo inteiro do faz de contas e do condão. É melhor do que tapar o sol com a peneira” (NASCIMENTO, 2015, p. 49).

Os sapatos de Té apresentou a história de uma pessoa que, por ser mulher, teve seu futuro projetado pelo pai, que a limitava ao papel de esposa, que sofreu racismo por ser negra e vivenciou vários abusos como empregada doméstica. Logo, somos levados a refletir sobre a múltipla exclusão das mulheres negras na sociedade, afetadas pelo que Kimberlé Crenshaw (2002), ao definir o conceito de interseccionalidade, chamou de cruzamento e sobreposição de distintas formas de subalternização, como o patriarcalismo, o racismo e a opressão de classe. Para isto, importante é a contribuição de Carla Akotirene, para quem

A interseccionalidade visa dar instrumentabilidade teórico-metodológica à inseparabilidade estrutural do racismo, capitalismo e cisheteropatriarcado - produtores de avenidas identitárias onde mulheres negras são repetidas vezes atingidas pelo cruzamento e sobreposição de gênero, raça e classe, modernos aparatos coloniais (AKOTIRENE, 2018, p. 14).

Ao final da obra, é possível compreender o título: a narradora-protagonista conta-nos que a morte de Deolinda, sua mãe, chega e ela fez “uma pantufa de feltro bem fofinho e coloquei nos pés de mamãe que, com certeza faria uma visita aos parentes distantes de Angola” (NASCIMENTO, 2015, p. 47) e depois “em sonho, mamãe disse que os sapatos de Té finalmente não doíam seus pés” (NASCIMENTO, 2015, p. 47).

E, na última página do livro, nos é apresentada uma nova versão dos versos que iniciaram essas contações, ou cantações, uma vez que se expressam também como vozes que buscam ecoar o canto de novas histórias:

A liberdade de estar descalço
Criou a ilusão,
De ser ela o motivo de tanto calo e esporão,

Nos pés de gente Monjolo
Mas deixa estar; que por obra de rebeldia
Nem eu, nem mamãe, nem vovó e ninguém mais
Acreditou ou acredita naquela estrofe viciada
(NASCIMENTO, 2015, p. 53)

Essa estrofe mostra-nos que a situação de subalternizada não será mais aceita, que estas vozes negras femininas que aqui narraram não se conformarão com as versões das histórias que foram impostas. De acordo com bell hooks⁵³, “a única maneira de as mulheres negras construir uma subjetividade radical é resistindo ao conjunto de normas e desafiando às políticas de dominação baseadas em raça, classe e sexo” (HOOKS, 2019, p. 125). Sendo assim, podemos pensar nas contações de Cremilda e na escrita de Elisabete como ações transgressoras e resistentes a opressões de uma sociedade enraizadas em um sistema colonial.

Após esse percurso por *Os sapatos de Té*, notou-se a importância do processo criativo escolhido para a construção da obra. Ao dar voz a Cremilda e escrever a narração a partir das memórias, Elisabete possibilita outras versões da história e a protagonismo dessa voz. Além disso, essa construção acabou por compor uma obra inspirada em moldes ancestrais. Assim, a partir dos procedimentos criativos já mencionados, a autora rompe com um modelo tradicional da literatura ocidental, enquanto revela a superação da mulher negra, que não aceita mais ficar no espaço da invisibilidade e do silenciamento.

Referências

- ALENCASTRO, Luiz Felipe de. Vida privada e ordem privada no Império. In: ALENCASTRO, Luiz Felipe de. **História da vida privada no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 12-447.
- AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade**. São Paulo: Pólen, 2019.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. Vol. 2. A Experiência Vivida. Trad. Sérgio Milliet. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.
- BENJAMIN, Walter. O narrador. In: BENJAMIN, W. et al. **Textos escolhidos**. São Paulo: Abril Cultural, 1975. p. 63-81.
- CANDIDO, Antonio. Direito à literatura. In: CANDIDO, Antonio. **Vários escritos**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 1988.
- CRENSHAW, Kimberlé. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. **Estudos feministas** 1, p. 171-189, 2002. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-026X2002000100011&script=sci_abstract&tlng=pt. Acesso em: 17 jun. 2019.
- FONSECA, Maria Nazareth Soares. Costurando uma colcha de memórias. In: EVARISTO, Conceição. **Becos da memória**. Belo Horizonte: Pallas Edições, 2017. p. 191-198.
- HOOKS, bell. Mulheres negras revolucionária: nos transformando em sujeitas. In: **Olhares Negros: Raça e Representação**. São Paulo: Elefante, 2019. p. 97-127.
- KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano**. Rio de Janeiro: Cobogá, 2019.
- LAGARDE, M. Definindo sororidade. Adaptado de Maiara Moreira de RÍOS, Marcela Lagarde y de los. Sororidad. In: GAMBA, Susana Beatriz. **Diccionario de estudios de**

⁵³ bell hooks é professora, filósofa e intelectual negra americana. Seu nome de nascimento é Gloria Jean Watkins, e seu pseudônimo, inspirado no nome de sua bisavó materna, é escrito em letras minúsculas com a finalidade de passar a atenção da figura autoral para as ideias de seus textos.



género y feminismos. Buenos Aires: Biblos, 2007. Disponível em: <https://we.riseup.net/radfem/definindo-sororidade-marcela-lagarde>. Acesso em: 29 mar. 2020.

NASCIMENTO, Cremilda Mizael. **Os sapatos de Té:** a filha do reino das águas de Deolinda e Antônio. Org. Elisabete Nascimento e Bruno Luiz da Silva Nascimento. Rio de Janeiro: Quartica, 2015.

PADILHA, Laura Cavalcante. **Entre voz e letra:** o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX. 2. ed. Niterói: EdUFF Rio de Janeiro: Pallas Editora, 2007.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos históricos**, v. 2, n. 3. Rio de Janeiro, 1989.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Tradução Sandra Regina GoulartAlmeida et al. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

[Recebido: 20 jul 2020 – Aceito: 07 dez 2020]

VOZES DE MARACANGALHA: INTERSECÇÃO DE SABERES E AFETOS**VOICES OF MARACANGALHA: INTERSECTION OF KNOWLEDGE AND AFFECT**

Railda Maria da Cruz dos Santos⁵⁴
<https://orcid.org/0000-0002-3151-689X>

Edil Silva Costa⁵⁵
<https://orcid.org/0000-0002-3151-689X>

Resumo: Apresenta-se brevemente a produção poética tradicional de Maracangalha, povoado de São Sebastião do Passé, Bahia, a partir do repertório da manifestação cultural “Lindro Amor”. As cantigas analisadas foram registradas no caderno de anotações “Cultura popular”, da professora Nívea, moradora da localidade. Partimos do pressuposto que a dinâmica dessa produção, ao longo do tempo, coloca nesse território os corpos de mulheres negras que, com suas vozes, interseccionam saberes, fazeres e afetos, de si e de seus pares, como dispositivo de (re)existência. Para tanto, o artigo se ampara no método qualitativo de cunho etnográfico e nos teóricos: Foucault (1996), Guattari e Rolnik (1986), Kilomba (2019), Quijano (2005) e Zumthor (1993, 2005, 2007, 2010). Além do repertório do caderno, trataremos também das narrativas de mulheres que integram o grupo de cultura popular supracitado. Por fim, tecemos considerações acerca dos caminhos trilhados por essas mulheres para o deslizamento e permanência da poética da voz nos dias atuais.

Palavras-chave: Maracangalha. Lindro Amor. Poéticas orais. Cultura popular. Mulheres negras.

Abstract: The traditional poetic production of Maracangalha, a village in São Sebastião do Passé, Bahia, is briefly presented, based on the repertoire of the cultural event “Lindro Amor”. The songs analyzed were noted down by a local teacher, known as Pró Nívea and recorded in a notebook named by her as “Popular Culture”. We start from the assumption that the dynamics of this production, over time, places in this territory the bodies of black women who, with their voices, intersect knowledge, actions and affections, of themselves and their peers, as a device of (re)existence. To this end, the article is based on the qualitative method of ethnographic nature and the theorists: Foucault (1996), Guattari (1986), Kilomba (2019),

⁵⁴ Possui graduação em Letras Vernáculas pela Universidade Estadual de Feira de Santana/UEFS (2006), Especialização em Língua Portuguesa e Literatura Brasileira pela Faculdade Católica de Ciências Econômicas da Bahia/FACCEBA. Mestranda do Programa de Pós-graduação em Crítica Cultural (Pós Crítica/UNEB).

⁵⁵ Possui Graduação em Letras Vernáculas (Universidade Federal da Bahia/1987), Mestrado em Letras e Linguística (Universidade Federal da Bahia/1995) e Doutorado em Comunicação e Semiótica (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo/2005). É Professora Titular Plena de Literatura Portuguesa da Universidade do Estado da Bahia, atuando como professora permanente no Programa de Pós-graduação em Crítica Cultural (Pós Crítica/UNEB). Integrou por diversas vezes a coordenação do GT de Literatura Oral e Popular da ANPOLL. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura, pesquisando os seguintes temas: tradição oral, identidade cultural, literatura oral e conto popular.

Quijano (2005) and Zumthor (1993, 2005, 2007, 2010). In addition to the repertoire of the section, we will also deal with the narratives of women who are part of the aforementioned popular culture group. Finally, we make considerations about the paths taken by these women for the sliding and permanence of the poetics of the voice today.

Keywords: Maracangalha. Lindro Amor. Oral poetics. Popular culture. Black women.

O Lindro Amor de Maracangalha

*Eu vou pra Maracangalha, eu vou
Eu vou de uniforme branco, eu vou
Eu vou de chapéu de palha, eu vou
Eu vou convidar Anália, eu vou...*

(Caymmi, 1978)

A voz corrobora a existência de um coletivo, de uma ação política, de uma cultura. Nesse sentido, “a voz exerce no meio humano uma função forte, mas não idêntica” (ZUMTHOR, 2005, p. 80), uma vez que se corporaliza, de acordo com o sujeito de enunciação, rompendo e remodelando-se no tempo e no espaço. É a partir dessa premissa que pensamos no texto da cultura popular, mais especificamente, a poesia oral de grupos subalternizados que criam sua linguagem singular como mecanismo de insurgir contra o sistema hegemônico. Assim, é da linguagem das minorias que emanam as reflexões deste artigo, das narrativas e dos cantos tradicionais que fizeram e fazem parte da cultura popular da comunidade de Maracangalha.

O nome do lugar é conhecido pela canção de Dorival Caymmi. Decidido, o eu lírico iria para lá com Anália, se ela quisesse ir, senão ele iria só. Mas, o que nem todos que ouvem a canção sabem é onde fica Maracangalha e porque ele queria tanto ir lá. Vamos atender ao aceno dele, aceitando seu convite para nos aproximarmos desse lugar, com o ouvido atento às vozes de seus moradores.

Maracangalha é um distrito do município de São Sebastião do Passé, cidade do interior da Bahia, cerca de sessenta quilômetros de Salvador⁵⁶. Fazendo parte da região do Recôncavo, o núcleo urbano de São Sebastião do Passé é bastante antigo: foi uma freguesia criada em 1718, sendo distrito de São Francisco do Conde até 1926, quando foi emancipada e promovida a cidade. A partir da década de 1960, desenvolve-se graças à exploração de poços de petróleo e, embora rica, tem uma das populações mais pobres do Estado e índices de desenvolvimento humano muito baixos.

Com uma população negra predominante, em função do processo de ocupação da área ainda no século XVIII e da necessidade de mão de obra escravizada para a lavoura de cana-de-açúcar, a cultura local preserva fortes traços desse caldeamento. Compreendemos que nesse processo de criação há um dinamismo histórico, cultural e temporal, que possibilita novos modos de configuração e ressignificação do texto tradicional oral na atualidade. Nosso olhar se voltará mais especificamente para as mulheres negras e sua produção cultural nos dias de hoje. Desse modo, focaremos nos modos de produzir de mulheres que interseccionam

⁵⁶ São Sebastião do Passé está situado na Região Metropolitana de Salvador e fica distante 58 quilômetros da capital, a 37 metros de altitude. Segundo dados do IBGE de 2019, sua área total é de 538,32 km² e população de 44.300 habitantes. O município possui quatro distritos: Nazaré de Jacuípe, Lamarão do Passé, Maracangalha e Banco de Areia.

saberes, dizeres e afetos, e seus corpos como território de (re)existência da voz poética nessa localidade.

Nos limites deste artigo, destacamos a manifestação cultural denominada Lindro Amor. De acordo com informações locais, trata-se de uma brincadeira presente em Maracangalha desde o período dos engenhos que lá existiam, estendendo-se pelo processo de industrialização da cana-de-açúcar pela Usina Cinco Rios e sendo recriada por moradores da vila atualmente. Segundo Pró Nívea – como é conhecida a professora Nívea –, uma das mulheres integrantes do grupo Lindro Amor, o cortejo saía nos dias de feira e nos dias de pagamento dos trabalhadores da usina para arrecadar fundos, mas também com objetivo de simplesmente brincar ou festejar a vida. Assim ela explica:

O Lindro Amor é um festejo, um cortejo formado por mulheres, homens e crianças, [...] que pediam ajuda para o caruru de São Cosme, São Roque e Santa Bárbara. Então, vinha na frente uma caixinha toda enfeitada de flores com a imagem do santo, as mulheres dançando e os homens tocando e cantando o ritmo de afoxé. O cortejo saía na rua de casa em casa, pedindo oferenda ao dono da casa [...]. Um cortejo nascido de dentro dos terreiros de candomblé que aqui existiam, surge da necessidade de angariar fundos para fazer e dar as oferendas para os orixás [...]. Além disso, o Lindro Amor participava do ritual da botada da usina, ou seja, quando a usina ia começar a funcionar, moer a cana (Pró Nívea, informação verbal, 31/07/2019).

Como percebemos no depoimento acima, há inicialmente uma motivação financeira. O *peditório* sempre foi costume nas irmandades e nos terreiros de candomblé. Nasce da necessidade para angariar fundos, mas também é uma forma de envolver a comunidade nas celebrações, tornando a festa uma promoção coletiva. O peditório pode ser individual como, por exemplo, por parte do iniciado no candomblé que não tem recursos para bancar a feitura do santo ou a festa para o seu orixá. Nesse caso, o sujeito pede de porta em porta a ajuda necessária, em nome do santo. Em geral, usam as indumentárias de sua condição e hierarquia, portam balaios com imagens, pipocas ou a comida do orixá e pedem dinheiro ou outro tipo de ajuda. Esse costume, menos frequente nos dias atuais, também serve como exercício de humildade para o filho de santo, assim como para tornar pública sua condição de iniciado. As irmandades costumavam pedir esmolas para obter recursos destinados à ajuda humanitária para os mais necessitados, mas também para as festas dos santos de sua consagração.

Na descrição de Pró Nívea, o balaios é substituído por “uma caixinha toda enfeitada de flores com a imagem do santo” e a “ajuda” seria para o “caruru de São Cosme, São Roque ou Santa Bárbara”, santos católicos, mas que têm estreita relação com as casas de santo no Recôncavo da Bahia. Pedir ajuda para oferecer comida (o caruru) justifica-se porque, nesse contexto, o banquete deve servir a toda comunidade. Não existe festa sem comida, sem fartura e sem compartilhamento. Oferece-se a comida do santo, mas esta deve ser também compartilhada com os envolvidos e assim se exerce a devoção.

A música e a dança, do jeito que são apontadas por ela, nos remetem para a saída do terreiro para a rua: “as mulheres dançando e os homens tocando e cantando o ritmo de afoxé”. Afoxé é um ritmo do terreiro, uma evocação ou chamamento para o santo. Tocar e dançar na rua o ijexá, ou seja, o “ritmo de afoxé” é também tornar pública a relação do cortejo com os terreiros. Curiosa a estratégia de colocar o cortejo na rua coincidindo com o dia do pagamento dos trabalhadores e dias de feira, porque nessas ocasiões haveria mais dinheiro circulando e, portanto, seria mais vantajoso para alcançar o objetivo. Com o passar dos anos, o cortejo ganha características mais de folguedo ou festejo e a função de peditório vai se esvaziando. Daí surge a questão: quais as funções que assume hoje? O que leva esses sujeitos a reinventarem essa tradição e como ela se configura na contemporaneidade? Qual o papel das mulheres nesse contexto?

Assim, procuramos compreender o Lindro Amor, suas motivações de criação e permanência, enquanto texto que produz sentidos para a comunidade de Maracangalha e para as mulheres, demarcando seus territórios de identidades e produção de subjetividades. Félix Guattari, em *Subjetividade e história*, ao abordar sobre produção subjetiva, traz para seu debate o termo *singularização* como forma de recusa à produção subjetiva capitalística. Para o autor, essa singularização seria como dispositivos, vias de escape para que grupos sociais, as minorias, criem seus “próprios modos de referenciação, suas próprias cartografias” (GUATTARI; ROLNIK, 1986, p. 49). Assim, propomos pensar a produção poética de Maracangalha como um processo singular em que a subjetividade ocorre “emprestando, associando, aglomerando dimensões de diferentes espécies” (GUATTARI; ROLNIK, 1986, p. 37). Nesse sentido, processo de singularização relaciona-se com processo criativo, ligações, resistência, troca de saberes, de afetos, mas também com a produção poética.

A nossa análise ancora-se nos estudos culturais, a partir de uma visão interdisciplinar, aliada a um referencial teórico que dialoga com a proposta referida, além das narrativas apresentadas e materiais (orais/virtuais ou impressos/materiais) recolhidos da tradição oral da comunidade. Isso porque consideramos as mulheres integrantes do Lindro Amor enquanto arquivos vivos (COSTA, 2016) e suas narrativas reveladoras de práticas de armazenamento, conservação e catalogação de saberes.

Osmar Moreira Santos, na obra *Arquivos, testemunhos e pobreza no Brasil*, aborda que, para além de seu corpo e performance, caixas de sapatos, baús, gavetas entre outros, podem constituir-se em arquivos de pobres como lugar de resistência (SANTOS, 2016, p. 16). Assim, os relatos, mas também coleções de objetos, documentos e cadernos de anotações, podem ser vistos como arquivos⁵⁷ da cultura de tradição popular dessa comunidade. Enquanto resistência, os arquivos podem significar a labuta do trabalho, a criação e recriação da cultura oral, mas também resistência aos embates culturais no interior de um coletivo.

Diante desta silepse, pensar as poéticas orais é também analisar os sentidos, as formas de resistência e ressignificações para a comunidade e para as pessoas que faziam e fazem parte desses grupos. Portanto, a partir da apresentação e breve análise do Lindro Amor, propomos refletir sobre os territórios da voz, os corpos de mulheres negras e a intersecção de saberes e de afetos em sua produção cultural.

Delineando o território da voz em corpos de mulheres negras

Conhecida por sua hospitalidade, poeticidade e musicalidade, Maracangalha é também lembrada por narrativas orais sobre personagens famosos neste cenário, como a história da sambadeira Amália⁵⁸ e do capoeirista Besouro⁵⁹. Algumas dessas narrativas remontam ao tempo dos engenhos, quando grupos afrodescendentes eram escravizados e explorados pelo sistema de poder.

Como foi dito, Maracangalha pertence ao município de São Sebastião do Passé, a 51 Km do cruzamento das rodovias BR-324 e BR-110. No acesso à vila, há um monumento, uma espécie de chaminé, que representa partes da usina e identifica o nome da comunidade.

⁵⁷ Entende-se por arquivo “um conjunto de documentos produzidos e acumulados por uma entidade coletiva [ou individual], pública ou privada, pessoa ou família, no desempenho de suas atividades, independentemente da natureza do suporte” (SANTOS, 2016, p. 27).

⁵⁸ Faz-se referência a Maria Amália da Cruz (03/05/2011-16/02/1992), foi uma moradora e sambadeira, natural de Maracangalha. “Era uma verdadeira e primorosa artista não só na **arrancada** como no sapateado perfeito, na caprichada rodada e na umbigada final” (PAIVA, 1996, p. 26, grifo do autor). Segundo, Paiva e moradores da vila, Maria Amália da Cruz é “Anália”, musa de Caymmi.

⁵⁹ Besouro é descrito como um “homem temido em toda região por sua valentia e mandingas [...]. Capoeirista de primeira linha, puxador de samba [...]” (PAIVA, 1996, p. 67).

Apresenta uma paisagem natural e modificada, marcada pelos canaviais, pelas águas do Rio Joanes e por um solo denominado *massapê*, elementos esses que se fundem no processo de construção de sua linguagem poética.

Portanto, ao chegar à comunidade, nos deparamos com uma encruzilhada, que pode ser descrita, percebida e visualizada em suas formas, mas também em sentidos. Na horizontal, temos uma linha férrea que nos leva para outros contextos e cenas culturais. Já no sentido vertical, trilha-se para o centro da comunidade. É importante ressaltar que nesse cruzamento, avistamos, à esquerda, as ruínas da Usina Cinco Rios. Seu nome gasto pela ação do tempo, representa a decadência de uma atividade econômica que permanece na lembrança dos mais velhos.

Nesse território cultural, há uma praça nomeada *Dorival Caymmi* que, em seus contornos, revela traços específicos do local como o desenho de um violão, signo que compõe e faz parte da cultura popular tradicional da localidade. Em volta da praça, casas arquetizadas na época em que os moinhos da usina estavam a todo vapor, a Igreja Nossa Senhora da Guia, além do largo do mercado, que serviu e serve de palco para as festas populares da comunidade. “Maracangalha era toda festa e orações”, como descreve Valdevino Neves Paiva:

O largo da capela parecia uma lapinha. Barracas de palha de pindoba ou dendezeiro, enfeitadas de bandeirolas multicores, eram o principal ponto de atração turística das pessoas vindas das fazendas vizinhas, da cidade de São Sebastião do Passé e de outras, como Candeias, São Francisco do Conde, Santo Amaro, Salvador entre outras. [...]. Por toda parte o povo andava, e em toda parte havia um ponto de diversão: aqui uma roda de samba; [...] adiante uma roda de capoeira com capoeiristas famosos da Bahia, como Mestre Bimba e outros; mais à frente – cavaleiros trajados a rigor, cavalos enfeitados [...]. Nêgo bebo não faltava, perturbando as rodas de samba, intrometendo-se entre os foliões do afoxé organizado por Lau (Ladislau Bispo) na fazenda Quibaca, ou entre os blocos que José Porfírio ou Zé Pretinho colocavam nas ruas (PAIVA, 1996, p. 67).

