

MULHERES FAZEM... CORDÉIS

Francisca Pereira dos SANTOS¹

RESUMO

Apesar de uma extensa produção da literatura de cordel em todo Nordeste brasileiro, falar dessa narrativa nos estudos acadêmicos no Brasil é sobretudo, falar de uma produção marcadamente masculina. No contexto historiográfico do cordel, praticamente não há registros da produção feminina. As mulheres nordestinas, apesar de estarem convivendo neste universo – como filha dos poetas, esposas, ou até mesmo enquanto poetisas, não tiveram espaço na sociedade patriarcal enquanto autoras. Observa-se que as mulheres publicaram poucas de suas obras no período entre o século XIX e fins do século XX. Por muito tempo essa literatura em sua grande maioria foi produzida por homens, porém, contemporaneamente um novo fato vem se destacando nesse universo poético: a presença cada vez mais expressiva de uma autoria feminina fazendo e *publicando* suas obras. Para ilustrar esse fenômeno, aqui denominado de resignificação do cordel, em que novas temáticas e representações surgem com a produção feminina, destaco, nesse trabalho a escritura poética de Saleta Maria da Silva a partir no seu folheto “mulheres fazem”.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura popular; estudos de gênero; autoria feminina.

ABSTRACT

In spite of the great production of the literature of Cordel in all over Brazilian Northeast, to talk about this kind of narrative in academic research in Brasil is to talk about a remarkable male production. In the historical context of literature of cordel, basically there is no female production. Although the women from Northeast are in this literary atmosphere – like daughter of the poets, wives, and also like poets, they did not have the chance, in the traditional society, to be recognised as poets. It is noticed that women published few things between the 19th century until the end of the 20th century. Most of this literature was produced by men but nowadays this fact is changing in this poetic universe: the women’s production is becoming more expressive and the women are also publishing their own production. To illustrate this phenomenon called “Resignificacao do Cordel”, which the new thematic and representations appear with the female production, I point out, in this article Saleta Maria da Silva’s writings based in her “folheto” “mulheres fazem”.

KEYWORDS: popular literature; gender studies; female authorship.

Pelas trilhas do cordel

Entendo que a literatura brasileira tem no cordel uma das suas mais expressivas formas de narrativa poética, enquanto comunicação cultural dos atores sociais do Nordeste. Desenvolvida e amplamente difundida nos sertões nordestinos, essa poética que veio para o Brasil trazida pelos colonizadores ibéricos, de acordo com a maioria dos pesquisadores da área, tem seu núcleo duro (DURAND, 2002), em muitas narrativas do imaginário medieval que aqui foram resignificadas ganhando novos sentidos, gêneros e novas temáticas.

A literatura de cordel – ou como foi historicamente chamada e conhecida no Nordeste brasileiro, “livrinho de feira, livro, obra, livro de Ataíde, estória do meu padrinho, folheto e romance” (SOUZA, 1976, p.13), antes de ganhar o suporte impresso e antes mesmo de ser manuscrita, e em seguida, escrita e publicada, foi uma poética da voz. O poeta nordestino não precisa(va) ocupar os bancos da escola para criar sua poesia, ele elaborava mentalmente a composição oral, a exemplo dos repentistas, nas pelepas e desafios existentes nas cantorias.

Estes homens do povo compunham, e ainda compõem, a exemplo de Patativa do Assaré² – poeta cearense considerado um dos grandes mestres da oralidade nordestina, não como os poetas modernos, cujo domínio da escrita pressupõe outros procedimentos, mas, dentro de padrões específicos mnemônicos e com as estratégias tradicionais, adequadas para facilitar a improvisação (Cf. LEMAIRE, 2005).

¹ Doutoranda em Literatura e Cultura – PPGL/UFPB – Orientadora: Beliza Áurea de Arruda Mello.

² Em entrevista singular para CARVALHO (2002, p. 17/18) Patativa ressalta esses procedimentos: “muita gente não sabe como é que eu componho os meus poemas. Não é escrevendo! É...faço a primeira estrofe, deixo retida na memória. A segunda do mesmo jeito; a terceira e assim por diante”.

Apesar do folheto ser um tipo de poética escrita e impressa ela não nasce dessa palavra escrita, ela vem da voz performática de uma vasta cabroeira de cantadores nordestinos, poetas nômades espalhados por várias feiras, praças, fazendas e auditórios a contar e cantar seus versos. É com o advento da criação do sistema editorial do cordel que os dois mundos passaram a existir, paralelamente, dois universos – o oral e o escrito, até hoje, onde o poeta convive, também, com as novas tecnologias do computador, exibindo seus versos pela Internet. Exatamente por essa circulação, trânsito ou interdisciplinaridade que apresenta a formação histórica desta narrativa, no Brasil, é que a pesquisadora LEMAIRE (2002, p. 91) a entende como um campo de pesquisa fascinante, pois, se (...) “encontram aí – coexistentes e reunidos num espaço de menos de um século e meio – todas as fases da história das tecnologias da comunicação”, que a Europa teria percorrido em mil anos.

Espaço opaco na historiografia do cordel: ausência de estudos de autoria feminina

Apesar de uma extensa produção em literatura de cordel em todo Nordeste brasileiro desde fins do século XIX, até os dias de hoje, falar dessa narrativa nos estudos oficiais do Brasil, no entanto, é falar de uma produção marcadamente masculina. Nomes como Leandro Gomes de Barros, João Martins de Athaide, Zé Pacheco, João de Cristo Rei, Silvino de Pirauá, Manoel Caboclo, Pedro Bandeira – só para citar alguns nomes da enorme gama de poetas que constitui tal universo artístico, ilustram as bibliografias sobre o tema. Nessa historiografia, no entanto, não houve espaço para a produção das mulheres, o que não significa a sua inexistência enquanto poetisas.

Talvez a única publicação que dê destaque a uma mulher cordelista seja a de Maristela Barbosa de Mendonça – “uma voz feminina no mundo do folheto”, que trata especificamente da cordelista paraibana, Maria das Neves Pimentel, que escreveu e publicou em 1938. A pesquisa revela uma mulher-poeta, que para escrever no seu contexto, profundamente marcado por valores patriarcais, teve que se encobrir com um pseudônimo masculino (MENDONÇA, 1993). Observa-se que as mulheres do sertão, mesmo convivendo e participando daquele contexto cultural rico em poesia, não lhes era permitido inserir-se nas práticas poéticas nas mesmas condições dos homens, a exemplo desta poetisa que para editar sua obra teve que se passar por um homem cujo nome era Altino Alagoano.

Do período que se estende do aparecimento do cordel no nordeste brasileiro – fins do século XIX, até bem recentemente, em fins do século XX, as mulheres editaram pouco suas produções poéticas, como constata sua historiografia. Eram homens os poetas que publicavam folhetos, que desnudavam os sertões, participando de feiras, cantorias e eventos artísticos. Liêdo Maranhão (1977), nos fala de como a praça Dom Vital, em Recife-PE, era na década de 1950, “o centro da poesia popular nordestina” (p. 15), o lugar-território-público para encenação e performances de centenas de cordelistas e cantadores. Esse mundo cultural onde o poeta dramatiza(va) a voz (inicialmente cantada, depois em versos manuscritos ou ditados nas tipografias, para somente em seguida serem impressos), era de “domínio do homem” (SLATER, 1984, p.27). Isso explica como nasceu, na historiografia do folheto, o mito de que este universo é exclusivamente masculino e traz uma pergunta intrigante para os estudos de cordel: será que podemos supor que essa literatura, explicitamente criada (oralmente) e posteriormente escrita e publicada só diz respeito a uma tradição masculina? Onde está a tradição feminina? Ela existe? Já existiu? E, se existir, que tradição é essa?

Apesar de estarem convivendo neste universo – seja como filha dos poetas, esposas, ou até mesmo enquanto poetisas, as mulheres do sertão não tiveram espaço de visibilidade na sociedade patriarcal. Isso implica constatar que a trajetória do folheto esteve centrada no homem, naquele poeta que ia para as feiras e palcos, enquanto à mulher não cabia tal status cultural. O apagamento feminino nesse contexto cultural impediu que muitas das mulheres com vontade de cantar ou escrever, manifestassem os seus talentos.

Uma das explicações para essa invisibilidade feminina no universo literário do cordel tem haver com exclusões sociais mais amplas na sociedade. As mulheres, até bem recentemente, em fins do século XX, não tinham direito à vida pública, segundo RAGO (2004, p.34) “o que

significava a impossibilidade não apenas do acesso aos negócios, aos cargos políticos e de direção, à cultura e à educação, como também a do desfrute da sociabilidade (...) pelo menos não nas mesmas condições que os homens”. Às mulheres do sertão, mesmo convivendo e assistindo àquele contexto rico em poesia, não lhes era permitido inserir-se nele. A elas, cabiam outras tarefas, outros afazeres, em geral, os domésticos, ou trabalhavam na roça.

No Brasil, apesar da constatação por parte da crítica de que “os estudos sobre a mulher na literatura” (HOLANDA, 1994, p. 75) não “vão mal”, olhando do ponto de vista de estudos voltados para criação poética das mulheres no cordel, a mesma formulação não condiz. Na realidade a produção acadêmica nessa área é quase insignificante, demonstrando ainda uma pobreza da fortuna crítica sobre a questão da mulher e do gênero, no popular, caracterizando, dessa forma, uma lacuna que almeja ser imediatamente preenchida.