A saborosa descrição de Paiva nos dá a dimensão de quão colorida e fervilhante era Maracangalha em dias de festa, envolvendo pessoas advindas de outras cidades, num conjunto que misturava religiosidade, cavalgadas, samba e capoeira, tudo regado a muita bebida e podendo haver confusão. É nesse território que analisaremos as produções poéticas dos moradores de Maracangalha, reconhecendo a contribuição dessas produções para a formação identitária baiana e brasileira. O lugar poético, onde mulheres negras trocam saberes para que a memória da tradição atravesse o tempo e o espaço.

Embora o Lindro Amor não seja uma manifestação cultural exclusivamente feminina, nossa pretensão aqui é apresentar um breve olhar sobre o deslizamento dos corpos das mulheres negras que fazem parte da cultura de tradição oral de Maracangalha. Quem são essas mulheres? O que seus corpos produzem?

Tentando traçar um perfil das narradoras maracangalhenses, observamos que elas são senhoras de 60 a 80 anos, em grande parte não escolarizadas ou semianalfabetas, praticantes do cristianismo e de religião de matriz africana. Historicamente, as mulheres negras da região eram trabalhadoras dos engenhos, das casas grandes, amas de leite, rezadeiras e sambadeiras. Atualmente, seus afazeres vão além dos de donas de casa. Exercem atividades representativas em sua comunidade, como mães de santo, costureiras, professoras, líderes de grupo cultural, entre outras ocupações. Mulheres de classes populares que, por intermédio de suas memórias, transportam, mas também conectam passado e presente, percebendo ou não, que suas ações resultam na atualização e conservação da poética oral.

Para o medievalista Paul Zumthor, “o corpo é ao mesmo tempo o ponto de partida, o ponto de origem e o referente do discurso” (ZUMTHOR, 2007, p. 77). De acordo com o

pensamento do autor, o corpo é o local que emana a voz. Nele, a voz se materializa, dando uma impressão de presença, impondo-se, preenchendo espaço, tanto material quanto semântico. Enquanto território vocal, o corpo é presença performática. Já a voz precisa do corpo para atingir sua plenitude (ZUMTHOR, 2005). Portanto, o corpo das mulheres negras deve ser visto como o espaço territorial da voz poética tradicional de Maracangalha, que se articula em um trânsito semântico discursivo para sua (re)existência.

Grada Kilomba, ao discorrer sobre os corpos de mulheres negras, afirma que “No racismo, corpos negros são construídos como corpos impróprios, como ‘corpos que estão fora do lugar’, por essa razão corpos que não podem pertencer” (KILOMBA, 2019, p. 56). A afirmação da autora pontua, mas também valida o longo processo histórico vivido pelas mulheres negras inseridas no sistema racista, opressor e patriarcal, que invalidam seus corpos e, automaticamente, todos seus conhecimentos. Ao nos referirmos às mulheres negras, seus corpos não podem ser vistos como primitivos ou irracionais, como foi conceituado na perspectiva eurocêntrica para as relações de dominação e exploração de trabalho (QUIJANO, 2005). Entretanto, aqui, o corpo tem uma integridade, uma racionalidade, ele produz linguagem. É o corpo um território em que ganha vida a performance poética. Ele carrega a memória cultural, mas também a voz da tradição. Desse modo, interessa-nos investigar a atuação das mulheres de Maracangalha enquanto corpos que resistem e enfrentam e reverterem os discursos que as desqualificam.

Entre a oralidade e a escrita, extensões da memória

Adentrar a comunidade de Maracangalha, enquanto pesquisadoras, é vasculhar, com o olhar minucioso, as gavetas, baús e quartinhos, à procura de objetos, indumentárias, bandeiras, cadernos, livros, instrumentos musicais, CDs, DVDs etc. Compõem o cenário investigado, altares, imagens de São Cosme e Damião, do Sagrado Coração de Jesus e Maria, Santo Antônio, quadros que representam outras paisagens culturais. Interessa-nos a poesia oral/escrita, o canto, as narrativas em performances, entrelaçando discursos do ontem e do agora, mas também todo esse cenário e os objetos que o compõem. Esse conjunto integra a produção da cultura local, revelando as formas de arquivamento da memória, individual e coletiva.

Todo arquivo é uma seleção e parte de uma ação, valor, significação que determinado objeto representa para um indivíduo ou seu grupo, pois desde a seleção para essa guarda, de forma intencional ou não, o ato de arquivar os objetos, carregam em si a memória de seu guardião. Os arquivos da cultura popular estão distantes dos arquivos públicos, dos grandes centros culturais, das instituições que representam o Estado, mas também são formas de salvaguardar e preservar a memória cultural, seus fazeres, suas crenças, seus costumes, da ação do tempo. Ademais, percebemos que os sujeitos também selecionam seu arquivo material com formas próprias de organicidade e metodologia, cuja diversidade se faz presente nos arquivos públicos, mas com cuidado e zelo, pelo valor simbólico que esses arquivos representam para os indivíduos e para a comunidade. Portanto, metodologia e organicidade passam por um ato subjetivo dos sujeitos.

Além disso, os arquivos trazem em si o vazio, o silêncio, o rastro de outros tempos, experiências e vivências. Assim, vemos que podem servir de testemunhos de lembranças e esquecimentos, assim como são também ferramentas para a preservação de informações culturais relacionadas ao grupo do Lindro Amor. Destacamos dentre os objetos de fixação de memórias um dos cadernos da professora Nívea.

Para a leitura dos signos presentes no acervo cultural do Lindro Amor, apropriamo-nos da expressão *arquivista anarquista* proposta por Reinaldo Marques que, ao fazer referência ao



perfil do pesquisador ao lidar com o arquivo literário, deve atuar como “arquivista anarquista, lendo o arquivo a contrapelo” (MARQUES, 2008, p. 117). Segundo o autor, isso possibilita uma leitura crítica, a desconstrução da ordem dos arquivos, formulando novas formas de leituras e interpretações. O sujeito do arquivo desafia o arquivista, pois o força a olhar para o que é ocultado e acurar o ouvido para ouvir os silenciamentos.

O pesquisador/ouvinte, em contato com as formas de arquivos, deve voltar seu olhar “para a natureza discursiva, sua ocultação ou exposição [...], mas também para a narrativa que se estabelece nesses fragmentos” (COSTA, 2016, p. 60). Nesse sentido, vemos que o pesquisador deve atentar para a linguagem presentes nos objetos, os sentidos revelados pelo arquivo. Desse modo, considerando os narradores como arquivos vivos (COSTA, 2016), a construção de sentidos da poética oral se atualiza, se ressignifica, apresentando a “intervocalidade” que, segundo Paul Zumthor (1993), deve ser entendida como a voz que faz uma trilha no tempo e no espaço, mas que também carrega a tradição.

Importante notar que, embora a transmissão dos saberes seja predominantemente oral, encontramos no caderno de anotações um suporte valioso que indica não só o domínio do código escrito, mas o uso adequado dessa ferramenta em função do desejo de registro e salvaguarda. Zumthor (2010, p. 39) prescreveu que “a poesia oral hoje se exerce em contato com o universo da escrita”. Para o autor, esse contato pode acontecer em um prazo mais ou menos longo, chamando a atenção para o impacto da escrita sobre a poesia oral. A declaração de Zumthor apresenta relação com as formas de arquivo da cultura popular de Maracangalha, uma vez que os arquivos carregam a voz da tradição. Ao acessar esses arquivos virtuais/materiais, seus narradores/ouvintes, através da performance, proporcionam a produção e a transmissão da poética oral. Por outro lado, o caderno de anotações, como o de Pró Nívea, revela a transcrição da voz, materializando a palavra oral em escritura, uma espécie de “segunda língua” (Zumthor, 2005), afirmando o domínio do código escrito em um território aparentemente dominado pela oralidade. Pode-se também revelar, numa perspectiva espacial, um território afetivo em que pares trocam afetos e experiências.

Dentre as mulheres que tem o domínio da escrita no grupo Lindro Amor, Pró Nívea tem as melhores condições para registrar no caderno – que intitulou “Cultura Popular” – aspectos essenciais do Lindro Amor, mas não só. Trata-se de uma relevante produção sobre a cultura de tradição oral, uma espécie de códice, onde estão registradas as narrativas orais que atravessaram e atravessam o tempo na vila. A autora configura esse arquivo em duas partes: na primeira estão escritos cânticos, benditos e louvores em honra a Maria, São Roque e Santo Antônio; na segunda parte, encontramos as cantigas de Bumba-meu-boi, Folia de Reis, Samba de roda, bailados e do Lindro Amor. Nesse breve sumário do caderno, estão listados os interesses da autora/organizadora e os textos característicos da tradição da comunidade que vão de textos religiosos a folguedos.

Nívea afirma que o caderno tem função pedagógica dentro da comunidade, servindo de manual para as professoras ensinarem a cultura de tradição oral aos alunos da escola de ensino fundamental presente na vila, objetivando as apresentações dos eventos escolares e a comemoração do dia do folclore, além de servir de guia para as novenas dos santos católicos e da festa da padroeira – Nossa Senhora da Guia. Assim, o caderno “Cultura popular” é uma produção individual, uma escrita de si, que apresenta os saberes de uma coletividade, mas também, assim como a voz, se move para atender os “múltiplos letramentos”⁶⁰ da comunidade.

A cantiga do Lindro Amor que segue faz parte desse arquivo:

⁶⁰ “O ‘significado do letramento’ varia através dos tempos e das culturas e dentro de uma mesma cultura. Por isso, práticas tão diferentes, em contextos tão diferenciados, são vistas como letramento, embora diferentemente valorizadas e designando a seus participantes poderes também diversos” (ROJO, 2009, p. 99).

Eu não sou daqui,
Sou de Maracangalha.
Eu não sou daqui,
Sou da terra de Anália.
Trago o samba no pé
E o meu chapéu de palha.

O sujeito poético dessa cantiga demarca um lugar e sua identidade cultural. O sujeito que fala está em outro espaço que não é Maracangalha, mas sente necessidade de demarcar seu território de identidade, valendo-se dos signos conhecidos do lugar em outros contextos. Desterritorializa-se e reterritorializa-se, autoafirmando-se. Para isso, empreende um movimento de apropriação ou antropofagia cultural da canção de Dorival Caymmi, como uma forma de dar maior visibilidade ao grupo, uma vez que o nome da localidade é conhecido nacionalmente graças aos versos desse compositor. Ademais, chamam a atenção os signos presentes no texto de Caymmi: *Anália*, *chapéu de palha* e *samba no pé*. Fazendo referência a Anália, segundo os moradores, a maior sambadeira de Maracangalha e por isso mesmo citada por Caymmi, o sujeito se coloca no mesmo lugar que deu fama ao povoado. A referência ao chapéu de palha, repetindo a mesma rima usada por Caymmi (Anália/palha) é uma clara alusão ao acessório do grupo de samba que, por sua vez, imita as indumentárias dos trabalhadores dos canaviais e outras labutas.

Ao dizer “eu não sou daqui”, o sujeito poético coloca-se no lugar do estranho ou forasteiro em relação ao território-não-lugar ou um *aqui* ocupado provisoriamente. Por outro lado, coloca-se como alguém que sabe bem qual lugar é o seu e o vai descrevendo nos versos seguintes, não com características da paisagem, da localização ou atividade econômica, selecionando aspectos culturais. Descreve o seu lugar como a terra da Anália, e isso lhe basta. Assim como lhe basta descrever a si mesmo como alguém que sabe sambar e usa chapéu de palha. Com esses signos, cria-se uma imagem homogênea que identifica o sujeito poético e todos os outros sujeitos da terra de Anália.

O primeiro e o terceiro versos, “eu não sou daqui”, também nos remetem a uma canção de domínio público: “Marinheiro só”, gravada por Clementina de Jesus⁶¹:

Eu não sou daqui, marinheiro só
Eu não tenho amor, marinheiro só
Eu sou da Bahia, marinheiro só
De São Salvador, marinheiro só.

Assim como nos versos do Lindro Amor se diz textualmente “sou de Maracangalha”, aqui também é necessário dizer de onde se é, demarcar seu território: “eu sou da Bahia/de São Salvador”. Nos versos do marinheiro fica subentendido que é um sujeito em trânsito, um viajante solitário (“marinheiro só”); nos versos do Lindro Amor, esse trânsito pode se justificar pelo fato de o cortejo também se deslocar para outras localidades para pedir a esmola dos santos, de acordo com a explicação de Pró Nívea mencionada anteriormente. Eis um aspecto que se constitui como forte indicador de identidade: o sujeito gira o mundo, mas se revela a partir do seu lugar de origem: não se diz “eu sou...”, mas se diz “eu sou de...”. Nos versos de ambas as cantigas parece transpirar um certo orgulho ao revelar seu território e também a necessidade de demarcar o deslocamento, explicitado nos versos “eu não sou daqui”.

A cantiga “Marinheiro só” ficou marcada pela interpretação única de dona Clementina de Jesus, dona de uma voz negra que nos remete à ancestralidade e aos cânticos dos terreiros, ela mesma pioneira em gravar pontos de macumba e dar visibilidade ao matriarcado nas religiões de matriz africana. Ao dizer “eu não sou daqui”, essa voz nos diz também desse

⁶¹ A composição, de tradição oral, foi gravada por Clementina de Jesus no LP “Marinheiro só”. A cantiga é, por vezes, atribuída a Caetano Veloso, que foi quem produziu o LP de Dona Clementina, lançado em 1973, assim como quem fez a adaptação da cantiga.

lugar diaspórico e solitário. Se consideramos que a Marinha do Brasil foi um dos poucos lugares a acolher os negros libertos no período pós-abolição, em função das péssimas condições de trabalho e da forma desumana como os trabalhadores eram tratados, haverá ainda muito a se dizer dessa cantiga⁶². No entanto, não caberá aqui, pois nos desvia do repertório do Lindro Amor e das anotações de Pró Nívea.

Em outra folha do caderno, encontramos a cantiga de samba de roda que segue:

Arraste a cadeira e senta, mulher!
Tu não dança, tu não samba,
que diabo faz em pé?
Arraste a cadeira e senta, mulher.

Como se vê nessa quadra, o contexto de interlocução é a roda de samba. O sujeito poético revela um incômodo pelo fato de a mulher estar de pé, sem dançar. Na roda, o lugar do corpo dançante é o centro. Em volta da roda estão os músicos e os cantadores, os que não dançam e se limitam a responder os refrões e bater palmas. A mulher em geral ocupa o centro, o lugar da dança, assim como o sapateado e a umbigada. Nesse espaço central, espera-se o corpo livre, comandado apenas pelo ritmo da música. No entanto, nessa cantiga, podemos observar que não há liberdade de escolha. O corpo feminino que, apesar de estar de pé, não ocupa o lugar da brincadeira, é convidado a sentar-se, ou seja, é excluído da roda. O tom imperativo “arraste a cadeira e senta” não deixa opção nem meio-termo: ou está dentro ou está fora (ou dança ou senta). A estrutura circular da cantiga, começando e terminando com versos idênticos (a ordem de se sentar) deixa clara a insistência nessa ideia: nos versos centrais está a explicação (“Tu não dança, tudo não samba”) e a indignação (“que diabo faz em pé?”), reforçando o incômodo com a repetição que inicia e fecha a estrofe (“arraste a cadeira e senta”).

Essa mulher parece não ter voz nem escolha, devendo assumir o papel já previamente determinado. Poderia parecer uma preocupação motivada pela gentileza de dar assento a uma dama, não fosse o tom grosseiro da pergunta “que diabo faz em pé?” Como se essa posição da mulher de pé atrapalhasse o samba, ocupando o lugar de quem deveria dançar. Nessa situação, ela é excluída da roda, invisibilizada, sendo colocada como mera observadora. Por outro lado, a ordem de se sentar pode ser interpretada também como uma provocação para que todas as mulheres participem do samba. Os versos dizem claramente qual o lugar que a mulher deve ocupar e, se não o fizer, comete um interdito que se traduz no incômodo e na irritação do sujeito poético. Em última instância, seu corpo ocupa o seu lugar de estar no mundo e, se esse lugar ou seu comportamento é visto como inadequado, é porque ela faz uso da liberdade de desafiar o pré-estabelecido.

É desse modo que essas cantigas se convertem como fardo material etnográfico, documentos da memória cultural que revelam os modos de ser e fazer das comunidades narrativas. No Lindro Amor, as vozes das mulheres da comunidade de Maracangalha são ressignificadas e traduzidas em discursos. Entende-se discurso como formas de expressão da linguagem que servem de ferramenta para essas mulheres se posicionarem contra hierarquias discursivas que tentam silenciar suas vozes e invalidar seus saberes. Desse modo, vamos ao encontro do pensamento de Foucault (1996) sobre interdição da fala de grupos subalternizados pelo sistema de poder. Segundo o autor, esses grupos até falam, mas existem mecanismos de poder que os impedem de serem ouvidos. Nesse sentido, o discurso dessas mulheres negras é interdito por uma ordem discursiva que, no seu interior ou exterior, dita o que deve ser falado e por quem.

⁶² Prova disso é a Revolta da Chibata, rebelião de negros marinheiros em 1910. O que motivou o motim foi justamente o uso de chibatadas, aceito oficialmente, por oficiais brancos para punir marinheiros negros e mulatos.

Desse modo, essas mulheres juntam esforços e criam parâmetros para seus modos de produzir. Nos seus corpos, estão as engrenagens discursivas da produção poética e de sua coletividade, o lugar marginalizado pela cultura hegemônica, silenciado historicamente pelo discurso do poder, como nos alerta Kilomba (2019), ao argumentar que o silêncio da subalterna tem suas raízes no colonialismo. Nesse sentido, ao produzir e transmitir a poética oral, essas mulheres negras tentam romper essa barreira discursiva colonial, que nega seus conhecimentos e suas vozes. Por outro lado, o que observamos é a existência desse lugar e o eco de suas vozes atravessarem o tempo, mover-se em sua comunidade por intermédio de suas memórias. Nota-se que essas narradoras têm consciência do que fazem e o porquê fazem, não havendo passividade em suas produções.

É na linguagem e com a linguagem que essas mulheres e seus pares buscam o devir emancipatório e político em suas vidas, tentando sair de um lugar comum. Os que a produzem de modo inconsciente ou não, criam uma língua própria que os caracterizam, construindo suas identidades. Esses são os aparatos que determinam o modo de produzir utilizado por essas pessoas, caracterizando um estilo próprio, possibilitando sair do padrão de normalidade discursiva. Portanto, essas mulheres se apropriam da linguagem como dispositivo ou veículo para levar a memória do texto oral a novos interlocutores e outros contextos. E, nesse deslizamento, elas se afirmam enquanto mulheres negras, além de descobrirem outras formas de “ser mulher”, insurgindo-se contra um sistema de poder.

A cena teatral, performática, de transmissão dessa poética, evidencia o protagonismo dessas mulheres negras como os pilares fundamentais da produção, mas também a intersecção de seus saberes e de seus corpos, além dos seus esforços para valorização e revitalização do texto na atualidade. Assim, percebemos os modos de produção da poesia oral como o processo de singularização que geram ligações de resistência, embates e força criativa. Esses elementos possibilitam a produção, a transmissão desse fazer literário, além de categorizá-lo como uma produção de troca dos afetos e saberes.

Considerações finais

As reflexões apresentadas neste artigo nos levam a pontuar os caminhos trilhados por mulheres para produzir a cultura popular de tradição oral. Analisamos que esses caminhos levam seus fazeres para um campo discursivo onde estão presentes embates internos e externos, ações políticas, relações de força, mas que têm como resultado a valorização e salvaguarda do texto oral. Além disso, a via mostra as engrenagens desse processo, à medida que a produção acontece, a poesia oral se move para a atualização e resignificação.

Por outro lado, ressaltamos que elas, ao reinventarem o processo de produção, também se reinventam enquanto mulheres. Desse território de fala, com seus pares, buscam emancipação e ascensão social, vivenciam experiências que possibilitam insurgência de práticas que desestabilizam, mas também modificam discursos sociais que servem de barreira para ascensão do grupo e de sua cultura.

Por fim, a produção da poética oral perpassa pela criação artística, singularização, criatividade da linguagem, mas também pela resistência e (re)existência da cultura popular de tradição. Nessa perspectiva, literatura e vida caminham juntas no campo de produção, como possibilidade, ferramenta, maquinaria de criação poética. Ademais, é nessa linguagem e no entrelaçar dos corpos dessas mulheres negras que, historicamente, seu texto é produzido, transmitido e resignificado no tempo. Vivendo e predominando nos registros e na memória cultural de Maracangalha.