Essa lacuna, todavia, não se circunscreve somente ao campo da crítica feminista, mas da literatura de um modo geral, onde também há vazios concernentes a teorias e metodologias para o estudo da poética popular, especificamente da literatura de cordel. Nesse sentido entendo que, se há um “desprezo sistemático pela contribuição da mulher, marcado pela exclusão de escritoras em geral” (MOREIRA, 2003, p.37), no cânone, no caso das escritoras cordelistas o desprezo é ainda maior, dado que essa literatura esteve tradicionalmente à margem. A exclusão das mulheres no interior da literatura de cordel se constitui tanto pelo aspecto do gênero – o fato de ser mulher num universo marcadamente masculino, como, por estar falando de um lugar historicamente deixado em segundo plano, o campo da cultura popular, marginalizado por uma “literatura oficial – a do cânone – baseada exclusivamente nas obras conservadas sob forma escrita” (LEMAIRE, 2005, p.28) que desprezou a presença da voz. Quando digo que as mulheres praticamente não foram lembradas por suas produções literárias nos registros oficiais ou nas antologias e livros escritos sobre a literatura de cordel, quero ressaltar não só uma lacuna na historiografia relativa a esse tema, mas questionar os preconceitos da mesma. Preconceitos disseminados em dois campos: naquele que exaltou somente a produção masculina e naquele que compreende esse mundo poético como sendo apenas da ordem do escrito, do texto publicado.

Este silêncio, mormente a visão androcêntrica dos estudos oficiais do tema em questão, vem sendo questionado, tanto pelos novos estudos sobre oralidade, como pelos movimentos feministas da contemporaneidade em sua vertente acadêmica nos estudos da mulher e de gênero, tornando-se impossível continuar a descartar, ignorar ou marginalizar, a presença destas mulheres autoras de cordel. Os estudos orais contemporâneos, da forma como vêm hoje desconstruindo o cânone escríptocêntrico possibilitam e ampliam novos diálogos e análises para o estudo da cultura popular, aqui compreendida “não como oposição ao erudito, mas pela valorização da ‘vocalidade’, definida por Zumthor (1993, p. 23), como uma participação ampla do corpo, memória, texto oral e escrito” (MELLO, 1999, p.29), o que é o caso da literatura de cordel que não nasceu diretamente da escrita, mas da composição oral dos poetas e repentistas nordestinos.

A ressignificação do cordel: as marcas da autoria feminina

Se foi a “literatura de folhetos do Nordeste, escrita por homens” (1983, p.17), segundo TERRA, ou um “domínio do homem” (1984, p. 27), de acordo com SLATER, contemporaneamente um fato novo vem se destacando no mundo do cordel: a presença cada vez mais expressiva de mulheres cordelistas *publicando* suas obras. Observa-se que, desde fins das décadas de 1970 e 1980, período que coincide com as lutas feministas brasileira e as desconstruções sociais do gênero, as mulheres vêm se apropriando do universo do folheto e gradativamente se apresentando como autoras (Cf. SANTOS, 2000).

Isso não quer dizer que algumas mulheres poetisas, no passado, não tivessem seus manuscritos ou que não cantaram, quer dizer que elas praticamente não publicaram e a historiografia não as reconheceu como poetas nem no campo da voz nem no campo do folheto escrito. O silêncio (im)posto às mulheres enquanto artistas nessa área é hoje gradativamente, e cada vez mais, questionado pelas próprias mulheres que agora, em romaria de versos, presentificam uma prática poética que nos incita a repensar a historiografia desta literatura cujos parâmetros oficiais interditarão a mulher.

A presença das mulheres autoras na literatura de cordel, mormente as condições diferenciadas para sua performance, situa, contemporaneamente um novo fenômeno investido-gativo nesse campo. Essa autoria feminina, no entanto, apesar de herdar a tradição dos cantadores nordestinos – partindo de sua forma matricial, a voz, também vai instituir outras formas, outros conteúdos, outras autonomias. Cria-se outra tradição, notadamente vislumbrada a partir de temas próprios como o feminismo, ecologia, saúde da mulher, homoerotismo (Cf. SANTOS, 2000), entre outras temáticas. Questionando um imaginário social marcadamente masculino ou inaugurando novos espaços de veiculação do cordel como escolas, passeatas, universidades, lugares outros que não as tradicionais feiras, as mulheres no universo do cordel se desterritorializam do espaço privado, se apropriam do território do cordel e instauram uma ressignificação desta poética do homem.

Outrora privadas deste campo literário por vários fatores sócio-culturais, as mulheres começam a se tornar parte viva e integrante do mesmo, implicando um interessante deslocamento de gênero e temáticas. Deslocando o gênero, o patriarcalismo desta narrativa, as mulheres poetisas se desmembram do invisível e se lançam do outro lado de uma fronteira, inédita, para trazer a sua voz e daquelas que foram caladas no passado. Nesse sentido a presença feminina é, tanto a ponta do *iceberg*, que permitirá a lenta e progressiva desconstrução do mito da autoria masculina exclusiva e do cânone exclusivamente masculino, presentes no universo do cordel, como o elemento questionar que vem deslocando representações sociais do feminino marcadamente excludentes.

Se, contemporaneamente, observa-se uma importante presença de mulheres publicando cordel no Brasil, quais seriam, portanto, os fatores que desencadearam tal fenômeno? Segundo HALL (2000, p.9), “um tipo diferente de mudança estrutural está transformando as sociedades modernas no final do século XX”, responsável por trazer à cena pública, outros sujeitos sociais, a exemplo dos movimentos feministas, que vêm deslocando identidades culturais nacionais e tradicionais. Esse processo, de acordo com CANCLINI (2000), não ocorre aleatoriamente, é resultado de choques, crises e tensões, acionados por projetos expansionistas, democratizadores, renovadores e emancipadores, que ao serem colocados em prática na sociedade, cada vez mais globalizada, entram necessariamente em conflito. Disso resultam os deslocamentos de poderes de um território para outro – do privado ao público, do rural ao urbano, do popular ao massivo, do marginalizado ao cânone, do campo do homem para o campo da mulher, da oralidade para escrita e vice-versa.

A poetisa

No contexto deste novo fenômeno social e literário, tomo como possibilidade de estudo para observar a presença e a conseqüente ressignificação proposta pelas mulheres cordelistas, o folheto (de 21 estrofes em redondilha maior) intitulado: *mulheres fazem* da autora Salete Maria da Silva. Esse cordel me chamou a atenção por alguns motivos; por ser escrito por uma mulher, pela representação-apropriação acerca do feminino e do masculino e, ainda, pela forma.

Nascida no dia 07 de março de 1970, em São Paulo, Salete Maria da Silva, advogada, professora de Direito Constitucional da Universidade Regional do Cariri – URCA, Crato, reside desde a sua infância no Ceará, na cidade de Juazeiro do Norte. Filha do pedreiro Hamilton José da Silva e Raimunda Alexandre da Silva, esta autora é, ainda, sobrinha do poeta e cordelista juazeirense, Zé Alexandre e neta de Dona Maria José, primeira poetisa com a qual a autora teve contato desde sua infância, quando a escutava recitando seus versos que nunca foram publicados.

Ligada ao movimento da *Sociedade dos Cordelistas Mauditos*³, grupo de poetas surgido em 2000, na cidade de Juazeiro do Norte, a autora editou até hoje as seguintes obras, tematizadas, preferencialmente, na perspectiva de um discurso feminista: 1. *Mulher consciência - nem violência nem opressão*. 2. *Mulher, amor não rima com aids*. 3. *O que é ser mulher?* 4. *Dimas o bom ladrão?* 5. *Cordelirando*. 6. *Direito fundamental em constante evolução*. 7. *Embalando meninas em tempo de*

³ Para saber mais sobre o grupo ver dossiê “Tradição e modernidade na poesia popular de cordel” Revista Cult 54.

violência, 8. *Hábeas bocas, companheiras!* 9. *Cidadania nome de mulher*. 10. *Agora são outros 500 - mentira tem perna curta*. 11. *Mulheres fazem*. 12. *Dia do orgulho gay*. 13. *A história de Joca e Juarez*. 14. *O que é a velhice?*. 15. *Violeta carpinteira da cultura*. 16. *Mulheres de Juazeiro*. 17. *Meu pai*. 18. *Urca: um caso de polícia?*. 19. *Urca 18 de julho*. 20. *O grito dos mauentendidos*. 21. *Mulher cariri - cariri mulher*. 22. *Assédio moral: diga não!*. 23. *Mulheres do cariri: morte e perseguições*. *Maria de Araújo e seu lugar na história ou a Beata Beat Cutl*. No campo do cordel, foi agraciada recentemente com o segundo lugar no Premio Nacional de Literatura de Cordel – 2005, promovido pela Fundação Cultural do Estado da Bahia com o poema-cordel: “*Mulher também faz cordel*”.

Conteúdo e continente: a paródia de Salete

O conteúdo do cordel: *Mulheres fazem* de Salete Maria da Silva traz embutido em sua poética dois tipos de discurso. O primeiro, explícito, se propõe a falar de mulheres em geral, seja pura, bondosa e santa – tão ao gosto do perfil cristão, seja aquelas, “as outras”, putas ou profanas. O segundo discurso, que se afigura implícito e em cuja entrelinha exhibe o não dito vem na subversão de um gênero que agora fala, escreve e publica. A existência desses dois discursos no texto implica rupturas porque trás uma atitude questionadora e conspiradora do eu lírico contra o universo androcêntrico do cordel. A autora apresenta esses questionamentos se utilizando tanto de uma forma (própria) dialogando com outras linguagens, quanto na temática que aborda, de gênero. Nesse processo traz à tona ao assumir estrategicamente um discurso que não é seu, o seu discurso, feminista, aquele ao qual se propõe para reiventar a sua cultura local. O discurso explícito apropriado é (re)-utilizado projetando outro, o irônico. Apropriando-se dos papéis atribuídos tradicionalmente à mulher o poema exhibe uma série de discursos oficiais, de homens, fazendo do texto uma bricolagem para denunciar a discriminação das mulheres na sociedade patriarcal e de classe. É neste processo onde o enunciado é denunciado que ali se manifesta a paródia.