Referências

- CAYMMI, Dorival. Maracangalha. In: **Cancioneiro da Bahia**. Rio de Janeiro: Record, 1978.
- COSTA, Edil. Arquivos do pobre: considerações sobre culturas populares, memórias e narrativas. In: SANTOS, Osmar Moreira dos (org.). **Arquivos, testemunhos e pobreza no Brasil**. Salvador: EDUNEB, 2016, p. 51-62.
- FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 1996.
- GUATTARI, Felix; ROLNIK, Suely. Subjetividade e história. In: _____. **Micropolítica: cartografias do desejo**. Petrópolis: Vozes, 1986, p. 25-126.
- KILOMBA, Grada. Quem pode falar? In: KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação**. Trad. Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019, p.47-70.
- MARQUES, Reinaldo. Memória literária arquivada. **Aletria: Revista de Estudos de Literatura**, Belo Horizonte, n.18, p.105-120, jul./dez, 2008.
- PAIVA, Valdevino Neve. **Maracangalha: torrão de açúcar, torrão de massapê**. São Sebastião do Passé: Departamento de Cultura, 1996.
- QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgarbo (Org.). **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas**. Coleções Sur Sur. Buenos Aires: CLACSO, 2005, p.117-142.
- ROJO, Roxane. **Letramentos múltiplos, escola e inclusão social**. São Paulo: Parábola Editorial, 2009.
- SANTOS, Osmar Moreira dos (org.). **Arquivos, testemunhos e pobreza no Brasil**. Salvador: EDUNEB, 2016.
- ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz: a “literatura” medieval**. São Paulo: Cia das Letras, 1993.
- ZUMTHOR, Paul. **Escritura e nomadismo: entrevistas e ensaios**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.
- ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

[Recebido: 11 out 2020 – Aceito: 13 jan 2021]

A POÉTICA DA VOZ NO TERRITÓRIO DO MARAVILHOSO NAPOLITANO E BAIANO: TRANSMISSÃO ORAL, CONSELHO E TROCA DE SABERES**THE POETICS OF VOICE IN THE NEAPOLITAN AND BAHIAN TERRITORY OF THE MARVELOUS: ORAL TRANSMISSION, ADVICE, AND SHARED KNOWLEDGE**

Adriana Aparecida de Jesus Reis⁶³
<https://orcid.org/0000-0002-9717-4642>

Resumo: O mito de Eros/Cupido e Psiquê foi narrado nos livros IV, V e VI do romance antigo *O asno de ouro* por Lúcio Apuleio. O texto da literatura latina forneceu a fonte para o escritor napolitano Giambattista Basile (1575-1632) escrever sua obra-prima *Lo cunto de li cunti* (*O conto dos contos*). Ele usou o mito como inspiração para escrever o nono conto de fadas da segunda jornada, o qual recebeu o título de “O cadeado”. Parente em primeiro grau de “O cadeado” é o conto maravilhoso “Angélica mais afortunada (O príncipe Teiú)”. Essa história foi coletada pelo folclorista brasileiro Marco Haurélio em Igarorã, na Bahia, e registrada em seu livro *Contos e fábulas do Brasil*. Este artigo busca analisar não somente o diálogo intertextual entre os contos maravilhosos napolitano e baiano, mas principalmente os elementos populares que se ligam à transmissão dessas narrativas pela oralidade, tendo em vista que tais histórias primeiro foram contadas oralmente por contadores e depois ouvidas por compiladores e folcloristas que as registraram em suas coletâneas maravilhosas. Verifica-se que os escritores deram um toque particular às narrativas coletadas, demonstrando a presença de uma oralidade, porém reconstruída por recursos que evidenciam suas culturas locais.

Palavras-chave: Ciclo noivo-animal. Contos maravilhosos. Oralidade. Giambattista Basile. Marco Haurélio.

Abstract: The myth “Eros and Psyche” was narrated by Lucio Apuleio in the books IV, V, and VI of his novel *The Golden Ass*. The Latin literary text provided the source from which Neapolitan writer Giambattista Basile (1575-1632) drew the inspiration to write his own masterpiece, *Lo cunto de li cunti* (*The tale of tales*). He used the myth as a basis to build the ninth fairy tale from the second journey on, which was titled “The padlock”. A close literary relative to “The padlock” is the wonder tale “Angelica, the most fortunate” (“The tegu prince”). The story was collected by Brazilian folklorist Marco Haurélio in Igarorã, Bahia, and registered in his book *Tales and Fables of Brazil* (2011). This paper aims to analyze not only the intertextual dialogue between the Neapolitan and Bahian tales but especially the popular elements that are tied to the oral transmission of such narratives. It takes into account the fact that those stories were first told orally by storytellers and then heard by collectors and folklorists that registered them in their tale collections. It is noticeable how writers gave a personal touch to the collected narratives, which demonstrates the presence of certain orality but reconstructed by resources that highlight their local cultures.

⁶³ Graduou-se em Licenciatura em Letras com habilitação em português/italiano pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho – UNESP/IBILCE, Campus de São José do Rio Preto-SP. Desenvolve pesquisa de Mestrado com fomento CAPES junto ao Programa de Pós-graduação em Letras, pela Unesp/São José do Rio Preto-SP. É membro do grupo de pesquisa “Narrativas maravilhosas, míticas ou populares: da oralidade à literatura” (CNPQ), liderado pela Prof.^a Dr.^a Maria Celeste Tommasello Ramos.



Keywords: Animal-groom cycle. Wonder tales. Orality. Giambattista Basile. Marco Haurélio.

As vozes da tradição

Segundo o etnógrafo Luís da Câmara Cascudo, em seu livro clássico *Literatura oral no Brasil*, contar histórias populares, desde os primeiros registros escritos, remonta a um ambiente protocolar em qualquer parte do mundo, segundo o qual as histórias e as adivinhações são narradas durante as primeiras horas da noite. A escolha por esse hábito noturno, de acordo com o mestre potiguar, explica-se pelo fato de ser o horário final da tarefa diária e pela atmosfera de tranquilidade e sossego espiritual para a evocação e atenção do auditório. Escolhendo o ambiente noturno, Cascudo (1984, p. 228) nos recorda dos melhores títulos que denunciam essa universalidade do hábito

Mil e Uma Noites, *Fireside Stories* de Kennedy, *Veillés Bretonnes* de Luzel, *XIII Piacevoli Notti* de Straparola, *Foyer Breton*, de Émile Souvestre, *Veillées Des Mayens*, de Couthion, *Veillées Allemandes*, tradução de *l'Héritier de l'Ain*, de contos, crônicas e tradições dos irmãos Grimm.

De todas essas coleções europeias de narrativas populares que explicitam a preferência pelo hábito de contar histórias à noite, nos interessa a coletânea italiana *XIII Piacevoli Notti*, de Straparola, também designada de *Le piacevoli notti* (*As noites agradáveis*). Essa obra pode ser considerada precursora na compilação do gênero maravilhoso na Itália, pois o escritor Gian Francesco Straparola reuniu, à maneira de Boccaccio, em treze noites, narrativas populares a partir de 1553 (SPERBER, 2009). Das 75 histórias que formam esta coletânea italiana, encontramos não somente contos de fadas, narrados ao modo maravilhoso, mas também contos realistas, articulação bem percebida por Ana Lúcia Mereghe: “Publicado pela primeira vez em Veneza, no ano de 1550, o livro reunia contos de fadas, contos populares, como *O Gato de Botas*⁶⁴, e histórias de caráter cotidiano, cujo bom-humor lhe valeria críticas por parte dos autores e estudiosos de moral mais rígida” (MEGERE, 2010, p. 43).

Essa diferença de gênero entre contos de fadas e histórias de caráter cotidiano também se mostra relevante na língua italiana, pois, para os contos de fadas ou populares, existem as palavras *fiaba* ou *racconti*, que designa a presença do elemento maravilhoso, e para as histórias de caráter cotidiano, existem as palavras *novella* (singular) ou *novelle* (plural), que são narrativas curtas verossimilhantes. É fato que o escritor italiano Straparola, justamente por mesclar à matéria narrada do modo maravilhoso as histórias verossimilhantes, aproxima-se de Giovanni Boccaccio, autor do *Decamerone* ou *Decamerão*, obra-prima da literatura italiana do século XIV, conhecida, principalmente, pela narração da peste negra do final da Idade Média em seu conto moldura, dentre outros temas. Ainda que Straparola se aproxime de Boccaccio, devemos ressaltar que a obra deste escritor italiano do século XIV é composta somente por narrativas do gênero *novelle*, ou seja, histórias verossimilhantes, ao número de cem.

Utilizando a estrutura de moldura, inaugurada por Boccaccio no século XIV na literatura italiana, depois empregada por Giovan Francesco Straparola em *Le piacevoli notti*, e escolhendo, porém, o hábito diurno para contar seus cinquenta contos de fadas recolhidos da oralidade, encontra-se o escritor italiano Giambattista Basile (1575-1632), autor de *Lo cunto de li cunti ovvero trattattenemiento de peccerille* ou *O conto dos contos ou entretenimento*

⁶⁴ Assim como o italiano Gian Francesco Straparola no século XVI, o italiano Giambattista Basile também recolheu uma versão de “O gato de Botas” no século XVII, com o título de “Cagliuso”, quarto entretenimento narrado na segunda jornada (*fiaba* IV, *giornata* II) de *Lo cunto de li cunti*.

dos garotinhos em português, obra-prima publicada postumamente, entre 1634 e 1636, pela irmã do escritor, Adriana Basile, uma famosa cantora de ópera da Itália seiscentista (do século XVII).

A obra *Lo cunto de li cunti*, também precursora do registro do gênero maravilhoso na Itália, foi publicada originalmente em dialeto napolitano no século XVII, em razão de sua matéria ter sido recolhida entre a camada popular, formada por camponeses e marinheiros do interior da província de Nápoles, por Basile durante seu encargo como governador feudal da província. Mas foi somente em 1925, pelas mãos do crítico, filósofo e tradutor italiano Benedetto Croce, que *Lo cunto de li cunti* de Basile foi traduzido para o italiano *standard* (o italiano mais próximo do dialeto florentino utilizado pelos três mestres italianos do século XIV), recebendo um novo título em alusão ao modelo estrutural usado por Boccaccio no seu *Decamerone: Pentamerone ossia la fiaba delle fiabe* (*Pentamerão ou seja a fábula das fábulas*).

Apesar da tardia tradução de Croce, é inegável que o crítico italiano tornou a obra de Basile corrente por toda a península italiana, já que havia restrições linguísticas ligadas ao dialeto de Nápoles, considerado marginal na época. Entretanto, essa mudança de título, embora estratégica, ao aproximar a obra napolitana do título da obra de Boccaccio, acabou por desmerecer, sobretudo, a engenhosidade de Basile enquanto escritor, demonstrada desde o título original do livro, pois o título *Lo cunto de li cunti*, ou *O conto dos contos* em português, salienta, a nosso ver, a estrutura de encaixe, ao ressaltar o conto maior “*Lo cunto*” que enquadra os contos menores “*li cunti*”, o que vai ao encontro da observação do crítico italiano Michele Rak:

A obra foi construída do seguinte modo: é um conto (o quinquagésimo da abertura/pontes narrativas/fechamento) no interior do qual são narrados outros quarenta e nove contos. Por este motivo a obra foi intitulada conto dos contos. Se fala de jogo dos jogos no mesmo sentido [...]. O quinquagésimo conto é a história de Zoza que abre e fecha a obra e tem a mesma estrutura do último conto (*As três cidras*, o quadragésimo nono: confira o conto 9 da quinta jornada) (RAK, 2004, p. 15, tradução nossa⁶⁵).

Como bem destacou Rak (2004), o conto moldura (quinquagésimo), que assinala os quarenta e nove contos internos à obra, é a história da princesa Zoza, uma princesa que nunca sorria e, quando sorria, é em virtude de gestos bizarros de uma velha avistada pela princesa através da janela do palácio. Na verdade, a velha havia levado um tombo, o que provocou uma grande gargalhada na princesa e ao mesmo tempo uma grande ira na velha, que, por esse motivo, jogou uma maldição sobre a princesa, segundo a qual o príncipe com quem ela se casaria, chamado Taddeo, estava dormindo numa tumba longe da cidade e, ao encontrá-lo adormecido, ela teria, caso quisesse se casar com ele, chorar um vaso de lágrimas. Diante disso, Zoza parte para fora da cidade e encontra o príncipe adormecido, e logo se põe a chorar, porém, a princesa é vencida pelo cansaço e adormece e quem termina de encher a ânfora é a velha escrava, fato que rompe o estado letárgico do príncipe, que, pensando que a escrava fosse sua salvadora, se casa com ela e a leva para morar em seu palácio na cidade de Torrelunga. Inconformada pelo ardil do qual foi vítima, Zoza também arquiteta um plano: morando em frente ao palácio do príncipe, a princesa dá de presente à escrava vários objetos mágicos, dentre eles uma boneca que incute na ex-escrava o desejo incontável de ouvir contos de fadas. Assim, o príncipe convoca dez mulheres velhas e mais linguarudas da cidade para narrar, durante cinco dias, ou jornadas, e entre banquetes e jogos típicos da vida cortesã,

⁶⁵ Do original: L'opera è costruita in questo modo: è un racconto (il 50° composto da: apertura/ponti narrativi/chiusura) all'interno del quale vengono raccontati altri 49 racconti. Per questo l'opera è stata intitolata racconto dei racconti. Si parla di gioco dei giochi nello stesso senso [...]. Il 50° racconto è la storia di Zoza che apre e chiude l'opera ed ha la stessa struttura dell'ultimo racconto (I tre cedri, il 49°: v. 9).

dez contos de fada (dez contos por dia), totalizando, então, cinquenta contos maravilhosos, sendo o quinquagésimo a própria história de Zoza. A princesa desmascara a ex-escrava no último conto da última jornada, fechando assim o quadro, o que conduz o final feliz para a princesa e a punição para a escrava.

A obra de Basile é composta, além da história de Zoza, que representa a narrativa moldura, por quarenta e nove contos enquadrados que contêm contos de fadas considerados matrizes literárias de contos clássicos encontrados nas coleções de Perrault e Grimm, de acordo com Merege (2010, p. 45): “Publicada em 1634-36, a obra contém as primeiras versões escritas de histórias como *Cinderela* e *A bela adormecida*, num tom cômico e às vezes grosseiro que soa de forma estranha aos leitores dos contados herdados da tradição dos Grimm”.

Além de conter histórias famosas em todo o folclore europeu, *Lo cunto de li cunti*, de Basile, conserva histórias populares do tipo ciclo noivo-animal, termo cunhado por Bruno Bettelheim em sua obra *A psicanálise dos contos de fadas*, para designar contos de fadas originários do mito de Cupido e Psiquê (BETTELHEIM, 2020), conto mítico que fora recolhido e registrado por Lúcio Apuleio no romance antigo *O asno de ouro*. Do ciclo noivo-animal, foi registrado por Basile em *O conto dos contos* o nono conto de fadas narrado na segunda jornada, intitulado “Il catenaccio” (ou “O cadeado” em português), como comprova Croce (2010, p. 165, tradução nossa) na introdução do livro em italiano: “E nós compreenderemos, sobretudo, que vários entretenimentos pertencem ao grupo daquele, que é o conto de fadas mais famoso e mais rico de história, o conto de Psiquê – Assim é o nono da segunda jornada, no qual se conta a história de Luciella”⁶⁶.

O mais curioso é que esse conto, que narra a história de Luciella (Lucinha) e seu caso amoroso com um príncipe encantado que foi alvo de uma maldição, chegou ao imaginário baiano, com o título de “Angélica mais afortunada (o príncipe Teiú)”, recolhido pelo escritor e folclorista brasileiro Marco Haurélio em Igaporã, na Bahia, e registrado em seu livro *Contos e fábulas do Brasil*, conforme atesta o próprio coletor da obra brasileira: “Um conto recolhido em Igaporã, Bahia, chamado *Angélica mais afortunada*, com a história de um príncipe encantado teiú, é parente em primeiro grau de O cadeado (entretenimento nono da segunda jornada) do *Pentameron*” (HAURÉLIO, 2018, p. 11).

Por terem o mesmo ancestral mítico, tanto o conto maravilhoso de Giambattista Basile, intitulado “O cadeado”, quanto o conto maravilhoso de Marco Haurélio, chamado “Angélica mais afortunada (o príncipe Teiú)”, são histórias populares pertencentes ao ciclo noivo-animal, o que já nos leva a inferir que, já pela denominação da expressão “noivo-animal”, que todas essas histórias têm em comum o elemento maravilhoso da metamorfose do noivo em animal; no caso da versão brasileira, como denota o título, um príncipe Teiú, com quem Angélica aceita o sacrifício de viver sem nenhuma resistência, motivo do noivo-animal retomado na versão brasileira, segundo Haurélio (2011). Dada a essa convergência, temos como objetivo, no presente artigo, fazer uma comparação intertextual entre os contos maravilhosos do napolitano Giambattista Basile e do brasileiro Marco Haurélio, examinando, principalmente, os elementos populares que remetem à transmissão oral dessas histórias populares, os quais, ao nosso entendimento, demarcam o território da poética da voz nessas narrativas maravilhosas, que, aliás, foram primeiro contadas oralmente e depois ouvida por esses coletores, que as registraram em suas coletâneas.

As vozes da tradição também estão presentes na coletânea brasileira *Contos e fábulas do Brasil*, resultado do trabalho que o folclorista, poeta e escritor Marco Haurélio⁶⁷, nascido

⁶⁶ Do original: E noi troveremo, anzitutto, che varii trattenimenti appartengono al grupo di quella, ch'è la fiaba più famosa e più ricca di storia, la fiaba di Psiche – Così il nono della G.II, nella quale se racconta di Lucciella.

⁶⁷ O poeta, folclorista e escritor brasileiro Marco Haurélio publica, além das coletâneas de contos populares, como *Contos folclóricos brasileiros* e *Contos e fábulas do Brasil*, vários títulos do acervo da literatura oral

na Bahia, já vinha desenvolvendo desde 2005 com sua publicação de *Contos folclóricos brasileiros*, voltada ao público infante-juvenil, porém a coletânea de 2011 é uma reunião de histórias destinadas a leitores de todas as idades. A coletânea *Contos e fábulas do Brasil* inclui, além de contos populares recolhidos na Bahia, contos oriundos de outros estados do Nordeste, como Pernambuco e Alagoas, todos coletados da rica tradição oral da região por meio de um gravador. O diálogo de Marco Haurélio com a tradição se manifesta não somente pelo rico acervo de contos recolhidos daquela região, mas também pelo fato de o folclorista dedicar seus *Contos e fábulas do Brasil* a Bráulio do Nascimento, como Haurélio (2011, p. 11) testemunha no prefácio que escreveu para sua coletânea: “E ao Professor Bráulio do Nascimento, emérito catalogador do conto e do canto popular, ofereço mais estas flores colhidas do jardim da tradição”.

Explícita a relação entre Bráulio do Nascimento e Marco Haurélio, além da dedicatória feita no prefácio “O conto popular no século XXI” por Haurélio (2011), o fato de ambos os folcloristas brasileiros terem classificados seus contos populares com base no catálogo ATU, sistema de classificação internacional ampliado em 2004, o que nos mostra a influência do primeiro sobre o trabalho do segundo folclorista, pois Bráulio do Nascimento foi o primeiro estudioso de folclore a utilizar esse sistema no Brasil na versão mais atualizada em sua coletânea de 2005, *Catálogo do conto popular brasileiro*. Igualmente fez Marco Haurélio em sua coletânea *Contos e fábulas do Brasil*, ao inserir na parte final de seu livro a seção “Classificação e notas”⁶⁸ feita por Paulo Correia.

O frescor das histórias napolitanas no Nordeste brasileiro

De acordo com Haurélio (2018), algumas narrativas registradas no folclore brasileiro exalam o mesmo frescor das histórias napolitanas, unidas pela origem comum e pela exuberância de tipos e motivos. Verificaremos, então, em que medida as histórias contadas oralmente no Nordeste brasileiro, mais precisamente o conto “Angélica mais afortunada”, exalam o frescor das napolitanas recolhidas e recriadas por Basile já no século XVII, por exemplo “O cadeado”. Nesse sentido, utilizamos a expressão “recriada por Basile”, dado o estudo realizado em 2018, no qual analisamos o conto napolitano, de Basile, como uma recriação intertextual do mito “Cupido e Psiquê”. Contudo, uma vez que este conto napolitano foi ouvido e coligido na Bahia por Marco Haurélio no século XXI, acreditamos que não se possa excluir a possibilidade de o escritor napolitano ter ouvido e recolhido essa narrativa já na forma de conto de fadas, tendo em vista as inúmeras andanças típicas desse gênero pela tradição oral.

Mas antes de analisarmos os contos em questão, passamos à síntese de seus enredos. No conto napolitano “O cadeado”, é narrada a história de Luciella que vai buscar água numa fonte e encontra um escravo que a leva a um belíssimo palácio, onde ela é tratada como rainha e dorme todas as noites com um príncipe encantado que a aconselha a não ver o rosto dele. Aconselhada pelas irmãs invejosas a ver com quem dormia, Luciella descobre que dorme com um belíssimo jovem e é expulsa por ele. Depois de tanto perambular grávida por alguns meses, Luciella é acolhida por uma donzela no palácio da mãe do príncipe encantado, onde Luciella tem um filho, e depois de quebrada a maldição, que afastava o príncipe encantado de seu filho recém-nascido e de Luciella, eles fazem as pazes e se casam. Já o conto baiano

brasileira, dentre eles assuntos de cordel. Suas publicações podem ser encontradas em: <https://marcohaurelio.blogspot.com/p/bibliografia.html>.

⁶⁸ Nesta seção, feita por Paulo Correia em julho de 2007, ele escreve: “Todos os contos desta coletânea foram classificados de acordo com o catálogo ATU, com exceção dos que nele não figuram, classificados com a ajuda de catálogos regionais” (HAURÉLIO, 2011, p. 198).