Usando abundantemente o verbo “fazer” – flexionado 150 vezes (!) ora em anáfora, ora em diácope, ora em ênfase, torna-se quase uma fábrica do verso que, em movimento, dá ação às mulheres. É na repetição insistente do verbo que se opera a denúncia da condição feminina. É através de sua ação que o discurso irônico é construído para despir os estereótipos femininos. Segundo Lemaire “(...) as civilizações da oralidade valorizam o recurso estilístico, ou figura retórica da *repetição/reiteração* – seja ela aliteração, assonância, rima, anáfora, onomatopéia, paralelismo ou pleonasma – para exprimir, acentuar e reforçar conhecimentos tradicionais” (2000, p. 126). No caso da obra em questão, a prática da repetição (utilizada, inclusive estilisticamente, através do verbo), é trazida à tona, como estratégia, para dar ênfase a um assunto pouco convencional no cordel, a presença das mulheres que ocupam o espaço público e desterritorializam paradigmas convencionais.

A repetição – quase obsessiva – do verbo fazer, não vem por acaso no texto, denota tanto o posicionamento político – que demarca no tempo e no espaço uma atitude indagadora, como um estilo, próprio daquela poética da qual parte a autora e na qual ela questiona e amplia. Sua característica estética formal baseada na ação indagadora que pulsa, vislumbra na poética do cordel um questionamento novo em seu interior. Diferente no tema, no discurso, na forma e no sexo, a obra, apesar de nascida da forma matricial do cordel, a setilha, se apresenta de maneira singular, evidenciando rupturas com a comunidade da qual provém e à qual se dirige. Nesse sentido, dialoga com outras linguagens, a exemplo da retórica característica dos poetas concretistas, ou através da canção, do então tropicalista Caetano Veloso, “O Quereres”.

Quando o eu lírico repete o verbo (em anáfora, em aliteração, etc) ele ritualiza a tradição, cujo princípio básico é justamente o repetir-se. Porém, quando brinca deliberadamente com este verbo através de um jogo neoconcreto, o faz num sentido inovador para chamar a atenção de sua temática. Nesse sentido o que surge inova, trazendo a força de um novo pensamento que ali se instaura e se coloca ressignificando o texto tradicional. Repetindo o verbo, parte da tradição, contudo, se assemelha aos procedimentos da escrita no sentido moderno da palavra. A repetição do verbo como é construído no poema é uma prática, um alarme disparado que provoca o trânsito entre o oral e o escrito.

Na primeira estrofe o eu lírico anuncia, a partir do título: *mulheres fazem* – mote recorrente em todo o poema tal qual uma moldura que abre e que fecha um jogo dialógico de situações e vivências da mulher no espaço público e privado. Tal jogo é tensionado por uma apropriação tanto do discurso convencional masculino, construindo historicamente no interior dessa linguagem artística e do seu campo imaginário, como do feminino. Observe como se posiciona o eu lírico na primeira estrofe para perceber que se trata de uma apropriação irônica, dado que assume com orgulho tais discursos, instaurando-se neles, estrategicamente, para deglutir-los.

Mulheres **fazem**⁴ amor
Fazem sexo, raiva e medo
Fazem cara de horror
Fazem figa e segredo
 Mulheres **fazem** questão
Fazem grupo de pressão
Fazem a hora e o enredo.

Observe. Usando uma gradação para demonstrar particularidades de uma mulher que faz: “amor”, mas também, “sexo”, que provoca “raiva”, e pode causar “medo”, o poema traz à baila uma interessante apropriação dos discursos de gênero visando mostrar a multiplicidade do ser mulher. No vai-e-vem da peripécia-estratégia poética uma intenção: trazer à tona outro discurso, o feminista. O eu lírico, porém, para trazer à tona o discurso feminista se apropria e assume peremptório o discurso masculino. Seu objetivo é pô-lo em desvantagem, rir do seu vigor, rir do seu estatuto. Ao reivindicar a fala, os discursos, que *a priori* excluía a mulher, ela joga na contramão com as ambigüidades para que o dito ali, antropofagicamente saboreado, perca a sua razão de ser quando invocado, convocado.

O poema, metalingüístico, ao contestar, ironicamente (como peleja), os discursos masculinos, ri do fato, se apropria do ato e desconstrói uma mulher idealizada pelo homem, assimilada e reforçada pelas próprias mulheres. O discurso (implícito) que se avoluma, cresce e conspira parodicamente contra o universo imaginário do cordel, questionando uma tradição “fortemente marcado pelos princípios de honra, da fidelidade, da exaltação das virtudes da mulher” (TAVARES JUNIOR, 1980, p.29).