“Angélica mais afortunada (O príncipe Teiú)” conta a história de Angélica que, pela má sorte de seu pai caçador, que havia prometido ao Teiú como recompensa do alimento que lhe deu a primeira coisa que o príncipe avistasse no quintal, pensando na cadelinha que tinha, é levada para morar num buraco com o príncipe Teiú e proibida por ele de ver seu rosto. Por sentir saudades de sua família, Angélica visita suas irmãs mais velhas e seu pai, o qual lhe dá uma vela e um fósforo e a incita descobrir com quem dorme todas as noites. Ao iluminar seu leito à noite, Angélica avista o bellissimo príncipe com quem dorme e é expulsa por ele. Depois de tanto caminhar “de bucho”, utilizando a expressão do narrador, Angélica é acolhida por uma velha que a ajuda por recomendação do rei daquela cidade. Na morada da velha, Angélica e seu filho recém-nascido recebem durante três noites a visita do príncipe Teiú que está preso a uma maldição. Na terceira noite, a maldição se rompe e eles finalmente ficam juntos. Em seguida, o rei e a rainha, pais do príncipe Teiú, buscam seu filho e a família dele, terminando, assim, o conto.

A primeira convergência entre os contos maravilhosos napolitano e baiano diz respeito à mulher ser a contadora de histórias, figura que se liga à tradição oral, segundo Câmara Cascudo (2004, p. 19-20), citando Paul Sebillot:

Paul Sebillot mostra que a mulher é a melhor contadeira de histórias que o homem. Guarda em maior quantidade porque lhe cumpre o agasalho dos filhos e a tarefa de adormecê-los, entretendo-os com o maravilhoso. Os irmãos Grimm fizeram sua coleção admirável ouvindo as velhas, as “tias” da tradição oral portuguesa, as bás, e mães-pretas no Brasil.

Dando continuidade à tradição de ser “a melhor contadeira de histórias”, a contadora de quem o folclorista Marco Haurélio ouviu o conto maravilhoso baiano “Angélica mais afortunada” é uma mulher chamada Lucidalva Pereira dos Salvos na cidade de Igarapã, conforme a anotação depois do conto. Igualmente é o conto maravilhoso “O cadeado”, de Basile, visto que é narrado por uma velha-personagem narradora chamada Ciommetella, anunciada no fragmento da narrativa-moldura que enquadra o conto:

Casou grande compaixão no coração de todos as desgraças passadas pela pobre Lisa, e mais de quatro estavam com os olhos vermelhos e lágrimas nos cantos, pois não há nada que mais desperte piedade do que ver alguém sofrer inocentemente; mas tocando **Ciommetella** desenrolar o carretel, assim disse [...] (BASILE, 2018, p. 229, grifo nosso).

Na obra de Basile, é muito comum, ao nos referirmos às contadoras de histórias, a expressão “velha personagem-narradora”, visto que, além de exercer a função de narradora do conto que se propõe a narrar, a velha é personagem da narrativa-moldura, porque ela foi convidada pelo príncipe Taddeo e sua esposa impostora para narrar contos maravilhosos e entretê-los durante o dia entre banquetes e jogos, disso decorre o fato dos *cunti* de Basile serem narrados durante o dia, escolha que contraria àquela tradição apontada em outras coleções europeias, por exemplo a do italiano Straparola que procedeu Basile na literatura italiana: *Le piacevoli notti*. Outro aspecto que diferencia a obra de Basile da coletânea brasileira, escrita por Marco Haurélio, reside no fato de que a velha contadora, no caso em número de dez em *O conto dos contos*, ser identificada por um defeito físico que se revela no nome dela, no caso, a velha personagem-narradora do conto “O cadeado” é Ciommetella tinhosa, anunciado na introdução da obra italiana, junto aos nomes das nove personagens-narradoras da obra.

Uma possível explicação para esses epítetos presentes nos nomes das contadoras, em que se evidencia o disforme, reside no gosto pelo grotesco próprio do Barroco, corrente literária em voga no século XVII que privilegia o bizarro, na qual se filiava o escritor napolitano. Observação semelhante à nossa têm as pesquisadoras Bonetto e Reis (2018), segundo as quais essa marca do grotesco barroco presente nos nomes das dez velhas-personagens narradoras de Basile é um procedimento utilizado para obter o efeito paródico

com o *Decamerone*, de Boccaccio, ao rebaixar a classe social de abastada para pobre e transformar as dez narradoras de jovens com bons costumes para velhas fofoqueiras com distorções físicas.

A velha personagem-narradora Ciommetella tinhosa, ao contrário das outras nove contadoras, não parece ter no epíteto que a identifica uma indicação de alguma distorção física, dada a primeira acepção deste adjetivo em português, que, segundo o *Dicionário Michaelis online*, significa teimosa. A segunda acepção para a palavra “tinhosa” é repugnante ou que causa nojo, significado figurado que ao nosso ver parece estar mais ligado ao universo das distorções físicas e ao efeito do grotesco, já que o barroco privilegia o repugnante.

Embora tais associações com os significados da língua portuguesa sejam pertinentes, para analisar o adjetivo “tinhosa”, que no caso desqualifica o nome Ciommetella, temos que averiguar o sentido da mesma palavra em língua italiana, para isso, recorreremos à edição bilíngue (napolitano e italiano) da obra de Basile, traduzida pelo estudioso italiano Michele Rak, que manteve o título original da obra, *Lo cunto de li cunti*, assim como o tradutor Francisco Degani, que traduziu a obra integral de Basile diretamente do napolitano para o português brasileiro em 2018, preservando o título original, *O conto dos contos*, e dando a conhecer os contos de Basile em nosso país, pois, caso quiséssemos ler Basile em língua portuguesa, tínhamos que recorrer a traduções esparsas.

Na edição bilíngue traduzida por Rak (BASILE, 2013), a velha personagem narradora é chamada de Ciommetella *tignosa*. No interior do adjetivo “*tignosa*” em italiano está a palavra “*tigna*”, que “é uma doença na pele que leva à queda dos cabelos [...]” (tradução nossa do original “*la tigna è una malattia cutânea che porta alla caduta dei capelli [...]*” (PICONE, 2004, p. 113). Além de nos informar um significado preciso para a palavra “*tigna*”, o pesquisador italiano Michelangelo Picone nos oferece uma pista de análise para esse epíteto, ao se questionar se essa doença deseja aludir à capacidade desta narradora de revelar com os seus contos a verdade das coisas. A resposta é logo nos dada por ele, que afirma “será a própria Ciommetella com o seu último conto, que é também o conto conclusivo da coletânea (se exclui-se aquele principal de Zoza), a desmascarar a artimanha da escrava”⁶⁹ (PICONE, 2004, p. 114).

De fato, essa capacidade de Ciommetella ligada à doença “*tigna*” é verificada na fala desta velha personagem-narradora no fragmento que enquadra o conto “O cadeado”, depois que a velha narradora anterior lhe cedeu à voz:

Os conselhos da inveja sempre foram pais das desgraças, por que debaixo da máscara do bem encerram a face da ruína, e a pessoa que tem nas mãos os cabelos da fortuna deve imaginar ter a todo momento cem pessoas que estendam cordas diante de seus pés para fazê-las levar um tombo, como aconteceu a uma pobre moça que, pelo mau conselho das irmãs, caiu da escada da felicidade, e foi misericórdia do céu que não quebrasse o pescoço (BASILE, 2018, p. 229).

Nesse fragmento, que se refere à fala de Ciommetella tinhosa (*tignosa*), o conto “O cadeado” também revelará a verdade dos fatos, verdade que consiste em desmascarar a face das irmãs invejosas da protagonista, as quais dão conselhos à irmã mais jovem, provavelmente à protagonista Luciella, como atitude de benevolência para prejudicá-la ou para “fazê-la levar um tombo”. Concordamos, portanto, com a análise de Picone (2004) sobre Ciommetella ser uma velha personagem-narradora cuja doença física *tigna*, que causa a queda de cabelos, alude à atitude de revelar a verdade ou de desmascarar as personagens invejosas, pensando nas irmãs de Luciella, e impostoras, pensando na escrava que tomou o lugar da princesa Zoza.

⁶⁹ Do original: Sarà proprio Ciommetella con il suo ultimo racconto, che è anche il racconto conclusivo della raccolta (se si esclude quello principale di Zoza), a smascherare l’ingano della schiava.

Além de antecipar o fato que Luciella será prejudicada por suas irmãs mais velhas, a fala da narradora Ciommetella também anuncia o tema do conto maravilhoso a ser narrado por ela, o da inveja. Recuperando este mesmo tema, como uma espécie de arremate ao conto, Basile (2018, p. 232) o insere também no desfecho, mas na forma proverbial: “fruto da inveja é o mal de estômago”. Nesse aspecto, devemos explicar que é próprio do estilo literário de Basile, da intervenção artística do escritor, os contos serem encerrados por um provérbio de origem napolitana, elemento que também se liga à tradição oral, assim como o fato de as narradoras serem mulheres, justamente por remeter à sabedoria popular, pois, de acordo com o Benjamin (2015), era muito comum o contador de histórias tradicional utilizar provérbios como uma forma de conselho de utilidade prática aos seus ouvintes.

Reforça essa ideia de conselho na forma proverbial o significado da expressão “O fruto da inveja é o mal de estômago” em língua portuguesa ou “figlio de la’midia è l’antecore” (BASILE, 2013, p. 416) em dialeto napolitano, pois, conforme a plataforma italiana *Corpo di Napoli*, que explica os provérbios napolitanos da obra de Basile, o mal-estar “que prende o estômago; tem o mesmo efeito da náusea, que permanece e nunca passa. É a sensação de quem ruma inveja e de quem é pago assim com a mesma moeda”⁷⁰. A partir de tal explicação, podemos entender que fazer mal a alguém, por inveja, é prejudicar a si próprio. Esse significado é comprovado pelo desfecho do conto de Basile, no qual as irmãs mais velhas e invejosas são punidas. Diante disso, compreendemos que o provérbio napolitano, elemento frasal que nos sugere por metonímia a voz do contador de histórias no conto “O cadeado”, aconselha o ouvinte a não se deixar ser conduzido pela inveja, sentimento que pode ser entendido como uma doença, porque só provoca dor e sofrimento por quem o sente.

Além de remeter a uma forma de sabedoria popular e coletiva, dada a experiência comunitária em que estava inserido o contador de histórias tradicional, o elemento proverbial na obra napolitana pode ser associado a uma fórmula de transmissão oral, pois, segundo Cascudo (1984), uma marca da oralidade, comumente utilizada pelos folcloristas, é as repetidas formas de começar e terminar uma história, que podem ser semelhantes ou dessemelhantes em culturas diferentes. Quanto às fórmulas finais, Cascudo (1984, p. 230) afirma: “Para findar as fórmulas são várias e raro será o narrador que as esqueça. Pode aparecer mesmo um retoque pessoal sugestivo. É o requinte da técnica o saber ‘fechar bem’ uma estória”. Fundamentando-nos no teórico, compreendemos que Basile, ao utilizar o provérbio napolitano para “fechar bem” seus *cunti*, quer explicitar tanto seu requinte como escritor e sua cultura de origem, a napolitana, quanto chamar a atenção do seu ouvinte, no caso do leitor, aconselhando-o sobre sentimentos coletivos, o da inveja.

De forma contrária, o conto brasileiro “Angélica mais afortunada” não apresenta uma fórmula final, como podemos notar pelo desfecho: “Dessa forma, o encanto foi quebrado. Passados uns dias, o rei e a rainha foram à casa da velha buscar o filho, a nora e o neto para viver com eles no castelo” (HAURÉLIO, 2011, p. 66). Nessa parte final do conto baiano, percebemos, assim como na versão napolitana, portanto, uma convergência, a restauração da situação de tranquilidade e a união dos amantes que foram antes separados pela ação dos personagens, no caso, o pai de Angélica no conto baiano, e as irmãs invejosas de Luciella no conto napolitano. No entanto, não é porque a versão baiana não apresente uma fórmula final que ela não preserve traços da oralidade. Em vez disso, acreditamos que a ausência da fórmula final no conto baiano comprova justamente as andanças desta narrativa pelo território do maravilhoso, pois à medida que o conto maravilhoso napolitano foi emigrando no tempo e geograficamente, é possível que ele tenha perdido algumas marcas da oralidade, como a fórmula final proverbial, e incorporado outras locais, da cultura brasileira nordestina, como veremos mais adiante.

⁷⁰ Do original: che prende lo stomaco; quel senso di nausea che rimane e non se ne va mai. E' la sensazione di chi ruma invidia e che viene ripagato così dalla sua stessa natura.



Além do provérbio, outro elemento linguístico ligado à transmissão oral, que comprova a importância e a valorização do material folclórico coligido por Basile no século XVII e por Marco Haurélio no século XXI, é a presença da cantiga cantada na voz do príncipe encantado, na versão napolitana, e na voz do Teiú, na versão baiana, cuja letra revela a maldição sob a qual os noivos estavam presos e impedidos de visitarem sua família, formada pelas protagonistas (Angélica e Luciella) e seus filhos recém-nascidos. Nesse sentido, a cantiga pode ser interpretada como um elemento que resgata a matéria folclórica nos dois contos maravilhosos, pois, para Câmara Cascudo citado por Cléria Botelho da Costa, esse material constitui, assim como o provérbio, o imaginário popular de uma sociedade. Por sua natureza folclórica, esse material não traz explicitamente nem a marca do tempo nem o espaço onde foi criada. Trata-se de uma produção anônima, que não permite a identificação do autor (COSTA, 2013).

Ainda que não seja possível a identificação de seu criador, colocamos a seguir as cantigas nas versões do conto napolitano, à esquerda, e baiano, à direita, para efeito de cotejo entre suas adaptações socioculturais:

“O cadeado”

“Oh, belo filho meu,
se minha mãe soubesse,
em **bacia de ouro** o lavaria,
com **faixas de ouro** enfaixaria,
e se o galo nunca cantasse,
nunca de vocês me separaria”
(BASILE, 2018, p. 231, grifos nossos).

“Angélica mais afortunada (o príncipe Teiú)”

“- Meu filho, se papai e mamãe soubera filho de quem tu era, te lavava em **bacia de prata** e te enxugava em **toalha com fios de ouro**. Se o galo não cantasse, **jegue não urrasse, o sino não tocava**, contigo eu amanhecera o dia”
(HAURÉLIO, 2011, p. 65, grifos nossos)

Como podemos notar pelas palavras em destaque, há sutis diferenças entre as cantigas napolitana, de Basile, e baiana, de Haurélio. Mas antes de nos atermos a essas minúcias, é evidente que elas denunciam o mesmo conteúdo na fala dos noivos de Luciella e Angélica: a maldição que os impedia de se aproximarem de seus filhos recém-nascidos, vinculada ao amanhecer do dia, representado em ambas as cantigas pelo canto do galo. Trata-se de uma convergência menos evidente estabelecida com o próprio mito, ao qual se associam ambas as narrativas maravilhosas, pois, assim que o dia amanhecia, Cupido desaparecia do leito de Psiquê, retornando, somente, no ambiente noturno, assim como os noivos de Luciella e Angélica, tanto que Bettelheim (2002) fala em vidas diurna e noturna de Psiquê, ao se referir ao mito: a diurna tediosa, por ficar sozinha, e a noturna prazerosa, por estar com Cupido.

O canto do galo, presente nas duas cantigas, além de passível de ser lido como uma alusão ao mito de Cupido e Psiquê, pode ser interpretado como uma superstição popular, pois, segundo Braga (1986), o canto do galo é uma crença cujo poder é afastar os demônios e fazer surgir a aurora. Por essa razão, o canto é celebrado nos hinos e orações da Igreja, sobretudo na tradição do povo português. Essa superstição popular do canto do galo está presente nos contos napolitano e baiano, porque neles a manifestação dos demônios ocorre no período noturno por meio da maldição, elemento mágico que auxilia os príncipes encantados a visitarem suas famílias durante à noite, tanto que, assim que o galo canta ou o dia amanhece, os príncipes encantados são afastados do seio familiar. Justamente por promover o afastamento das figuras paternas, acreditamos que o canto do galo, em ambas as cantigas, sofreu uma inversão de sentido: a noite, por auxílio da maldição, tem uma acepção positiva, por aproximar os príncipes de sua família, e o dia, anunciado pelo canto do galo, tem uma acepção negativa, por afastar os príncipes de seus entes. Trata-se de um efeito paradoxal atribuído ao canto do galo, pois nos contos de fadas a maldição é comumente associada a algo que pode trazer malefícios para suas vítimas. Essa acepção negativa para o canto do galo nos

dois contos é reverberada pelo tom de lamentação das cantigas, que constituem as falas dos príncipes.

Vários elementos que encontramos em ambas as cantigas, como a visita noturna, a mãe e filho recém-nascido e o canto do galo, estão presentes também no episódio do nascimento de Jesus e da visita dos três reis magos. Este episódio é cantado pela canção de Reis⁷¹, intitulada “Saudação da Lapinha”, pelos seguintes versos:

8. E os reis, mas quando eram santo, No caminho se encaminharam. Viagem de fazer um ano, Em onze dias chegaram/. 9. Na chegada lá da lapinha, Todo mundo já dormia. Nossa Senhora com seu manto, A Jesus ela cobria/10. Na chegada lá da lapinha, O porteiro recebeu-se. Bateu asa e canta o galo, Menino Jesus nasceu⁷².

A partir desses versos, podemos aproximar as cantigas de ambos os contos e canção da Lapinha pela seguinte disposição: o príncipes encantados nas cantigas estão para os reis magos na canção de Reis, já que eles fazem a visita noturna; Luciella e seu filho recém-nascido estão para Nossa senhora e o menino Jesus; as faixas de ouro/toalhas de ouro estão pelo manto, e canto do galo é a intersecção maior que une as cantigas e canção, representando o nascimento do dia e o fim da maldição na cantiga e o nascimento do dia e do menino Jesus na canção de Reis, daí o canto do galo ser celebrado nos hinos e orações da Igreja católica. Diante de tal leitura, pela simples proximidade entre esses elementos, tanto das cantigas quanto da canção de Reis, já seria suficiente para falar da incorporação do conto popular não só por elementos locais, já que a tradição da Folia de Reis é muito celebrada no interior de várias regiões brasileiras, mas principalmente por elementos que aludem a outras mitologias, no caso, à mitologia cristã, da qual faz parte a narrativa do nascimento de Jesus, ainda que os contos napolitano e baiano tenham sido originários do mito greco-romano de Eros/Cupido e Psiquê.

Explicada as convergências entre os contos napolitano e baiano e os contos e os mitos greco-romano e cristão respectivamente, passamos a examinar as minúcias que evidenciam os distanciamentos: nos versos da cantiga napolitana, percebemos elementos mais nobres nos objetos “bacia de ouro” e “faixas de ouro”, enquanto na cantiga baiana, os mesmos elementos foram trocados por “bacia de prata e “toalhas com fios de ouro”. Em razão da prata ser um elemento menos nobre que o ouro e provavelmente a toalha ser um tecido de qualidade inferior ao da faixa, uma possível motivação para essa desqualificação dos materiais elencados seja o fato de o palácio do rei, pai do príncipe Teiú, ser menos nobre na versão baiana, dada a diferença de séculos entre os contos. Tais divergências, embora relevantes, são sutis entre as cantigas, pois a que mais salta aos nossos olhos é a menção ao jegue e ao sino na versão baiana, este último pode estar associado ao canto do galo, dada a superstição desse canto celebrado na tradição cristã.

Ao nosso olhar comparativo, a menção ao jegue na versão baiana é uma referência relevante para o contexto sociocultural do conto baiano, pois o jegue é um animal muito recorrente na representação da paisagem e da vida cultural nordestina, tanto que existe, na Bahia, mais precisamente na cidade de Uauá do estado, uma tradição chamada “jecana”, como evidencia Albuquerque (2014, p. 175): “No dia do vaqueiro também ocorre a ‘Jecana’ que é o desfile de homens, mulheres, adultos e crianças, montadas em jegues, e esta já está em sua 11ª edição com o objetivo de destacar a importância do animal, tão comum no Nordeste do Brasil”. Ainda que o conto baiano aqui cotejado tenha sido recolhido na cidade de Igaporã,

⁷¹ “O nome ‘Folia de Reis’ designa grupos católicos populares, que se reúnem no período de 24 de dezembro, à noite, até o dia 6 de janeiro, para oferecer seu voto de devoção ao Santos Reis, em comemoração ao nascimento do menino Jesus” (KIMO, 2006, p. 1).

⁷² A letra da canção “Saudação da Lapinha” está integralmente transcrita na dissertação de mestrado *Música, ritual e devoção no terno de folia de Reis do Mestre Joaquim Poló*, defendida por Igor Jorge Kimo, da qual retiramos os versos citados.

também do estado da Bahia, aproveitamos a referência cultural à tradição da jecana na cidade de Uauá, porque, segundo a pesquisadora, a cidade de Uauá é uma referência aos sertões da Bahia, por ser um município que ainda preserva as mais genuínas expressões e manifestações da cultura popular, constituindo, assim, o celeiro de cantadores, poetas populares, repentistas, sanfoneiros, aboiadores, zabumbeiros etc.

Apesar de o jegue no conto baiano ser uma referência que nos sugere a adaptação da narrativa à cor local, o sertão baiano do Nordeste, o elemento que revela maior expressividade da cultura nordestina no conto de Marco Haurélio já está contido no próprio título da narrativa: “Angélica mais afortunada (o príncipe Teiú)”, visto que o lagarto teiú é um noivo-animal recorrente nas histórias populares brasileiras que originaram do mito Cupido e Psiquê, conforme Doralice Fernandes Xavier Alcoforado: “Nas versões brasileiras, o noivo metamorfoseado pode vir na aparência de fera, lagartão, teiú, veado, porco, leão, dragão, sapo, boi, camaleão, burro, urubu, cobra, lagartixa, papagaio, pombo, peixe ou mesmo beija-flor” (ALCOFORADO, 2000, p. 42).