Indicando uma voz questionadora que faz “questão” de anunciar lugares, postos e situações de uma nova mulher, que sabe “a hora e o enredo”, vai catalogando um jogo de vozes que se interligam, se desdobram e se convulsionam. Ali, o discurso do feminino – que em geral também é ditado por ideologias machistas, é apropriado (tal qual o masculino) para desconstruí-lo e desmontá-lo. Essa desconstrução projeta o novo – o discurso feminista, onde a autora se coloca e se lança. Eis o que se afigura como estratégia fulminante: ridicularizar o discurso masculino para efetuar a quebra de sua patente, de sua verdade. Essa estratégia de ridicularização implícita efetua algo muito importante nesse momento, a introdução de outras vozes no cordel. Vozes que foram silenciadas, desligadas e/ou esquecidas nesse campo, dando passagem aos novos discursos que ali emergem e que são inéditos, como o discurso feminista:

Mulheres fazem fuxico	Mulheres fazem apelo
Fazem sopa, fazem dó	Fazem sujeira e faxina
Fazem bocas, fazem bico	Fazem mudança em cabelo
Fazem juntas, fazem só	Em peito, bunda e vagina
Mulheres fazem as unhas	Fazem caridade e briga
Fazem vergonha, algumas	Filantropia e intriga
Fazem bem, fazem pior	Fazem menino ou menina

⁴ Grifos meus, em todo poema. A intenção é demonstrar a perspectiva concretista do poema.

Nesse sentido é que venho relacionando o texto poético “mulheres fazem” como uma paródia. A paródia, na acepção exposta por Hutcheon (1985, p.17), como uma “forma de imitação caracterizada por uma inversão irônica [...] repetição com distância crítica que demarca a diferença em vez da semelhança”. Lembremos que: “os estratagemas dos poetas orais derivam de uma percepção do discurso não como visão, mas como som. A métrica é um padrão auditivo imposto ao discurso” (FENTRESS e WICKHAM, 1992, p.63), procedimento que a autora utiliza em sua poética, já que se trata de uma obra em cordel, cujo ritmo se impõe na forma. Assim, criando no modelo da setilha a autora repete uma tradição, no entanto, com distância crítica. Como seria essa distância crítica? Partindo do ritmo, porém inscrevendo no ritmo outros procedimentos, próprios de uma produção literária da escrita, como por exemplo a disposição do verbo flexionado que lembra os concretistas, transgredindo a própria forma e instaurando um deslocamento de imagens sonoras para visuais e vice-versa. Mas não seria somente isso. No ato de sua imitação, caracterizada pela inversão irônica a autoria feminina quebra ali vários preconceitos: ao assinar sua obra, ao desconstruir representações históricas sobre a mulher, ao dialogar com outras linguagens, e quando escreve, não a partir do cânone, mas na perspectiva de uma cultura popular reafirmando-a ao tempo em que a questiona.

Implicando desterritorializações textuais (forma e representação, escritura feminina e questionamento dos papéis impostos à mulher), elenca a própria paródia convidando o leitor para saborear o que as mulheres não fazem, por exemplo. Estes elementos, combinados e desiguais, não fazem a obra em debate deixar de ser cordel. Ao contrário, demonstram que a literatura de cordel relaciona-se com outras formas estilísticas e com outros discursos ideológicos, que a autora, política e habilmente reconstrói para mostrar, através de sua escrita cordelirante, índices de uma opressão de gênero que ela contesta e rebate.

Registre-se que na história do cordel a grafia da mulher praticamente não foi publicada no papel, até porque a esmagadora maioria dessas mulheres, sobretudo as sertanejas, não sabiam ler, nem escrever. O que se impunha era sua voz como a de Vovó Pangula⁵, “uma mulher do povo, que, de viola em punho, enfrentou preconceitos, discriminações e se fez respeitar usando como arma de defesa, ora a beleza do seu repente, ora um jucá de PAU DE FERRO, madeira de amansar doido” (SANTOS, 1987 p.5). Foi assim que as mulheres desafiaram os acordes da realidade, que conseguiram cantar, enfrentando aquele lugar público conflituoso, destilando as suas peripécias em um mundo que mais parecia ser somente do homem.