O argumento para a substituição do príncipe encantado da narrativa napolitana, descrito como monstro pelas irmãs de Luciella, disso ele ser considerado também “noivo-animal”, pelo príncipe Teiú da narrativa baiana, pode ser tirado com base em Alcoforado (2007) que afirma ter encontrado, em sua pesquisa de campo, recolhendo histórias populares do mito de Apuleio no estado da Bahia, três contos com elementos temático-estruturais que os integram ao tipo 2: “O Peixe Dourado” (v. 1), “A História do Teiú” (v. 2) e “O Pássaro Assu” (v. 3). O tipo 2 apresenta contos que se articulam a partir de uma carência de pesca ou de caça que afeta a vida do chefe de família, porque caçar ou pescar é a sua profissão. Essa carência, entretanto, pode ser superada caso o chefe aceite a oferta de abundância de alimentos proposta por um ser encantado, em troca da primeira coisa a ser vista no retorno à casa. No costume de ver sempre a cachorrinha, o progenitor aceita a proposta. Contudo, ao chegar em casa, é a própria filha ou o filho que o ser encantado avista. O pretendente não é propriamente um monstro, na acepção que é dada ao termo, porém animal mais ou menos familiar, um peixe ou um teiú, que deseja casar-se com a moça, ou a Mãe d’Água que deseja casar o rapaz com a sua filha (ALCOFORADO, 2007).

Assim como nos três contos coletados por Alcoforado⁷³ (2007), no conto baiano, recolhido por Haurélio (2011), o pai de Angélica, chefe da família, também desempenhava o papel de caçador, que, aliás, não lhe rendia alimento:

Houve, há muito tempo, um caçador muito pobre que era viúvo e morava com suas três filhas numa casinha da mata. Um dia, ele não estava tendo sorte na caçada. Já era tarde e o homem não tinha conseguido nada para a ceia. Muito triste, sentou-se numa pedra e começou a maldizer sua sorte. Nisso chega um teiú e pergunta para o velho [...] (HAURÉLIO, 2011, p. 64).

A partir deste trecho, analisamos que a escolha pelo teiú como noivo-animal no conto baiano justifica-se não somente por ser um animal associado à pesca e, portanto, um alimento que pode compensar a situação de carência do chefe da família, que exerce a função social de caçador, mas também por demonstrar a capacidade do conto de se adaptar ao universo cultural do contador, no caso do sertão baiano da região nordeste, o que explicita, sobretudo, o caráter etnográfico do texto oral que percorre pelo território do maravilhoso, acomodando-se às mais diversas localidades geográficas.

⁷³ Resultado da pesquisa de campo do conto mítico de Apuleio no imaginário baiano, empreendida na década de 90, é o livro *Belas e feras baianas: um estudo do conto popular* (2008), publicado pela pesquisadora e folclorista brasileira Doralice Xavier Fernandes Alcoforado que atuou como professora da Universidade Federal da Bahia (UFBA).

Considerações finais

Ao recolher o conto maravilhoso baiano da tradição oral, “Angélica mais afortunada (o príncipe Teiú)”, que evidencia uma relação intertextual com o conto napolitano “O cadeado”, recriado por Giambattista Basile com base no mito de Cupido e Psiquê ou talvez recolhido já na forma de conto maravilhoso no século XVII pelo escritor napolitano em sua obra-prima *Lo cunto de li cunti (O conto dos contos)*, o poeta, escritor e folclorista baiano Marco Haurélio dialoga com a tradição na qual se insere o escritor Basile. A tradição oral se manifesta, na obra de ambos os escritores compiladores, por elementos comuns, como a contadora de história, a cantiga e a superstição popular do canto do galo, e distintos, presença e ausência de fórmulas finais, mas ambos recursos evidenciam o contexto sociocultural de produção de suas respectivas obras, haja vista a referência tanto ao jegue quanto ao lagarto Teiú no conto baiano coletado por Haurélio (2011) na cidade de Igarorã, e a cultura napolitana e as deformações físicas próprias do Barroco no conto napolitano recriado ou possivelmente recolhido por Basile.

Além da voz do escritor napolitano na coletânea *Conto e fábulas do Brasil*, ecoam outras vozes da tradição, porém de folcloristas brasileiros: Bráulio do Nascimento, para quem Haurélio (2011) dedica sua coletânea *Contos e fábulas do Brasil*, e com quem compartilha o uso do índice internacional ATU de classificação dos contos, já adotado por Bráulio do Nascimento em seu *Catálogo do conto popular brasileiro*, de 2005; e Doralice Alcoforado, cujos trabalhos pioneiros no Brasil desde a década de 90 revelam a presença do mito de Cupido e Pisquê no imaginário baiano, dado o título de sua antologia *Belas e Feras baianas: um estudo do conto popular* e as reflexões teórico-críticas da pesquisadora que mostram o teiú como o noivo-animal recorrente no contexto cultural do sertão do Nordeste brasileiro.

No movimento analítico, embora tenhamos identificado ressonância dessas vozes da tradição no conto baiano e na obra de que faz parte, não podemos deixar de mencionar a importante reflexão que Haurélio (2011) faz no prefácio de seu livro: o caráter coletivo de qualquer coletânea de contos tradicionais em qualquer época, pois, sempre que uma antologia de contos tradicionais é publicada na aurora dos tempos, ela resgata consigo, por um lado, autores anônimos que elaboram e reelaboraram tais histórias e, por outro, contadores de histórias, que desempenham o papel de retransmissores atuais, como as contadoras, de quem Haurélio ouviu e recolheu o conto baiano e por meio de quem Basile ouviu e narrou o conto napolitano selecionados para este artigo.

Referências

- ALBUQUERQUE, V. C. G. L. O potencial cultural na “Terra dos pirilampos”. In: FREIRE, A. (Org). **Cultura dos Sertões**. Salvador: EDUFBA, 2014, p. 167-178.
- ALCOFORADO, D. F. X. **Belas e feras baianas: um estudo do conto popular**. Salvador: Fundação Pedro Calmon, 2008.
- _____. O conto mítico de Apuleio no imaginário baiano. **Revista Elo**, Faro - Portugal, n. 13-14, p. 9-20, 2007.
- _____. Belas e feras: sua permanência na tradição. **Rev. ANPOLL**, n. 9, p. 41-53, jul./dez, 2000.
- BASILE, G. **O conto dos contos**. Tradução do napolitano, comentários e notas de Francisco Degani. São Paulo: Nova Alexandria, 2018.
- _____. **Lo cunto de li cunti**. Tradução de Michele Rak. Milano: Garzanti, 2013.



- BENJAMIN, W. O contador de histórias. In: _____. **Linguagem, tradução, literatura; filosofia, teoria e crítica**. Ed. e tradução de João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2015, p.147-178.
- BETTELHEIM, B. **A psicanálise dos contos de fadas**. Tradução de Arlene Caetano. 16. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.
- BONETTO, M. S; REIS, A. A. J. De Boccaccio a Basile: as molduras do *Decamerone* e do *Pentamerone*, **Anais do Cena V**, Uberlândia, 2018, v. 1, p. 181-189.
- BRAGA, T. Capítulo II: Superstições populares portuguesas. In: _____. **O povo português II: nos seus costumes, crenças e tradições**. Lisboa: Etnográfica Press, 1986, p. 39-177.
- CASCUDO, L. C. **Literatura oral no Brasil**. 3. ed. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1984.
- _____. Prefácio. In: _____. **Contos tradicionais do Brasil**. 13. ed. São Paulo: Global, 2004, p. 11-23.
- CROCE, B. Introduzione. In: BASILE, G. **Lo cunto de li cunti (il Pentamerone)**. Introduzione e note di Benedetto Croce. Napoli: Nabu Press, 2010. 9-202. 1. vol.
- COSTA, C. B. A magia do contar: a oralidade em Câmara Cascudo. In: MARCOS, S. (Org.). **Câmara Cascudo e os saberes**. Rio de Janeiro: Fundação Miguel Cervantes, 2013, p. 196-219.
- HAURÉLIO, M. *Contos e fábulas do Brasil*. Ilustrações de Severino Ramos e classificações e notas de Paulo Correia. São Paulo: Nova Alexandria, 2011.
- _____. *O Pentamerone no Brasil*. In: BASILE, G. **O conto dos contos**. Tradução do napolitano, comentários e notas de Francisco Degani. São Paulo: Nova Alexandria, 2018, p. 9-12.
- I PROVERBI NAPOLETANI. In: *Corpo di Napoli*. Disponível em: <http://www.corpodinapoli.it/ospitalita/napoletanita/proverbi.html>. Acesso: 27 jul. 2020.
- KIMO, I. J. **Música, ritual e devoção no terno de folia de Reis do Mestre Joaquim Poló**. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música, Belo Horizonte, 2006.
- MEREGE, A. L. **Os contos de fadas: origens, história e permanência no mundo moderno**. São Paulo: Claridade, 2010.
- PICONE, M. La cornice novellistica dal Decamerone al Pentamerone. In: PICONE, M; MESSERLI, A. **Giovan Battista Basile e l’invenzione della fiaba**. Ravenna: Longo, 2004, p. 105-122.
- RAK, M. Il sistema dei racconti nel Cunto de Li Cunti di Basile. In: PICONE, M; MESSERLI, A. **Giovan Battista Basile e l’invenzione della fiaba**. Ravenna: Longo, 2004, p. 13-40.
- REIS, A. A. J. Do mítico ao maravilhoso: convergências e divergências entre “Cupido e Psiquê” e “O cadeado”. *Mosaico*. São José do Rio Preto, v. 17, n. 1, p. 11-39, 2018.
- SPERBER, S. F. *Ficção e Razão: uma retomada das formas simples*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild: Fapesp, 2009.

[Recebido: 08 ago 2020 – Aceito: 24 jan 2021]

“COLETIVO LUÍSA MAHIN - SARAU DAS PRETAS”: O PROMIC E A PERFORMANCE COMO MOBILIZADOR IDENTITÁRIO E FORMATIVO**“COLETIVO LUÍSA MAHIN - SARAU DAS PRETAS”: PROMIC AND PERFORMANCE AS IDENTITY AND FORMATIVE INSTRUMENT**

Amanda Maria Damasio Teixeira⁷⁴
<https://orcid.org/0000-0002-4064-05>

Ana Cristina Pereira da Silva⁷⁵
<https://orcid.org/0000-0003-2924-95>

Resumo: Utilizando como foco o projeto londrinense “Coletivo Luísa Mahin – Sarau das Pretas”, este artigo pretende expor como o PROMIC (Programa Municipal de Incentivo à Cultura) viabiliza performances em torno da literatura, da formação e de questões identitárias. Dito isso, utilizaremos como viés de análise os textos de Zumthor (2007) e Aguilar e Câmara (2017), para compreender o papel da voz e da *performance*, e a teoria dos polissistemas de Even-Zohar (2013), em que discute sobre os polissistemas literários e suas periferias. Também serão utilizadas transcrições de entrevistas com duas produtoras culturais encarregadas do projeto. Levando em conta o artigo de Mariano (2019), em que pressupõe-se uma intersecção entre os polissistemas periféricos de Even-Zohar e a literatura afro-brasileira, foi possível concluir que o PROMIC mobilizou ações múltiplas (em espaços privilegiados ou não, utilizando como base o texto escrito ou saberes orais) que contribuem para maior ênfase à mulher negra e de narrativas afro-brasileiras silenciadas por uma questão racial e periférica, contribuindo, então, para a oxigenação do cânone.

Palavras-chave: Sarau. Políticas públicas. Literatura afro-brasileira.

Abstract: Using as a focus point the project “Coletivo Luísa Mahin - Sarau das Pretas”, based in Londrina, this article aims to show how PROMIC (a municipal cultural program) enables performances around literature, learning and identity matters. That said, the following authors were used as analysis bias: Zumthor (2007) and Câmara (2017) (to comprehend the role of voice and performance) and the Even-Zohar’s polysystem theory (2013), work in which he discusses literary polysystems and its peripheries. Transcribed interviews with the two cultural producers behind the project will be presented also. Taking into account Mariano’s article (2019), in which one could presuppose an intersection between the Even Zohar’s peripheral polysystems and afro-brazilian literature, was possible to conclude that PROMIC made actions viable (in multiple places and via written text or oral knowledge), giving more emphasis to black women and afro-brazilian narratives that were silenced by a racial and peripheral issue, contributing, finally, to a more balanced canon.

Keywords: Soiree. Public Policy. Afro-brazilian literature.

⁷⁴ Mestranda em Estudos Literários pela Universidade Estadual de Londrina. Pesquisa a relação entre políticas públicas municipais e estaduais e a literatura.

⁷⁵ Mestranda em Estudos Literários pela Universidade Estadual de Londrina. Pesquisa a performance e os saraus literários em Londrina.



Introdução

Atualmente, os impactos das políticas públicas de cultura são colocados em discussão, são questionados. Em Londrina, o PROMIC (Programa Municipal de Incentivo à Cultura) viabiliza a execução de inúmeros projetos a partir de renúncia fiscal. Um dos projetos contemplados, categorizado na área destinada à Literatura, é o “Coletivo Luísa Mahin – Sarau das Pretas”, originalmente criado em 2015 para financiar a ida de um grupo de mulheres negras londrinenses para Brasília, onde participaram da 1ª Marcha Nacional das Mulheres Negras. Esse acontecimento fez com que as pessoas envolvidas formassem o Coletivo de Mulheres Negras Luísa Mahin, responsável pelo Sarau e por outros eventos formativos em que questões identitárias e relacionadas à literatura afro-brasileira são colocadas em discussão. Segundo Fiana Heloísa⁷⁶, uma das produtoras do evento, os objetivos são:

trabalhar a cultura afro-brasileira nas escolas e demais espaços educativos, abordando a importância da compreensão da identidade negra e os desafios que ela enfrenta na sociedade brasileira a partir de diferentes formas (literatura, teatro, contação de histórias, palestras, roda de conversa) e também marcar a cena cultural londrinense com um espaço dedicado à cultura negra (à exaltação das nossas raízes africanas) e ao fortalecimento da nossa comunidade por meio de um Sarau.

Assim, fica claro que o Sarau é um dos espaços de fortalecimento da cultura negra local, que tem como atividade principal as *performances* que nele acontecem, mas que não se restringe só a isso.

O sarau também é um dos espaços de discussão e de *abertura* para diálogo acerca da identidade afro-brasileira. Dessa forma, busca-se entender de que forma o PROMIC auxilia na realização desses objetivos? De que forma a voz e a *performance* contribuem ou não para o fortalecimento de uma identidade londrinense e para o protagonismo da mulher negra?

Política pública, polissistema e *performance*: uma questão de caráter social

Um dos teóricos que utilizaremos neste trabalho é Itamar Even-Zohar. Sua pesquisa em relação ao polissistema literário, expressão cunhada pelo autor, discute o cânone literário e as relações que o afetam, dando ênfase ao seu caráter social. Sua proposta parte do reconhecimento de que a heterogeneidade da cultura é ampla e se forma a partir de movimentações centrípetas e centrífugas, em que a periferia e o centro da recepção literária se impactam. Sobre isso, Even-Zohar (2013, p. 8) declara:

A ideologia de uma cultura oficial como a única aceitável em uma dada sociedade tem como consequência uma massiva compulsão cultural que afeta a nações inteiras mediante um sistema educativo centralizado e que torna impossível, inclusive a estudiosos da cultura, observar e valorar o papel das tensões dinâmicas que operam no seio da cultura para sua efetiva manutenção. Como um sistema natural que necessita, por exemplo, de regulamentação térmica, os sistemas culturais necessitam também de um equilíbrio regulador para não entrar em colapso ou desaparecer.

⁷⁶ SANTOS, Fiana Heloísa Silva dos. **Entrevista - Sarau das Pretas**. Concedida a Ana Cristina Pereira da Silva e Amanda Maria Damasio Teixeira. Londrina, 13 jul. de 2020. No prelo.

Então, de acordo com a configuração expressa por Even-Zohar, é possível pensar em um repertório brasileiro (e múltiplo, claro), em que essa centralização (intrinsecamente relacionada ao social, ou seja, aos indivíduos detentores do poder) implicaria uma posição menos prestigiosa à literatura afro-brasileira (que se veria então às custas de uma elite branca, por exemplo) e de outros nichos “periféricos”, supondo a existência de um sistema ou um conjunto de elementos afro-brasileiro – hipótese defendida no artigo de Mariano (2019, p. 10):

Dentro da perspectiva brasileira, do século XIX, qualquer projeção de sistema literário proveniente das populações negras - e aqui poderíamos pensar em outros recortes identitários de minoria - seria devidamente barrada por um sistema hegemônico de literatura, muito bem estruturado nos rígidos moldes de raça, classe, gênero etc.

Assim, a literatura afro-brasileira dependeria de intervenções que se relacionam intimamente com o que Even-Zohar (2013, p. 6) expõe como “luta entre vários estratos”. Estando o polissistema literário intrínseco ao social, o racismo também o afetaria, minimizando, talvez, seu alcance, visibilidade e recepção daqueles que se identificam como afro-brasileiros. É interessante notar que o “repertório” canônico é definido pelas relações travadas no polissistema, externas a um conjunto de características literárias, como discute Even-Zohar (2013). Embora, como explica o autor, o polissistema pode reorganizar-se sempre a fim de um “equilíbrio”. Nesse sentido, o financiamento de projetos como o “Coletivo Luísa Mahin – Sarau das Pretas” pode auxiliar nessa movimentação? Quais foram as pessoas beneficiadas durante a realização do projeto? De acordo com Poliana Santos⁷⁷, uma das organizadoras do Sarau, este foi o trajeto:

Quando nós fomos aprovadas no PROMIC, nós tivemos a possibilidade de realizar o nosso trabalho na zona rural, fizemos oficinas dentro do Eli Vive, o acampamento do MST, nós cruzamos a cidade de Londrina de Norte a Sul, de Leste a Oeste, podendo levar o nosso trabalho, com a estrutura de material pedagógico, material humano, que é proporcionado por essas estruturas financeiras, né? Você poder contrataricineiros e oficineiras, comprar material didático, se locomover pra isso... porque as pessoas não se atentam que o movimento social não vive só de amor, né? O movimento social não vive só de educação. Ele precisa de estrutura para ser realizado. E participar de um programa de Bolsa como o PROMIC dá a estrutura para que esses trabalhos saiam de determinados nichos, podemos dizer "privilegiados", de acesso para ir mesmo para as periferias, para além das fronteiras do urbano... então, isso é muito importante.

⁷⁷ SANTOS, Poliana. **Entrevista 2 – Sarau das Pretas**. Áudios transcritos de WhatsApp. Concedida a Ana Cristina Pereira da Silva e Amanda Maria Damasio Teixeira. Londrina, 28 jul. de 2020. No prelo.

Imagem 1 – Performance no sarau

Fonte: Arquivo do evento (Facebook), 2019.

Deve-se ressaltar, então, a utilização da bolsa para o desenvolvimento de uma pedagogia e seus materiais, como também a contratação de terceiros e o transporte até os locais selecionados. Ele permite que essa atenção se volte a espaços desprivilegiados, fazendo com que esses tenham acesso a serviços que dificilmente chegam até eles. Além disso, há uma mobilização local em torno de necessidades *culturais* que poderiam afetar as periferias e áreas rurais da cidade. Houve também uma movimentação de aproximação entre a Academia e espaços periféricos, quando, obtendo maior visibilidade e estrutura por ser justamente aprovado pelo PROMIC, o “Coletivo Luísa Mahin – Sarau das Pretas” juntou-se a um projeto de extensão de Escrita Criativa da Universidade Estadual de Londrina. É interessante notar que no mesmo trecho da fala de Poliana Santos vemos formas diferentes de abordagem em relação ao protagonismo da mulher negra – utilizando espaços periféricos (terreiros) e privilegiados (academia), como num contexto educativo informal e formal:

O Sarau das Pretas, em suma, tem um propósito fundamental em trabalhar a questão da formação, e essa formação a gente entende como trocas de saberes; dando o protagonismo da mulher, principalmente, da mulher negra. Então assim, nós obtivemos, por exemplo, dentro do trabalho do Sarau das Pretas, um encontro dentro de uma casa de axé, que é o terreiro da mãe Omin, onde várias mulheres mais velhas trouxeram a sua cultura do benzimento, então a gente fez essa troca com elas. Elas nos explicaram as questões das benzedeadas, os chás, trazendo essa historicidade através da sua oralidade, ali contando como era quando elas eram crianças, como se deram essa identidade de se ver como mulheres negras, então é muito pontual para nós essas vivências. Nós nos organizamos para levar, por exemplo, uma oficina de Escrita Criativa, com o pessoal do professor Flávio Freire da UEL, ao pessoal do Flores do Campo. Nós nos organizamos para, com as crianças, trazer um material lúdico, mas que faça o debate do racismo. Receber essa devolutiva, sabe, nesse processo educacional, é, para nós, o mais importante. Um espaço de formação onde a gente consiga resgatar essa

historicidade pela questão da mulher negra, pelo olhar da mulher negra, e também levar um pouco da academia fazendo essa troca.⁷⁸

A multiplicidade de eventos realizados pelo “Coletivo Luísa Mahin – Sarau das Pretas” permite uma abrangência maior em relação à discussão em torno da literatura afro-brasileira. Justaposto à teoria dos Polissistemas, é possível perceber que o projeto não se limita apenas ao livro, produto final de todo um repertório, como dirá Even-Zohar (2013, p. 10), mas às tradições orais e à formação e criação de novos leitores e produtores culturais (escritores):

É difícil eliminar imagens respeitadas ao longo do tempo, e parece “natural”, portanto, que produzir e consumir textos tenha sido sempre a atividade mais importante na “literatura”. Em certos períodos, não obstante, o texto era mais marginal em relação a outras atividades no sistema literário, tais como o escritor ou algum “acontecimento total” sob a forma de atuações diversas.

As *performances*, então, realizadas em variados espaços culturais da cidade (Usina Cultural, Cemitério de Automóveis e Casa da Vila), além dos outros lugares já citados, demonstram um entendimento total de “literatura” por parte das organizadoras do evento, levando em conta que Even-Zohar compreende que as noções de “livro” e “repertório” são parciais e não dão conta para discutir um polissistema heterogêneo. Dessa forma, é capaz de adentrar lugares e alterar, nem que seja por pouco tempo, a hierarquia do espaço, o direcionamento da atenção – conscientizando aqueles que permitem o racismo estrutural e aquelas que sofrem com este.

Assim, a partir da visibilidade garantida ao “Coletivo Luísa Mahin – Sarau das Pretas”, por meio do financiamento do PROMIC, é possível inferir que o PROMIC provoca maior oxigenação entre a canonicidade literária local, permitindo discussões que não abrangem apenas o livro ou a leitura em voz alta, mas a valorização de tradições e vozes silenciadas por um sistema intrínseco ao polissistema literário – o sistema social.

Como relatado por Even-Zohar (2013), existem forças centrífugas que podem carregar ou transferir propriedades de polissistemas periféricos para o centro – e poderíamos afirmar que o sarau estudado é uma dessas forças, colocando em evidência essa identidade e suas vivências:

De modo semelhante, é por meio da estrutura polissistêmica das literaturas envolvidas como podemos dar conta dos vários e intrincados processos de interferência. Por exemplo, ao contrário da crença comum, a interferência tem lugar, frequentemente, por meio das periferias (EVEN-ZOHAR, 2013, p. 18).

É interessante relatar, então, a importância de projetos de políticas públicas como o “Coletivo Luísa Mahin – Sarau das Pretas” que, por meio da literatura e da voz, impactam o social. Através de suas *performances*, indivíduos se conscientizam sobre a posição da mulher negra na sociedade, como também adquirem conhecimentos silenciados justamente por uma questão racial. O financiamento decorrente de uma bolsa do PROMIC provoca uma luta mais igualitária, talvez, entre os estratos, permitindo estruturas periféricas terem mais visibilidade e melhor formação mesmo distantes dos grandes centros.

⁷⁸ SANTOS, 2020, s/p.

“Coletivo Luísa Mahin – Sarau das Pretas”: a *performance* como forma de re-existência

O “Coletivo Luísa Mahin – Sarau das pretas” foi criado, conforme já dito, pelo coletivo Luísa Mahin, em 2015. *A priori*, segundo as organizadoras, o coletivo era formado por Poliana Santos, Fiana Heloísa, Thaísa Carvalho, Sílvia Castro e Rute. A formação atual conta com Fiana Heloísa, Poliana Santos, Ana Paula Barcellos, Mariana Valle e Jamile Baptista, à frente do coletivo.

Visando à arrecadação de recursos para a Marcha das Mulheres Negras, realizada em Brasília em novembro do mesmo ano, o sarau cujo protagonismo é a mulher, sobretudo a mulher negra, teve continuidade após o evento. A reflexão sobre a importância do protagonismo da mulher negra para o cenário cultural e artístico de Londrina impulsionou o grupo a buscar parcerias culturais.

A partir disso, o sarau surge como forma de fomento às trocas literárias, sendo visto como um evento, um momento de confraternização, a princípio, e depois com o PROMIC é agregado também, ao sarau, um trabalho de formação, um aspecto educacional, segundo Poliana Santos.

Na produção literária contemporânea, o singular se faz presente por meio do coletivo, o que leva à criação de grupos, denominados *coletivos*, que são constituídos pela afetividade e pela identidade partilhada, características essenciais para a formação de redes afetivas (LEONÉ, 2014). Sendo assim, o “Coletivo Luísa Mahin” vem a ser um agente importante dentro do sistema literário corroborando para o estabelecimento de redes que fortaleçam e deem protagonismo à cultura negra.

O *modus operandi* do “Coletivo Luísa Mahin – Sarau das Pretas” conta com diversas atividades que visam promover a cultura afro-brasileira, contemplando as mais diferentes manifestações artístico-literárias. No entanto, a voz é o cerne de todas as edições do sarau, por meio da *performance* que ressignifica o texto literário e possibilita as trocas afetivas através das redes formadas por ela.

Imagem 2 – Exposições e instalações no sarau

Fonte: Arquivo do evento (Facebook), 2019.

Na programação, discotecagem com DJ Jô Moreno, roda de capoeira com o pessoal do Centro Esportivo de Capoeira Angola (CECA), apresentação musical com Tião Carvalho, Feirinha, gastronomia popular e momento de contação de história para as crianças. O Sarau das Pretas se insere ainda como pré-abertura do Festival Literário de Londrina – LONDRIX, por isso permeia a festa com momentos de microfone aberto para as mais diversas possibilidades de manifestação literária. Nosso encontro será na Vila Cultural Cemitério dos Automóveis, a partir das 18h. Esperamos vocês! A entrada é gratuita. Todas as atividades contam com o patrocínio do PROMIC, produção da PÁ! Artística e realização do Coletivo Luísa Mahin.⁷⁹

O PROMIC possibilitou ao “Coletivo Luísa Mahin – Sarau das Pretas” maior visibilidade às *performances* realizadas no evento, aumentando sua rede de alcance para as discussões sobre a cultura afro-brasileira e para divulgação de sua respectiva literatura. A lei de incentivo, que é um dos agentes presentes no polissistema de Even-Zohar (2013), contribuiu para que a literatura afro-brasileira se movesse dentro desse sistema sentido ao centro dele.

É claro que muito há de se fazer para que a literatura afro-brasileira chegue ao centro do sistema literário, pois sabemos que as dificuldades em relação ao mercado editorial ainda são muitas. No entanto, o PROMIC como apoio para o sarau, evento cujo cerne é a *performance*, surgiu como forma de movimentar essa literatura e dar condições de circulação dos textos literários para além do livro impresso.

Fazer o Sarau sempre foi uma forma de militância porque acreditamos na importância de fazer esse trabalho cultural sobre a cultura negra. Ao longo do percurso, tivemos muitos apoiadores e colaboradores, mas nunca de forma financeira. O dinheiro investido para realizar o Sarau, muitas vezes, era colocado do nosso próprio bolso. Muitas vezes, investimos com o nosso próprio dinheiro, depois recuperávamos o valor com as coisas que fazíamos para serem vendidas no evento (como comidas, bebidas, etc.) e, depois, guardávamos o que sobrava, quando sobrava depois de pagar todo mundo, como uma “poupança do Sarau”. Esse valor era investido novamente na próxima edição e assim íamos indo. Mas essa limitação financeira nos impedia de crescer. Nós tínhamos vontade de ampliar as ações, mas não tínhamos perna. Então, vimos no PROMIC essa possibilidade, que ele fosse o meio de financiarmos nossas ações. Com esse financiamento, conseguimos ampliar as atividades como já vínhamos planejando. Por isso, nosso projeto do PROMIC contemplou duas faces: a primeira educacional - em que fomos em escolas das áreas urbana e rural falar com crianças, adolescentes e adultos sobre a cultura negra, além também de oficinas abertas para a comunidade; e a segunda, cultural - momento em que realizamos edições do Sarau das Pretas para mostrar o resultado dos trabalhos desenvolvidos nas oficinas e para fortalecer a cena cultural negra na cidade.⁸⁰

O ato performático é único, dotado de corporeidade, é carregado de sensações e emoções. Uma voz não pode ser vista separada de um corpo, sempre que existir uma voz vai existir um corpo (ZUMTHOR, 2007). Dessa forma, voz, corpo e espaço se fundem a fim de “convocar a *performance* para mostrar que sua presença transforma as leituras possíveis de uma obra” (AGUILAR; CÁMARA, 2017, p. 13).

⁷⁹ Excerto da página do Facebook do coletivo COLETIVO LUÍSA MAHIN – SARAUDAS PRETAS. Disponível em: <https://www.facebook.com/saraudaspretaslondrina>. Acesso em: 10 ago. 2020.

⁸⁰ SANTOS, Fiana, 2020, s/p.



Imagem 3 – Apresentações musicais

Fonte: Arquivo do evento (Facebook), 2019.

O corpo, os gestos, os modos de vestir, as entonações da voz, são aspectos que o texto escrito sugere, mas não permite vivenciar. Através da *performance*, esses aspectos são vistos, sentidos e apreendidos de forma mais íntima, e assim, os sujeitos se afetam mutuamente permitindo essa experiência vivenciada.

Na performance a voz é emanção do corpo, uma representação plena, que não é apenas uma forma de comunicação que transmite conhecimento, mas que transforma o conhecimento, e sendo assim transforma de alguma forma o ser. A voz marca tanto o *performer* quanto o espectador, estabelecendo uma comunicação poética, uma experiência vivenciada [...] (SILVA; FERNANDES, 2019, p. 122).

As *performances* que acontecem nos “Coletivo Luísa Mahin – Sarau das Pretas” são dotadas de representatividade e ancestralidade. Como exemplo, temos um encontro que aconteceu dentro de uma casa de axé, que é o terreiro da mãe Omin:

várias mulheres mais velhas trouxeram a sua cultura do benzimento, então a gente fez essa troca com elas nos explicando as questões das benzedeadas, os chás, trazendo essa sua historicidade através da sua oralidade, ali contando como era quando elas eram crianças, como se deram essa identidade de se ver como mulheres negras, então é muito pontual para nós essas vivências.⁸¹

Além de ser um meio de divulgar a literatura afro-brasileira, as *performances* do sarau

⁸¹ SANTOS, Poliana, 2020, s/p.

também trazem a questão da representatividade a partir das histórias contadas por essas mulheres. E aí, a máquina performática se faz instrumento de transformação do conhecimento e de re-existência para o *performer* e para o espectador. Espectador esse que se reconhece no *performer* ou que conhece a cultura afro-brasileira a partir das vivências e dos saberes transmitidos pelas mulheres negras através da *performance*.

Nesse sentido, pode-se afirmar que o sarau é uma forma de resistência no sentido de re-existir, de fazer re-existir. É importante deixar claro o conceito de resistência, visto que na atualidade, várias são as possibilidades de sentido que se pode atribuir ao termo.

Ora, é diante da ideia de que o poder, como relação de forças, funciona sempre como produtor de afetos, que a resistência aparece para Foucault como um terceiro poder da força. Se as forças se definem segundo o poder como um afetar e um ser afetado, resistir é a capacidade que a força tem de entrar em relações não calculadas pelas estratégias que vigoram no campo político. A capacidade que a vida tem de resistir a um poder que quer geri-la é inseparável da possibilidade de composição e de mudança que ela pode alcançar.

Resistir é, neste aspecto, o oposto de reagir. Quando reagimos damos a resposta àquilo que o poder quer de nós; mas quando resistimos criamos possibilidades de existência a partir de composições de forças inéditas. Resistir é, neste aspecto, sinônimo de criar. Sendo assim, a resistência é, para Foucault, uma atividade da força que se subtrai das estratégias efetuadas pelas relações de forças do campo do poder. Esta atividade permite à força entrar em relação com outras forças oriundas de um lado de fora do poder [...]. Forças do devir, da mudança, que apontam para o novo e engendram possibilidades de vida (MACIEL JR., 2014, p. 2).

Dessa forma, é em Foucault que se busca fundamentar essa afirmação do sarau enquanto resistência (re-existência), em especial o “Coletivo Luísa Mahin – Sarau das Pretas” que coloca em evidência a mulher negra no campo social e atua nesse mesmo sentido o qual Maciel Jr. (2014), ao retomar Foucault, nos traz o conceito de resistência como criação, como força da mudança que aponta para o novo e permite a abertura de possibilidades.

Imagem 4 – Integrantes do Coletivo Luísa Mahin – Sarau das Pretas



Fonte: Arquivo do evento (Facebook), 2019.

O “Coletivo Luísa Mahin – Sarau das Pretas” é resistência, porque resistir nessa perspectiva “é criar, para além das estratégias de poder” (MACIEL JR., 2014, p. 2). O sarau cria possibilidades de composição e de mudança social por meio da *performance*. A voz, o corpo e o espaço permitem que o texto literário ganhe vida e possibilitam sua entrada em novos espaços sociais por meio das trocas de saberes e das trocas afetivas que operam nos saraus.

Considerações finais

O “Coletivo Luísa Mahin – Sarau das Pretas” contou com o apoio do PROMIC para realização das edições do sarau, e esse incentivo foi de grande importância para a viabilização do evento que, de acordo com seu *modus operandi*, mobiliza a divulgação de textos literários de mulheres negras e a inserção deles em diferentes espaços sociais por meio da *performance*.

A lei de incentivo municipal à cultura foi essencial para que a literatura afro-brasileira londrinense rompesse as barreiras do mercado editorial, criando possibilidades de divulgação desses textos para além do livro impresso.

O PROMIC é necessário, porém ainda insuficiente e tardio, nem sempre realizando a projeção para alcançar todos os grupos que poderiam “oxigenar” a literatura local, distanciando-se de um cânone que replica um repertório já conceituado. Sofrendo alguns ajustes, o programa poderia ser ainda mais impactante nesse sentido.

A *performance*, enquanto cerne de um sarau, funciona no “Coletivo Luísa Mahin – Sarau das Pretas” como uma possibilidade de fortalecer a cultura afro-brasileira, trazendo em si sua ancestralidade e representatividade e permitindo a vivência da cultura negra.

A questão identitária, tão cara à literatura contemporânea, é a essência desse sarau, que traz nomes tão importantes para homenagear a mulher negra, como “Luísa Mahin”, “Marielle” e “Yá Mukumby”. A *performance* vem contribuir para a valorização da identidade negra no cenário local e o PROMIC viabilizou essas ações do “Coletivo Luísa Mahin”.

Em tempos em que cada vez mais recursos destinados à cultura, à arte e à literatura são cortados, esse trabalho se faz relevante para que se chame atenção para a importância dessas ações, sobretudo para aqueles que estão à margem da sociedade.

Referências

- AGUILAR, Gonzalo, CÁMARA, Mario. **A máquina Performática**: a literatura no campo experimental. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.
- EVEN-ZOHAR, Itamar. **Teoria dos Polissistemas**. 2013. Tradução de Luis Fernando Marozo, Carlos Rizzon e Yanna Karlla Cunha. Disponível em: ><https://seer.ufrgs.br/translatio/issue/viewFile/2211/22>< Acesso em: 29 jul. de 2020.
- LEONE, Luciana Di. **Poesia e escolhas afetivas**: edição e escrita na poesia contemporânea. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- MACIEL JR., Auterives. Resistência e prática de si em Foucault. **Trivium**, Rio de Janeiro, v. 6, n. 1, p. 01-08, jun. 2014. Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2176-48912014000100002&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 15 abr. 2020.



MARIANO, José Victor Nunes. Da periferia do hegemônico: o sistema literário afro-brasileiro. In: **Suplemento literário de Mato Grosso Nódia do Brim**. Edição 67. 2019. Disponível em:

>https://www.researchgate.net/publication/341104225_Da_periferia_do_hegemonico_-_O_sistema_literario_afro-brasileiro<. Acesso em: 30 jul. 2020.

SILVA, Ana Cristina Pereira da; FERNANDES, Frederico Augusto Garcia. Sarau e performance: a rede Londrix e estratégias de inserção do texto poético. **Revista Boitatá**, Londrina, n. 27, jan.- jun. 2019, p. 118-131. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/boitata/article/view/38312/27135>. Acesso em: 15 abr. 2020.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção e leitura**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

[Recebido: 16 ago 2020 – Aceito: 03 mar 2021]

ENTREVISTA

UMA CONVERSA COM E SOBRE SALETE MARIA DA SILVA**A CONVERSATION WITH AND ABOUT SALETE MARIA DA SILVA**

Salette Maria da Silva (Colaboradora)

Andrea Betânia (Pesquisadora)

Bruna Lucena (Pesquisadora)

Salette Maria da Silva é, antes de qualquer caracterização, uma mulher com alma e pés de sertão, que aprendeu a fazer cordel com uma de suas avós, e, não por acaso, a vida de nós mulheres percorre toda sua obra, seja a cordelística – com forte teor feminista e revolucionário –, seja a acadêmica, como professora do Bacharelado em Estudos de Gênero e Diversidade na Universidade Federal da Bahia (UFBA). Em seus quase 30 anos dedicados à criação de cordéis feministas e libertários, publicou mais de uma centena de folhetos, muitos dos quais podem ser lidos em seu blog Cordelirando. É membra-fundadora da Sociedade dos Cordelistas Mauditos – importante coletivo de poetas, cantadores e *performers* fundado no ano 2000, em Juazeiro do Norte/CE.

Esta entrevista é uma grande conversa da qual participam quatro pessoas: a própria Salette Maria, Andréa Betânia, Bruna Lucena e José Gomes, sendo a primeira a entrevistada; as duas seguintes, as entrevistadoras; e o último, o responsável pela transcrição literal. Adotamos a conversa como método de realização desta entrevista por acreditarmos ser “[...] uma convocação de saberes diferentes de modo não hierárquico”, em que “[...] o conhecimento está sempre no plural, conhecimento(s)”, como defendem Maria Luiza Sússekind e Raphael Pellegrini

Conversamos no dia 6 de outubro de 2020, em uma videochamada repleta de histórias de vidas, de artes de ontem e de agora ancestrais, sobre sua presença inquietante no cenário cordelístico. Diante da impossibilidade de estabelecer uma conversa linear com Salette – o que entendemos como um ponto positivo – tendo em vista a exposição de um pensamento que nos lembra um palimpsesto, os assuntos abordados foram surgindo motivados não apenas por nossa curiosidade como entrevistadora, mas, sobretudo, pelos motes com os quais a entrevistada nos presenteava à medida que tentava refazer sua trajetória tanto pessoal quanto poética, seguindo uma rota que se deixava guiar por seu modo inquieto e inquietante de estar no mundo.

Ao optarmos por empregar, no título dessa entrevista, “com” e “sobre”, sem nos decidirmos por apenas um, trata-se menos de vontade de escolha e decisão, e mais, muito mais, de vontade de dar conta do que é a intimidade de dividir palavras, escutas atentas, conhecimentos, bem como de dar a ver essa importante cordelista de nosso aqui e agora.

Bruna Lucena (BL) – Nós estamos aqui com Salette Maria da Silva, cordelista, ativista, professora e outras coisas sobre as quais falaremos adiante.

Andréa Betânia (AB) – Boa tarde, Salette. Agradecemos mais uma vez sua disponibilidade e generosidade ao se dispor para essa conversa. Sabemos que você está muito ocupada com a vida nesses tempos, mas vamos lá. Salette, vamos começar falando sobre sua trajetória?

Salette Maria (SM) – Não estava no meu horizonte ir para a universidade porque na minha família não existia essa tradição, como de resto todos os meus contemporâneos, os meus colegas lá da comunidade onde eu vivia. Só que, no Ensino Médio, fui fisgada por uma militância Marxista, por meio do Partido Comunista do Brasil, do Partido dos Trabalhadores. Naquela época existia uma espécie de recrutamento da juventude, pra que nos organizássemos. E eu era muito ativa, gostava de ficar recitando coisas nos eventos da escola. Nessa ocasião, embora ainda não entendesse nada de Marxismo, de Socialismo, de nada, eu tinha uma revolta relacionada à questão de classe. Eu nasci em São Paulo, numa favela onde

hoje está funcionando o estádio de futebol que pertence ao Corinthians e, ali, na Zona Leste, eu morava na rua chamada Estado do Ceará porque todas aquelas ruas eram ocupadas, naquela favela, por nordestinos, cearenses em sua maioria. E meus pais foram para lá, como tantos outros no final de 1950 e na década de 1960, em busca do Eldorado, porque se buscava uma vida melhor. Ambos agricultores, meu pai nascido numa cidade chamada Vargem Alegre, no Ceará, e minha mãe, na menor cidade do Ceará, que se chama Granjeiro, especificamente na zona rural desse município, que ainda hoje é o menor do Ceará. Meu pai, embora agricultor, foi para São Paulo trabalhar na construção civil. Minha primeira irmã nasceu no Ceará. Depois eu nasci em São Paulo, depois eles voltaram para o Ceará. Ao todo, somos seis filhos: um em cada lugar. Então, meu pai, como operário, trabalhou na construção civil. Grande parte daqueles prédios que tem na Avenida Paulista tem o suor do meu pai.

Então, eu tinha uma coisa assim de questionar as desigualdades sociais e é essa turma de esquerda do Ensino Médio que vai me despertar. E, uma vez, minha mãe, quando ela era faxineira do Palácio do Governo, foi acusada de roubar um material de limpeza, uma coisa assim. Isso me marcou muito. E embora nesse tempo eu já fosse muito apaixonada pela literatura, porque meu melhor professor de todos os tempos foi um homem, um professor chamado Sebastião, professor de letras: Literatura, Língua Portuguesa e Literatura lá na Escola José Lins do Rêgo, em São Paulo. Era 5ª série e depois ele foi meu professor na 7ª também, e esse professor me emprestava muitos livros e eu participava de concursos de poesias, só que a escola não oferecia possibilidade de falar da Literatura de Cordel. E meus pais tinham cordel em casa e eu levava, esse professor era muito receptivo, mas nunca inseria no programa, né? Enfim. O fato é que eu queria fazer Letras, eu me inspirava naquele professor que dava oportunidade, que estimulava a leitura, enfim. Aí a história era assim: não era exatamente pensando “eu vou pra faculdade fazer Letras”; era pensando assim: “eu quero ser uma escritora, eu quero ler mais, eu quero escrever mais”. Mas não era tipo: “eu vou pra faculdade”, né?