Como um “processo integrado de modelação estrutural, de revisão, reexecução, inversão e ‘transcontextualização’ de obras de artes anteriores” (HUTCHEON, 1985, p.22), a paródia cria outras formas de discursos codificados. É o que faz Salete Maria em sua obra, cria outras formas de discursos e lança, nesse sentido, nova performance que ressignifica essa literatura. Sua paródia ocorre com base em outros discursos, no diálogo com outros textos e no questionamento do passado, da tradição. Segundo Zumthor (1997, p.264) “a performance de uma obra poética encontra, assim, a plenitude de seu sentido na relação que a liga àquelas que a precederam e àquelas que a seguirão. Sua potência criadora resulta de fato, em parte, da *movência* da obra”. Mostrando outros níveis de linguagem e desfazendo, por exemplo, a compreensão de que o folheto tem que ser produzido de forma linear a poetisa transforma e reinventa (sua) cultura. Para tanto, elege outros tipos de conhecimentos e abordagens como a semiótica, a intertextualidade, o verso/verbo como *play*, como jogo.

Mulheres fazem cordéis

Pelo verbo em anáfora – todas quase sinfônicas – porque vibram, reverberam, audazes, enfatizando a cadência do dito, constata-se: “mulheres fazem progresso” (mas também, “regresso”). No texto tanto há ambigüidade como antítese. Na antítese, a metáfora da alteridade; na diferença, o jogo de gêneros. Nesse verso (citado abaixo), o eu lírico se apropria da própria condição de mulher, e a bebe, antropofagicamente, lesbianamente, para falar de uma outra mulher,

⁵ Maria Assunção do Senhor, conhecida como Vovó Pangula, violeira que cantou desde a década de 1940 no sertão piauiense (SILVA e BATISTA. Coleção Meninos e Vi. Terezina-Pi, 1987).

ou outros tipos de mulheres, cada vez mais plural. Mulheres que “fazem o homem gemer”, mas também, “fazem enlouquecer, (enjambement) outra mulher, sem problemas”. Note como, para falar dessa outra mulher, dispensou a rima consoante e veio uma rima toante, imperfeita: “cenas” e “problemas”, tanto quanto, no quinto verso, uma locução verbal, “fazem” com “enlouquecem”. No verso há uma desconstrução de discurso e de forma. Por outro lado, o verbo, flexionado em todo o texto, não finaliza o último verso da estrofe, caso encontrado apenas nesta sextilha (abaixo) e nas duas últimas. Houve uma elisão do verbo no último verso que desconstruiu visualmente a forma do poema, abrindo uma porta com a inversão. A porta aberta com a inversão sinalizou a emergência de uma nova personagem no interior do cordel, “outra mulher” que não aquela (de sempre) presente no imaginário dos poetas populares.

Mulheres **fazem** progresso
Fazem mingau e novena
Fazem, às vezes, regresso
Fazem ciúmes e cenas
Fazem o homem gemer
Fazem enlouquecer
 Outra mulher sem problemas.

Mulheres **fazem** pirraça
Fazem silêncio e zoada
Fazem exibição na praça
Fazem palavra cruzada
Fazem tese de mestrado
Fazem também, rebolado
Fazem pagando ou de graça.

Mulheres **fazem** pedidos
Fazem também simpatias
Fazem blusas e vestidos
Fazem verso e ironias
Fazem dança de salão
Fazem que vão e não vão
Fazem fila em romaria.

Segundo Alfredo Bosi (2003), o intérprete para mediar sua interpretação carece de uma “perspectiva” que o poema pede, tanto quanto um “tom”. A este intérprete, segundo SANTOS, “(...) cabe reconhecer, na superfície das coisas, o sinal de sua força” (1999, p.159), força que vem, no texto de sua perspectiva – feminista, e do seu tom – irônico, a rigor, presente em todo o poema.

Mulheres **fazem** projetos
Fazem crochê e tricô
Fazem lixos e dejetos
Fazem lobby e complô
 Mulheres **fazem** cordéis
Fazem filas em bordéis
Fazem dos homens robôs.

Mulheres **fazem** canções
Fazem arte, **fazem** show
Fazem parte de esquadrões
Fazem pose, **fazem** gol
 Mulheres **fazem** ciladas
Fazem quorum nas calçadas
Fazem chote, **fazem** “soul”

É através de “uma nova posição de oposição” (HUTCHEON, 2000, p.36) no interior da tradição do cordel que a escritora, no rastro das figuras de linguagens, se lança. Sua construção estética é ambígua, panfletária, fazendo exsurgir uma voz irônica, polêmica, questionadora, contra ideologias e códigos de uma tradição poética de perfil marcadamente androcêntrico. É pelo ver(b)so, dito, redito na ênfase afoita de quem “nunca” disse, que anuncia o novo, colocando “em funcionamento o cruzamento interdialético de várias forças de subjetivação [...] a força *raciocinante-conceitualizante* (masculina) [...] e a força *semiótico-pulsátil* (feminina), (RICHARD, 2002, p.132). É, pois, no rastilho das disputas de gênero que a obra se contextualiza, remetendo sonhos, afagando dores, circulando gostos, gestos, dedilhando laços de forças, sufocando preconceitos:

Mulheres **fazem** festinhas
Fazem votos, **fazem** chá
Fazem pirão de galinha
Fazem cantos de ninar
 Mulheres **fazem** regime
Fazem clube, **fazem** time
Fazem aqui e acolá.