Depois, quando terminei o Ensino Médio, eu já fiz todo o Ensino Médio, grande parte dele, no estado do Ceará. Então, eu já estava militando no Partido Comunista e meu companheiro – que é o pai da minha filha, né? –, meu companheiro da época, ele era trotskista e atuava numa ala do PT chamada Convergência Socialista e ele disse: “Eu vou fazer faculdade, vou fazer História”. Aí ele se inscreveu e eu fiquei na dúvida. Eu queria me inscrever em Letras, só que eu ainda tinha muita mágoa, muita revolta pelo que aconteceu com minha mãe. Eu falei assim: “Ah, então acho que eu vou fazer Direito porque eu quero atuar na área do Direito do Trabalho”. Então, eu fiz vestibular, né? Eu era muito autodidata e eu lia muito, e eu era a única mulher que atuava no Partido Comunista. Então, assim, eu passei na faculdade de Direito, apaixonada pelo Direito do Trabalho, mas quando chegou lá eu me encantei pelo Direito Constitucional, mas, paralelamente a isso, eu seguia lendo e escrevendo muito, muita Literatura de Cordel sem publicar.

Aí, em 94, quando eu pari minha primeira e única filha, eu pari também um cordel. Ela nasceu em março e eu pari o cordel e publiquei. Eu tava desempregada, então, eu escrevi, né? Houve uma morte lá no bairro e eu escrevi aquele cordel que é de 94, a primeira edição: *Mulher Consciência – nem violência, nem opressão*. Então, eu mesma paguei. Tinha uma gráfica lá em Juazeiro do Norte, onde publiquei quase a maioria dos meus cordéis. Depois eu fui publicar na gráfica Lira Nordestina, que é uma gráfica assim... ela, hoje acho que está vinculada à Universidade Regional do Cariri, ainda está! Mas eu publicava em uma gráfica de fundo de quintal, ela nem tinha CNPJ, era de Seu Cícero, e a gráfica Líderes. Depois ele regularizou, muitos anos depois. Então, eu publiquei esse cordel e como eu era militante, eu discutia com as mulheres, conversava com elas e esse cordel era sempre muito lembrado para dialogar sobre essas violências. Não eram os documentos que eu aprendia na faculdade, não eram as regras, não eram os textos acadêmicos porque as minhas interlocutoras não eram

acadêmicas. Então, esse cordel foi a minha entrada no mundo da Literatura. Assim, minha entrada oficial, né? Já que eu era uma leitora e uma escritora, mas não publicava.

Só que é óbvio que eu digo que a influência é da militância, ela foi importante pra mim, mas [pausa] antes mesmo de eu estar na escola, eu tinha essa paixão pela Literatura de Cordel por causa da minha avó. Eu falo muito sobre isso em outras entrevistas e eu dei uma entrevista pra *Caros Amigos* uma vez e eles deram a visibilidade que a minha avó merecia naquela entrevista porque começam falando dela e o impacto dela na minha vida. Ela era uma *performer*, eu não tinha essa noção, mas a minha avó era miudinha. Eu tenho um metro e cinquenta e dois [1,52m]; minha avó era muito menor do que eu e se agigantava diante de mim assim. Não só porque eu era uma criança e ela era uma adulta, mas porque eu via assim uma *poetrix*, digamos assim, uma mulher que era fascinante. Então, ela não sabia ler, né? Durante um período da vida ela enxergava, mas depois ela ficou cega e ela era apaixonada pela Literatura de Cordel. Todo mundo na minha família era, mas minha vó era a que tinha mais força, né? A que nos unia em torno dessa literatura. E aí ela vivia na zona rural lá de Granjeiro, num lugar chamado Canabrava, Canabrava dos Gregórios, e essa mulher que amava a Literatura de Cordel exerceu em mim essa influência.

Então, assim, eu conto isso num cordel chamado *Feminismo em Cordel: como foi que começou?* e lá eu conto um pouco dessa coisa de eu gostar muito de todos os cordéis. Lá tinha um baú, cheio de cordéis, embora fosse numa casa que somente uma pessoa lia, que era minha tia Senhora, que é viva até hoje. Era a única pessoa que lia, lia muito pouco, mas era ela a pessoa responsável por ler o cordel, os cordéis ali [rápida pausa] e meu avô, quando ele ia pra cidade, fazendo compra – feira do mês. Eu brinco, acho que no cordel *Cordelirando* [rápida pausa novamente] eu conto isso e também nesse outro *Feminismo e Cordel*, eu lembro que meu avô, as vezes que eu ia pra lá, porque vocês deveriam pensar: “Mas como assim, você tava em São Paulo e no Ceará ao mesmo tempo?”. A minha, a nossa vida era uma vida de idas e vindas. Meus pais foram lá por conta do êxodo rural, tiveram uma filha, voltaram pro Ceará: todas as vezes que tinha uma crise econômica, que ficavam desempregados, que as coisas apertavam porque o aluguel era caro e eles moravam, apesar de não morarem numa casa, mas era um barraco alugado; e quando também a violência começava a espreitá-los, corriam de volta para o Ceará. E lá eles tinham as casas dos parentes pra ficar, tinha roça, não faltava aonde eles serem acolhidos. Então, assim, havia férias em que eu estava na casa dos meus avós e havia períodos em que eu morava na casa deles.

Então, assim, meu avô ia pra roça, pra feira e ele levava um saco que era a bolsa que ele transportava a feira, aí ele trazia... eu costumava brincar que ele trazia os quatro “efes”: era o feijão, a farinha, o fumo e “foieto” porque minha avó nunca chamou o cordel de Cordel, ela chamava “os foieto”, né? Então, ela tinha os clássicos: *A história de João Grilo*, *O soldado jogador*, ela tinha lá *A história do Valente João Garcia*, Zé Garcia – não lembro agora. Ela tinha tudo, tudo, tudo, tudo. E meu avô, ele tava se alfabetizando, então, ele ficava na roça o dia inteiro, quando chegava tomava banho, jantava e depois sentava um pouco lá no terreiro, conversava com as pessoas. Mas, depois ele voltava e sentava num tamborete e acendia uma lamparina e começava: –“Um B com A, BA; um B com E, BE”; tudo cantado. Eu ficava impressionada, né? De ver aquele homem... Meu avô tinha uma aparência muito bonita, ele era um homem negro, baixinho, cambota; e ele tinha essa coisa de querer estudar, então, ele tinha a tabuada e tinha a carta de ABC. E então eu ficava observando aquele homem aprendendo a ler.

E minha avó, não! Nunca aprendeu a ler, mas ela era quem articulava o... vamos chamar de sarau, que na época ninguém usava esses termos, né? Aí lá tinha um alpendre, na casa dela, então, sentavam-se as pessoas nas cadeiras, as crianças sempre no chão junto com os cachorros; mas os adultos tinham cadeiras [risos] e tinha a muretinha do alpendre onde vizinhos, compadres, conhecidos chegavam, conversavam sobre vários assuntos, mas sempre

tinha o recital. E aí minha tia Senhora, ela é que lia essas histórias, e minha avó ficava a corrigindo porque minha avó tinha de cor; todos os folhetos minha avó tinha decorado. E quando eu aprendi a ler de verdade, minha mãe contava que eu já tava lendo cordel e num sei o quê, e minha avó dizia: “Pois sente aqui na cadeira que eu quero ver se você sabe ler mesmo”.

Então, minha avó era uma espécie de professora, mesmo sem saber ler, sem decodificar palavras, letras etc. Eu lia os cordéis pra ela e ela me corrigia porque tinha a cadência, né? Tinha toda uma coisa de você performatizar e eu ficava lendo ali como quem lê qualquer coisa, e minha avó corrigia: “Não é bem assim...”; e claro, uma criança às vezes num sabe ler direito e minha avó ia me dizendo como era a palavra e tal. *A chegada do Lampião no Inferno* foi o primeiro cordel que eu lembro de ter lido; lido eu mesma – não ouvido, ouvi outros. Aí, eu dizia: “Um cabra de Lampião”, aí ela dizia: “Por nome Pilão Deitado”; e voltava pra mim: “Que morreu numa trincheira / Num certo tempo passado / Agora pelo Sertão anda causando visão / Fazendo mal-assombrado”. Aí, ela dizia: “Pare aí, não é bem assim”. Aí, ela voltava e dizia: “Um cabra de Lampião / Por nome Pilão Deitado / Que morreu numa trincheira / Num certo tempo passado”⁸². Então, ela imprimia musicalidade, ela tinha uma coisa assim. E ela se levantava – se ela tivesse sentada – e ela agitava os braços, aquela coisa, né?

Então, assim, eu fui percebendo que não era só uma escrita, era uma coisa de música! Era uma articulação entre música, oralidade, escrita etc. etc. Mas nada de teoria, não tinha acesso às teorias e até hoje não tenho muito conhecimento sobre Teoria Literária ou Oralidade ou Cordel ou Tradição. Conheço vocês duas e tantas outras pesquisadoras que conhecem bem, que têm domínio sobre essas questões, mas ali com ela, era uma escola de teatro, digamos assim, né? Então era uma coisa... E eu percebia o seguinte: minha avó também criava. Eu entrevistei minha avó algumas vezes, quando eu já estava adulta e minha avó já estava bem velhinha. E eu entrevistei naqueles gravadores antigos e parte dessas fitas cassetes eu cedi pra pesquisadora Fanka e depois ela cedeu pra Ria e essas coisas desapareceram porque primeiro eram mal condicionadas, o calor destruía, né? Enfim, mas lá no Juazeiro do Norte deve ter ainda alguma coisa.

Então, minha avó quando recitava para mim nas entrevistas ou mesmo nas conversas comuns, eu não sabia quando era uma coisa era dela ou era de algum autor clássico porque como a minha avó não estava preocupada em dar créditos e fazer referências, tinha vez que ela mesclava as coisas do imaginário dela, da lembrança dela, do cotidiano dela, então, quando estava varrendo o terreiro – ela estava recitando alguma coisa –, eu dizia: “De quem é esse Cordel, vó? De quem é esse folheto, vó?”. Essa história, né? Aí, ela dizia: “Num sei, não. Só sei que eu aprendi, né? Esse aí eu não sei de quem é não”. Aí em outro pedaço ela dizia: “Esse aqui é meu. Foi eu que inventei isso aqui”. Então, talvez por ela escutar tanto, tantos folhetos e por ela também pensar sobre criar, ela não sabia mais o que era dela, o que era dos outros e eu não sei explicar. Sei que isso aí foi me influenciando.

Então, como diz Zé Ramalho, naquela época eu era inocente, porém, besta; e eu achava que os cordéis eram lindos e maravilhosos. Só que depois, essa coisa de racionalizar, de refletir sobre as desigualdades sociais, me mobilizou a questionar aqueles folhetos que sempre tinham os homens como protagonistas ou os homens como autores, né? E, então, eu comecei a prestar atenção no meu cotidiano. Eu sei que as histórias que minha avó apreciava e que também gostava, e que minha tia lia, eram sempre de pessoas de outros países ou então eram narrativas assim... histórias imaginadas: *O Valente Zé Garcia*, *A Princesa do Vai Não Torna*, *O Pavão Misterioso*. Era muita coisa, assim, que não era da vida real, digamos assim.

⁸² Neste trecho da entrevista, a colaboradora Salete Maria recita o cordel “A chegada do Lampião no Inferno” numa tentativa de exemplificação das correções da avó sofridas por ela na sua infância. Essa prática se repetirá ao longo da entrevista.

Então, eu comecei prestando atenção às coisas da vida real e na minha vida real tinha muitas mulheres, dentre as quais eu me incluía, com vários problemas, e tinha também uma coisa de eu achar um pouco ofensivo e dialogar com as mulheres do meu bairro, da minha família falando daquelas coisas, do artigo 5º da Constituição. Eu não me sentia confortável por estar falando sobre o nosso cotidiano a partir dali.

Então, em 94 eu estava no penúltimo ano da faculdade quando eu publiquei meu primeiro cordel. E nas rodas de conversas, não só na militância, mas com mulheres e ali não era uma conversa entre feministas não, era entre mulheres de uma comunidade que estavam muito impressionadas e muito, digamos assim, temerosas com a morte da vizinha Cristina, que foi assassinada na época. Então, o cordel começava assim: “Os números de violência têm crescido sem parar / Pra garantir resistência é preciso não calar”; aí eu dizia: “Do Cariri para o Brasil quero me manifestar”. E começa assim. Eu vou narrando uma série de coisas e o Cordel tem uma influência assim marxista porque a explicação que eu dava na época para isso tinha a ver com a acumulação da propriedade em poucas mãos, a violência estava relacionada também com a questão econômica, não era uma explicação totalmente baseada no patriarcado. Era a influência que eu tinha da época, de que era uma leitura ideológica, ligada ao marxismo, num sei o quê. E então eu levei esse Cordel para a minha avó, em 94, e ela morreu em 2002, parece.

Eu levei esse cordel para a minha avó, eu li pra ela e ela disse: “Isso aí não é foieto, não. Isso aí não tem nada a ver com foieto”. Ela não reconheceu [risos], aí eu falei: “Vó, tem sim! Olha aqui a rima tá bem direitinho...”. Eu acho, né? Achava! [continuação do diálogo] “A rima tá bem construída, eu tô rimando bem aqui, ó”. Aí ela disse assim: “Não, mas essa história é muito feia, muito ruim, num tem uma coisa assim que prenda, num tem... Quem é a mulher dessa história? Quem é o homem? Quem é a pessoa?”, né? Aí não tinha uma personagem específica, que tivesse uma história que tivesse início, meio e fim, porque falava de um monte de pessoas ao mesmo tempo, de grupos sociais e tal. E aí ela disse: “De onde foi que você tirou isso?”. Aí, eu disse: “Da minha cabeça, é da minha cabeça, mas foi porque morreu Cristina, lá na Rua São Bento, assim, assim, assado e tudo”. Aí ela disse assim: “Mulher (muié, né? Que ela falava), muié, num se mete com isso não”. Ela sempre me dava vários conselhos e ela achava que eu já estava velha, que eu já deveria ter me casado. Aí, ela dizia: “Ô, minha filha, arranja um dono pra tu; é tão feio uma mulher sem um dono”. E ela dizia assim, eu fui lá pra me despedir dela, que eu ia viajar pra Fortaleza pra fazer mestrado; aí ela disse assim: “Tu ainda vai estudar? Tu já leu os livros do Juazeiro, do Crato e agora vai ler os livros de Fortaleza? Minha filha...”. Aí começava a falar que era melhor eu me casar... Aí eu fui fazendo cordéis, problematizando também essa nossa matriz social, cultural; e vieram outros folhetos e, enfim, quando chegou em 100 eu parei de contar. Mas o fato é que a maioria é relacionada a essa nossa condição feminina, né? Eu digo nossa, considerando aí também toda a diversidade das mulheres.

E aí o curioso é que a velhice me chamava muita atenção também. E eu escrevi o cordel *O que é velhice*, o título é esse: *O que é a Velhice?* E a capa tem a foto de minha avó; minha avó com um paninho assim no ombro, que ela sempre usava um paninho de prato assim no ombro o tempo inteiro, exceto quando ela saía pra viajar ou pra missa. E ela está na porta da casa dela nesse Cordel e eu vou perguntando o que é a velhice, vou questionando e trago vários elementos porque também eu estava influenciada com a obra de Simone de Beauvoir, que ela trata também dessa temática da velhice, que é o lado menos conhecido de Simone de Beauvoir, né? E eu não era estudiosa de Teoria Feminista, não era estudiosa de questões de gênero, não. Eu era uma militante, uma comerciária na época. Eu estudava, trabalhava, escrevia Cordel, cuidava de minha filha e, enfim, não tinha muita abertura no Partido Comunista pra os debates de gênero. Mas, curiosamente, também era através do Jornal, desse editorial que vinha pra Juazeiro do Norte – que a gente vendia, tentamos recrutar

outras pessoas – que, vez por outra, no 8 de março aí aparecia uma discussão sobre mulheres e vinha uma marxista lá, Alexandra Kollontai, que só depois de 300 anos é que eu vim estudar e conhecer. Mas ela problematizava as mulheres no mundo do trabalho, no mundo social, na política e tal e coisa.

Então, eu tinha muita intuição que eu fui desprezando aos poucos, por uma visão equivocada da racionalidade; e depois eu passei a valorizar. Agora, nos últimos 5 anos, eu tô muito fã de intuição. Por exemplo, o cordel *A Mulher de Sete Vidas*, que é o mais longo cordel meu em termos de quantidade de páginas e de estrofes e tal. Esse cordel foi escrito no momento em que eu estava questionando muito as minhas convicções políticas, filosóficas e é meio autobiográfico. Embora, sendo a mulher de sete vidas, e ela tem sete vidas [risos], e ela aparece com sete experiências diferentes: uma hora ela é uma meretriz, outra hora ela é uma artista. Ela tem várias, eu não me lembro, ela tem várias facetas e ali é o momento em que eu dialogo com o Espiritismo, com o Catolicismo Popular, trago coisas do Budismo, alguma inspiração na questão da espiritualidade mesmo, nas suas várias nuances. Mas, assim, eu depois leio e digo assim: “Não fui eu quem escreveu esse Cordel” porque não é o meu estilo, não eram as minhas questões, entende? Então é isso, fui escrevendo...

Outro dia uma pessoa estava me chamando atenção para algo que eu não percebia: é que eu escrevia as personagens que estavam todas ali na revista na região do Cariri, mesmo depois que eu saí do Cariri e mesmo depois que eu saí do Brasil – os cordéis feitos fora –, todos estão de alguma maneira ali, como diz Belchior, “Onde jaz meu coração”, né? Porque é uma força muito grande, é uma relação muito forte que eu tenho com a Chapada do Araripe, com a região do Cariri cearense etc. Em que pese ter havido alguns deslocamentos, porque depois que vim pra Bahia eu escrevi o cordel *Três é um Real* porque andando muito de ônibus aqui em Salvador eu via homens e mulheres entrando no *busu* e gritando três é um real, então, é uma história que envolve dois vendedores: um homem e uma mulher. E aí eu digo: “Ele entra e pede desculpa por atrapalhar o silêncio da viagem”, ela entra e diz isso e eles vão vendendo produtos variados com uma pegada de gênero. Geralmente ela traz produtos mais vinculados às [entre aspas] “necessidade das mulheres”.

E aí, a *Minha Preta vem Para a Marcha* eu escrevi aqui em Salvador, mas é um apelo à minha mãe. Eu falo um pouco dessa condição dela, de mulher negra, de trabalhadora sempre no espaço privado e quando foi trabalhar no espaço público foi realizar no público o que ela fazia no privado, né? Porque ela foi agricultora familiar ali no quintal da casa dela. Ela nunca plantou numa roça como os meus tios que tinham uma roça fora de casa, saíam pela estrada pra ir pra roça. Minha mãe não: a roça de minha mãe era no quintal da casa dela, dela e das irmãs dela. Depois ela vai para São Paulo, trabalhou de doméstica. Eu conto isso no *Cordelirando*, o cordel chamado *Cordelirando*, que eu digo que: “Sendo filha de um pedreiro e de uma camponesa / A palavra companheiro me foi servida à mesa / Aprendi desde criança a ser eu minha fortaleza”. Então lá tem algumas estrofes... Eu não me lembro, não tenho vergonha de dizer que eu não tenho de cor nenhum cordel meu, na íntegra. Eu não consigo, é muita coisa, aí, quando alguém começa a recitar, eu puxo na memória, diferentemente da minha avó, e aí é uma pura intuição, considerando que ela não aprendeu a ler, talvez ela tivesse uma memória e uma capacidade... Não sei, vocês talvez tenham melhores condições de me explicar isso. Mais capacidade de memorizar, de armazenar, de organizar, de sistematizar aquilo. Eu não, pelo fato de ler tantas coisas e meu cérebro é tão cansado que [pequena pausa] eu leio, eu tenho de cor cordéis de outras pessoas, como é o caso tipo *A Casa que Mãe Morava*, como é o caso de Luís Campos, que é aquele meu cordel, um dos meus preferidos, que é *A carta a Papai Noé*, né? Como é o caso de Patativa, como é o caso do cordel de Fanka, como é o caso do cordel dos Malditos de Hélio Ferraz, quando ele diz assim: “11 de setembro é dia sem precedentes na História / Aconteceu a vitória de Davi contra Golias / Impactou a ousadia dessa gente Talibã / E lá na grande maçã o capital pôs no chão / E

a trupe o Alcorão meteu o kibe em Tio Sam”. Então, assim, esse é um dos meus cordéis favoritos porque me inspira a trabalhar mais a musicalidade do meu próprio texto.

E eu vinha numa pegada histórica de falar muito das dores das mulheres, eu falei muito das dores, das mortes... Aquele cordel *Mulheres do Cariri: morte e perseguição, Embalando meninas em tempos de violência, Mulher Consciência – Nem violência, nem opressão, Basta de Feminicídio, Não à cultura do estupro*. Eu sempre tive, contextualmente falando, uma produção que era [rápida pausa] uma denúncia, pra usar uma figura jurídica, era um libelo crime acusatório, né? E depois eu passei a ter necessidade de fazer anúncios também porque senão eu ficava numa coisa de não ter saída, né? De não espalhar esperança, então, o *Mulheres fazem*, por exemplo, já destoa um pouco. No *Mulheres fazem* eu tô falando de protagonismo das mulheres em vários terreiros, em vários lugares, em várias coisas. *Lugar de Mulher* também, né? *Lugar de Mulher* não tô propriamente falando de mortes ou de violência etc. Então, sem perceber e sem ser uma coisa deliberada eu comecei a focar mais também naquilo que as mulheres são capazes de fazer, não só no que fazem contra elas ou com elas, e aí escrevi *Minha Preta Vem Pra Marcha*, que tem uma hora que eu falo: “Vem, traz o doce de mamão, traz também a rapadura / Com tua fé segue segura”. Que é mais ou menos falando um pouco sobre minha mãe, essa marcha da vida dela e tudo.

E aí falei de Violeta Arraes, que foi Reitora da universidade onde eu trabalhei e é aquele Cordel... Eu fiz alguns cordéis em homenagem porque eu quase nunca escrevi sobre encomenda, eu sempre escrevi o que eu quis, tanto que eu estava no México recentemente e eu fiz um cordel, *Minha livre expressão*, onde eu falo que, [pequena pausa] onde eu intertextualizo com o poema de Cláudia Rejane e eu digo: “Minha obra ninguém tutela”. Então, eu sempre escrevi sobre o que eu quis, mas eu aceitei, poucas vezes eu aceitei fazer alguma coisa sob encomenda porque a causa era justa e as pessoas que me pediram eram pessoas que significavam muito pra mim. Um deles foi Janaína Dutra, ativista brasileira, que era uma homenagem à primeira travesti a obter uma carteira da OAB no Brasil, era uma ativista cearense, faleceu depois e esse cordel foi feito pra abertura do filme *Janaína Dutra*⁸³. Tem um sobrenome... tem um subtítulo aí, *Janaína Dutra* num sei o que lá, é do cineasta carioca Vagner de Almeida, que é um grande amigo. Então, eu fiz em homenagem a Janaína. Eu convivi com ela lá no Ceará, a gente se encontrou em algumas atividades, ela mora ne Fortaleza, mas ela nasceu em Canindé e foi até então – durante muitos anos – a única é... ela se apresentava como travesti, né? Em que pese ela não conseguiu exercer o direito do nome social porque na carteira de OAB o nome dela era Jaime, né? O nome de nascimento, mas ela era reconhecida socialmente como Janaína Dutra e eu fiz esse cordel a pedido! Não vou nem dizer sob encomenda porque pode soar que alguém disse: “Diga isso!”, mas era a pedido.

E o outro foi a pedido de Orlando, um dos meus maiores amigos ali na região do Cariri. Orlando era um ativista, é um homem gay formado em Letras pela URCA, amante da literatura, amante dos cordéis e do cinema. Numa conversa com ele, eu já tava aqui na Bahia, e numa dessas madrugadas insones, eu e ele conversando sobre zilhões de coisas, ele disse: “Vou fazer um filme!”. Ele já tinha feito um filme chamado *Também sou teu povo, Senhor*, que uma Drag descia a principal rua da cidade com uma vela na mão cantando um bendito chamado: “Também sou teu povo, senhor, e estou nessa estrada” [colaboradora canta como no filme]. Porque nossa vida ali no Juazeiro do Norte era muito marcada pelas, né? Mesmo os ateus, mesmo as pessoas de esquerda, elas tinham esse sentimento de pertença, né? Suas famílias todas tinham a sala do santo. Todas, todas. Até hoje minha mãe honra a memória de minha avó fazendo a renovação do santo, no dia 25 de dezembro. Então, ele disse: “Salette, eu quero um filme baseado num cordel teu, mas eu queria uma coisa nova, aí, a gente dialogando, enfim, depois de muita conversa eu não consegui dormir e fiquei escrevendo.

⁸³ O filme chama-se *Janaina Dutra: Uma Dama de Ferro*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zdtNOHia1qA>. Acesso em: 10 jul. 2020.



Quando foi 8 horas da manhã, o cordel estava pronto e é o cordel *O Milagre Travesthriller: A História da Travesti que (com fé) engravidou*. Essa história é muito intertextual porque eu trago outras personagens de outros cordéis meus e também de outros contextos lá do Cariri e dentro da história tem uma outra história porque ela vai se basear na história das macarenas, que eram umas beatas que chupavam umas rosas lilases e nas suas catatumbas elas bailavam e, enfim, era um cordel que era meio assim parecido com o Teatro do absurdo. Depois que eu assisti uma peça do Teatro do absurdo, eu fiquei muito impressionada com aquilo e aquelas imagens vinham, então, tudo que eu escrevo ainda que nem sempre eu me dei conta [rápida pausa], é um diálogo com as coisas que eu vejo, que eu leio, que eu aprendo. Então, no *Milagre Travesthriller*, a personagem é essa travesti que era temente a Deus, que fez um milagre e que engravida. Ou seja, é um debate pós-moderno, *pero no mucho*, porque ela não recorre às tecnologias de reprodução, ela recorre à fé no Padre Cícero e ela engravida, mas ela dialoga nessa saga, nessa batalha por engravidar, vai recorrer a várias pessoas. Então, ela vai dialogar com a feminista e a feminista diz: “Ah, mas todo mundo hoje a pauta do aborto e você tá preocupada com essa questão”. E vai dialogar com um homem gay amigo dela. Todas as personagens ali são reais, só a Shirley Dayanna, que é o nome que eu dei pra personagem, que é fictícia, mas todas as pessoas com quem ela dialoga, inclusive o próprio Orlando.

Então, assim, aí eu vou saindo daquela mulher... Há um conjunto de mulheres que fazem parte da minha literatura, por exemplo, o cordel *Maria, Helena*, que são duas mulheres [risos]: Maria vírgula Helena; é uma relação homoafetiva. É uma relação lésbica entre duas mulheres ali da região do Cariri. É claro que eu as imaginei como sendo duas vizinhas lá, que eram beatas e que trabalhavam na roça e moravam ali na cidade. Na região do Cariri, as pessoas têm [pequena pausa], digamos, esse privilégio de, às vezes, morarem num bairro e serem agricultoras e irem pros seus trabalhos e voltarem. Então, é uma coisa entre o urbano e o rural, né? E aí na história de *Maria, Helena* falo desse amor entre elas, mas eu não trago nada de extraordinário, de tentar mexer naquele ambiente. Elas continuam frequentando a missa, continuam fazendo as coisas delas.

Já na história da Shirley Dayanna tem uma série de debates envolvendo a Teoria Queer e num sei o quê lá, mas nada disso dizendo: “Olha aqui uma teoria”, como, por exemplo, *O que é ser mulher?*, que é uma resposta, né? Uma resposta não! [colaboradora demonstra contrariedade]. É um diálogo com Simone de Beauvoir, né? Então, eu digo: “Sobre a mulher já se disse / tudo que se imaginar / D’uns eu já ouvi tolices / D’outros, me pus a pensar / Mas este ser – a mulher – / Afinal o que é que é? / Quem se atreve a explicar?”. E vou desenvolvendo... A capa é uma interrogação, né? Aí, eu depois vou desenvolvendo vários argumentos e em algum momento eu pergunto: “E se um homem quiser / Então mudar sua forma?”. Então, é um jeito de falar dessas teorias sofisticadas a partir dessa linguagem, apesar de minha avó não ter legitimado num primeiro momento, né? Porque ela disse que isso não era um “foioto” e tal e coisa.

Mas depois que eu li pra ela *A História de Zé Leitor*, que eu vim publicar bem depois. Mas eu escrevi ainda com ela em vida, já tá na terceira edição *A História de Zé Leitor*, foi a história que ela mais gostou das minhas histórias, porque se trata de um homem que com mais de 60 anos vai pra a EJA né, a Educação de Jovens e Adultos, e vai se alfabetizar, e ele quer aprender a ler e ele tem dificuldade ou tem hora que ele quer desistir, e aí ele leva um cordel de Patativa, *Vaca Estrela e Boi Fubá*, e depois Fagner musicou e etc.; e ele lê esse cordel pra turma, e... enfim. Ali é a apoteose né, da alfabetização dele, e o colega dele que é pedreiro vai assistir, e a esposa dele vai, todo mundo vai e enfim. Então minha avó achou a história linda, porque tinha uma família, tinha né [risos mais contidos] uma história de uma pessoa com início, meio e fim, e o fim foi feliz e etc., enfim. Então, ela abençoou esse cordel digamos assim, né? Mas é. Meninas, eu tô falando muito coisas sem às vezes nem ter uma conexão com a outra, mas é o que tá me vindo as...

(AB) – Tem conexão demais...

(SM) – Porque os fios da conexão vocês é que têm capacidade de articular porque eu tô falando assim coisas que me vêm à memória. Eu tava falando dos cordéis a pedido, né? Então, a pedido de Orlando, a pedido de Vagner Almeida, dois cineastas, e eu fiz o cordel pra homenagear a Violeta Arraes. Eu homenageei Violeta Arraes, homenageei vários amigos lá do Carari, uma amiga que fez uma cirurgia e ela tava fazendo radioterapia, né? E eu chamei isso de *Mais uma dose de amor* porque ela tinha que tomar mais Iodoradioterapia⁸⁴.

E recentemente eu homenageei uma pessoa que não é muito bem-vista entre as feministas baianas etc. porque às vezes ele é etiquetado de misógino e tal, mas é um amigo querido que eu tenho aqui na Bahia, se chama Luiz Mott e eu fiz um cordel sobre os 70, ou mais, anos dele. Ele tava passando a pandemia lá na Itália e com medo de morrer e num sei o quê, no olho do furacão, né? E eu fiz um cordel *O Mott é Festejar!* Então, não foi exatamente um cordel que ele me pediu, mas ele disse assim: “Salete, vamos falar de Cordel”, eu lá no México e ele lá na Itália, e a gente lutando pra ter um voo de repatriação. Por que que eu tô falando do Luiz Mott? Porque a pedido dele, há uns anos, eu fiz um cordel sobre Tibira do Maranhão, Santo Gay do Brasil. Ele, como é um Antropólogo, pesquisa essas coisas da Inquisição, e aí ele descobriu lá no Maranhão essa coisa do primeiro crime de homofobia do Brasil, que foi praticado contra esse indígena chamado Tibira, ainda no início né do século XVI e aí ele me passou a história, a pesquisa dele e disse: “Ah, seria legal ter um cordel e tudo”. E eu li a história toda e contei isso num cordel que foi objeto de pesquisa lá no Rio de Janeiro, num grupo de História e tal. Então, é assim, mas é todo inspirado na pesquisa do Luiz Mott. A fonte do cordel é a pesquisa do Luiz e eu conto essa história sobre por que o GGB – o Grupo Gay da Bahia – fez um requerimento à Santa Sé para reconhecer a santidade desse santo, desse mártir e como ele antes de morrer foi obrigado a se converter ao Catolicismo. O Luiz Mott ironicamente diz: “Então, já que ele se converteu ao Catolicismo e gente que foi martirizado, igual ou menos do que ele mereceu essa santificação, vamos constranger a Santa Sé para reconhecer e tal e coisa...”. Isso divide as opiniões porque tem muita gente que não está interessada em ter um santo gay, muito menos na Igreja Católica. Mas o fato é que é uma disputa política e achei interessante contar essa história porque a mim me interessava muito já que a minha dissertação do mestrado foi sobre a igualdade jurídica na ação contra pessoas LGBT. Então, gostei muito de saber dessa história. Aí, foi um cordel que eu fiz a pedido do Luiz e submeti a ele e quando eu submeti, ele disse uma coisa lá... Ah, duas ou três coisas que eu tinha dito que ele queria alterar, então eu disse: “Não, Luiz, não aceito que você mexa no cordel e muito menos que altere a minha rima porque o meu compromisso é com a história e o cordel é meu e a rima não vai ser alterada...”. Era uma coisa lá, mas ele compreendeu, né? E aí o cordel é um outro cordel sob encomenda.

Mas, fora isso, eu vou escrevendo quando tenho vontade. Tem tempos que eu não escrevo nada, fico travada, tem tempos que eu escrevo. No México eu escrevi 6 cordéis em 3 meses. Então, eu estava num desespero assim... eu tenho uma aproximação com minha vida aqui no Brasil e mais perto com minhas... eu pedia a minha avó, eu orava muito pra que ela me desse inspiração pra eu não pirar, que eu tava ficando maluca trancada dentro de uma casa e com medo de nunca mais voltar, enfim. Aí, eu sei que eu escrevi o cordel *Por amor, cuidem das vidas*. Foi em março, né? É todo sobre a pandemia e fazendo um apelo, é um cordel denúncia e anúncio e tudo. E eu não sei nenhuma estrofe dele [risos], tá lá no Blog, né? E escrevi outros que eu não lembro agora, mas sei que foram 6 cordéis. O outro foi sobre Luiz Mott, fez aniversário lá na Itália e enfim.

Então, assim, são várias mulheres que eu vou trazendo, mas não só mulheres, né? Tem muitas figuras vinculadas à feminilidade, então, você tem aí as travestis, você tem os homens

⁸⁴ A colaboradora se referia a mesma terapia conhecida também como Iodoterapia ou mesmo Radioiodoterapia.



gays, você tem aí é... A personagem mais austera, digamos, que eu já tive foi Zé Leitor, mas na verdade tem uma... [rápida pausa] pegada assim geracional e de classe.

Bruna Lucena (BL) – Tem o do seu pai, né, Salete?

(SM) – Ah, ok!

(SM) – Verdade, Bruna, tem... Meu pai é aquele cordel eu não consigo recitá-lo porque eu começo a chorar. Então, no dia do lançamento dele, eu tive de me socorrer de pessoas...

(BL) – Que é lindo aquele cordel...

(SM) – É...

(BL) – Por isso que eu lembro, eu acho ele lindo... [risos]

(SM) – É. É uma homenagem pro meu pai que eu faço, logo após ele ter passado por um câncer agressivíssimo, né? E diz assim: “Meu pai por seu um pedreiro...” – é a única estrofe que eu ainda lembro porque é muito emocionante pra mim: “Meu pai por ser um pedreiro / Dele muito me orgulho / Sempre foi muito guerreiro / Homem de muito barulho / Seja curando tormento / Seja mexendo cimento... – [colaboradora tenta relembrar a rima]: “Ele desata o embrulho”. Ele diz assim: “Seja curando tormento / Seja mexendo cimento / Ele desata o embrulho”. Aí eu vou contando a história dele, que ele saiu em 44 [1944]... Que ele nasceu em 44 e depois ele saiu do Nordeste brasileiro ainda juvenzinho pra trabalhar na construção civil, aí ele brinca que subiu na vida, né? Ele deixou a lavoura para subir num andaime, ele brinca assim. Tem essa boa lembrança.

Então, Bruna, tem o do meu pai... Eu homenageei alguns homens que eu considero importantes na minha vida. Então o meu tio Zé Alexandre, recentemente, que eu nomeei o cordel dele de *Vai nas asas dos Arcanjos*. O curioso é que, um mês antes do meu tio falecer, eu liguei para ele e ele disse assim: “Olha, eu tô deixando aqui uma herança pra você”. Aí eu achei estranho aquela conversa e tudo... Aí ele: “Não, eu tô velho...”. Porque em março ele perdeu um neto e ele tinha dito: “Ô, porque que Deus não me levou e deixou meu neto, tão jovem?”. Então, quando eu cheguei do México, que eu liguei pra ele, ele disse assim: “Eu não tinha mais fé que eu ia ver você, não, será que eu ainda lhe vejo?”. A gente conversando no telefone, aí, eu disse assim: “Ô tio, num fala um coisa dessa, num sei o quê...”. Aí ele disse assim: “Eu tô deixando aqui uma herança pra você: um caderno de folhetos e a máquina de escrever, mas ela tá toda quebrada, as letras saindo fora de lugar e tudo...”. Aí, eu disse: “Ô, num tô gostando desse papo de herança, mas em termos de presente eu estou adorando, então quando essa pandemia passar, eu vou aí e a gente vai ver esses cordéis e vai – ele também não chama de cordel, chama de folheto – a gente vai publicar e num sei o quê...”. Enfim.

Então, assim, minha herança tá lá, eu ainda não pude ter contato, né? Quando passar essa pandemia eu vou atrás, mas ele sabia que de todos os parentes a pessoa mais fissurada assim no cordel e na produção dele e tudo, sou eu. Ele escreveu *A Casa que Mãe Morava*, que é um clássico, né? “Fui visitar meu sertão / Aonde morou meus pais / A saudade era demais / Pra ver aquele torrão / Atravessei o boqueirão e avistei a Canabrava / Com tanta saudade eu tava pra ver aquela casinha / Que hoje não é mais minha / A casa que mãe morava” [colaboradora recita o cordel do tio]. E aí ele vai desenvolvendo toda a história de várias passagens da vida dos meus avós nessa casa etc., etc. Tem uma hora que ele diz: “Tendo dinheiro eu comprava / A casa que meu pai fez / Pra eu morar outra vez / Na casa que mãe morava”. É lindo esse cordel, muito emocionante. E tem um muito engraçado que ele diz: “Em cada dez brasileiros / Tem oito ou nove ladrão”; que ele fez aí num dos períodos aí de campanha eleitoral, lá comprou muitas confusões, por isso o cordel não foi publicado assim em grande escala, mas era assim uma outra inspiração pra mim. Era não, segue sendo, né? [pequena pausa] Fiz o do meu primo também... Tem tanta coisa. O de Orlando é muito emocionante porque o Orlando faleceu sem ver o resultado do filme baseado no meu cordel. O filme existe e se chama *Travesthiller*. O meu cordel é *Milagre Travesthiller*, mas o filme é *Travesthiller*.

Então, são cordéis em que eu trago majoritariamente a temática das mulheres, falando da desigualdade de gênero, trago *en passant* a questão da velhice, a questão geracional, racial, mas a classe tá muito presente porque de todas as minhas consciências a primeira foi a consciência de classe, né? Então, isso foi o que me levou a me desviar de ser alguém da área de Letras pra ser alguém do Jurídico. Foi uma coisa de dizer assim: “Ah, então eu vou fazer faculdade de Direito e eu vou me dedicar ao Direito do Trabalho porque eu não quero que aconteça com nenhuma pessoa, nenhuma mulher, o que aconteceu com minha mãe e num sei o quê”.

E de fato eu advoguei um tempo na área do Direito do Trabalho e depois eu me desencantei com essa coisa da advocacia trabalhista. Aí, eu fiz cordéis e nos atos processuais tá lá o quê que a Sammyra botou o cordel chamado *Alvará Judicial*, que é uma petição que eu faço em cordel pra que o juiz autorize que um agricultor lá de Cariri saque o resíduo do FGTS, que ele chegou de São Paulo e tava desempregado e era agricultor, foi pra São Paulo trabalhou um pouco com carteira assinada e estava desempregado e voltou. Aí, eu fiz essa petição sabendo que ela não seria indeferida porque o juiz era um poeta também: Doutor Pedro Bezerra. Não era um poeta de cordel, mas era um poeta e muito sensível. Do ponto de vista legal, ele não teria como dizer que eu tinha que escrever em prosa porque o código do processo diz que tem que ser na língua vernácula, né [risos]? A petição tem que ser em Língua Portuguesa e tem que dizer os fatos e dizer o direito. Só que não é tradição escrever em poesia e aí o pessoal escreve uma coisa com início, meio e fim, mas qualquer outro juiz poderia indeferir dizendo que não estava de acordo com a tradição jurídica blá, blá, blá, blá. Então, ele acolheu, ficou muito emocionado e abriu vistas pro promotor de justiça. O promotor tentou fazer uma gracinha despachando em uma estrofe [risos], não conseguiu rimar, mas despachou. O que vale é a intenção. E esse senhor, chamado Jesus, tá lá no folheto... E ainda era na máquina de datilografia. Se vocês olharem no *Cordelirando*, é um *scanner* da página, do processo, vão ver que ainda era no tempo da máquina de datilografia que eu peticionei. Só que eu recentemente percebi o seguinte: que aquilo para o que eu menos me esforcei na vida é algo que tem tido algum valor, entende?

Eu não fiz cordel pra me tornar famosa, eu não fiz cordel pra ganhar dinheiro porque primeiramente eu pagava do meu bolso, por isso que eu publiquei pouco na década de 90, que eu não tinha emprego. Eu vim ter um emprego em 98, emprego assim que me deu condição de me sustentar porque eu tralhava, obviamente, desde os quatorze, mas assim como comerciária, depois como pesquisadora do SINE, depois como pesquisadora do IBGE, depois eu trabalhei numa escolinha – mesmo sem eu ser formada –, eu fiz um teste e fui professora infantil. Na época eu fui professora da Educação Infantil no Colégio Balão Mágico, então não dava para eu sustentar o meu *hobby*, digamos assim, então, foi uma época em que eu produzi muito e não publiquei muito e... Teve coisa que eu produzi em 90 e só vi publicar no ano 2000. Então, por exemplo *MARIA DE ARAÚJO e seu lugar na história*, que é a beata Beatitude, ele é publicado em 2001, quando eu consegui recursos porque teve tempo que eu publiquei pelo *Cordel*, ou o projeto SESCordel, e aí é uma política; não é nem uma política pública porque o SESC que é do Sistema S, da Indústria e tal, comércio. Mas o SESC tinha uma iniciativa, um projeto de autoria de Fanka chamado *SESCodel Novos Talentos*, então, eu me submeti a esse edital chamados novos talentos lá na Região do Cariri. E eu cheguei a publicar dois ou três: o *MEU PAI* foi publicado pelo *SESCodel Novos Talentos*.

Então, às vezes, uma coisa é publicada numa década e ela foi produzida numa década anterior, mas faltava condições, não tinha uma política pública no estado do Ceará, um edital, uma coisa... um incentivo à produção. Tinha incentivo à leitura, mas o leitor e a leitora ia ler o que já estava disponível naquelas prateleiras. Aí, com esse projeto criou-se uma Cordelteca e eu que não era só escritora de cordel, mas era também leitora, frequentava pra ler os cordéis das pessoas, participava de uns saraus, recital etc. Os lançamentos eram lindos. Porque eu sou

anterior aos Mauditos, né? Então, eu publico antes dos Mauditos – que é o grupo que eu ajudei a fundar junto com Fanka e outras pessoas –, que aliás vai sair um livro agora de autoria de Cláudia Rejane sobre os Mauditos. Eu quero até confessar para vocês que deu o maior babado...

[Seguindo a tônica dos folhetins, a continuação da entrevista será publicada em outro momento, de modo a manter aguçada a curiosidade de nossas leitoras e leitores]