Mulheres **fazem** escolhas
Fazem desgosto e saudade
Fazem sabão, **fazem** bolhas
Fazem bem, **fazem** maldade
 Mulheres **fazem** orquestra
Fazem som, **fazem** seresta
Fazem sigilo da idade.

É da sutileza em contrastar signos aceitos e não aceitos que a autora constrói a tessitura do texto. Opondo palavras como: silêncio e zoada, bem e maldade, ferir e sarar, aborto e quermesse... autoriza sua poesia para um canto neobarroco. O trocadilho se insinua no próprio título: *Mulheres fazem*. Observe que, em contraste com a máxima cristã: “primeiro foi o verbo”, temos, no folheto em debate, o substantivo “mulher” antecedendo o verbo *fazer*. Talvez porque elas realizam o pretérito perfeito: “o que ninguém fez”, segundo o poema. Temos, portanto, no título, uma situação de ironia com aquela ideologia religiosa que outrora queimou Joanas e bruxas. Vale salientar que a palavra “mulheres” antecede a narrativa, assim como “homem” é “a primeira palavra (em grego)” (LOURENÇO, 2003, p.13), da Odisséia, de Homero, sobre o herói Ulisses, herói-homem encontrado em quase (senão toda) historiografia literária ocidental.

Mulheres **fazem** política
Fazem aborto e quermesse
Fazem paz e **fazem** crítica
Fazem jogo e **fazem** prece
 Mulheres **fazem** plantão
Fazem bem depilação
Fazem tudo que acontece.

É através da utilização da terceira pessoa do singular e mediante um verbo transitivo direto de uma voz que espreita, que surge o questionamento. Relatando o que elas fazem no privado, “as unhas”, “tricô”, “cantos de ninar”... deslancha em outras trilhas, a vida pública, por exemplo, onde a voz altiva dispara contra o sol sua metralhadora nem sempre cheia de mágicas. Estas mulheres podem ser a puta, em filas de “bordéis”, a cristã na “fila em romaria”, a operária que faz “greve”, aquela, preocupada em “mudança em peito, bunda e vagina” ou a intelectual, que faz “tese de mestrado”, “diários”... Mulheres idênticas no sexo, mas díspares nos interesses – são destas de quem o cordel fala, que o poema exala em um cardápio extenso de facetas. Sendo mulheres, no plural, são várias, e sendo uma variedade de tantas, estraçalham um paradigma patriarcal fazendo “arte”, “parte de esquadrões”, “política”... realçando, contudo, que apesar das conquistas sociais, a luta ainda existe e que sua emancipação ainda não é completa.

No poema, pode-se falar de permanentes ambigüidades (mulheres fazem fuxico, arte, pressão, sabão...) e inconseqüência: “esse tipo de desvio que consiste em coordenar duas idéias que aparentemente não têm nenhuma relação lógica entre si” (COHEN, 1978, p.138). A título de exemplo: mulheres fazem “sopa”, fazem “pena”. “A inconseqüência quebra o fio do discurso. Mas o fio pode ser retomado depois do termo inconseqüente, voltando a ligar-se com o que se segue” (*Op.cit.*, p. 145), isso porque a “poesia é um processo de duas faces, correlativas e simultâneas: desvio e redução, desestruturação e reestruturação”, segundo Cohen (*idem*, p. 147).

Mulheres **fazem** diários
Fazem também maioria
Fazem luta de contrários
Fazem carta de alforria
Fazem arroz e feijão
Fazem greve e oração
Fazem a melhor companhia

Mulheres fazem o que ninguém fez

Diferentemente do homem, as mulheres são vistas no poema como aquelas que têm a capacidade mágica de transformarem o tempo, fazendo “o globo girar”, transformando “caibros” em “ripas”, “choro” em “canção”. Observe na estrofe abaixo a disposição do verbo *fazer* flexionado, ele vem quebrado apenas com a conjunção *e* para chamar a metáfora. Observe a carga de lirismo, a recriação metafórica do ditado popular que diz, “fazer das tripas coração”. Aqui se usou o verbo transitivo indireto: o que as mulheres fazem das tripas? Talvez tudo na vida. Mas

quando fazem, “fazem do coração” porque a visão que o texto aborda sobre a mulher é oposta à visão masculina que é fria e racional.

Mulheres **fazem** das tripas
E **fazem** do coração
Fazem dos caibros as ripas
Fazem do choro a canção
Fazem dos clamores hinos
Fazem dos velhos meninos
Fazem do gigante anão.

Mulheres **fazem** aplique
Fazem o tipo perua
Mulheres **fazem** chilique
Fazem protesto na rua
Fazem teatro e cinema
Fazem nojo e poema
Fazem até foto nua.

Mulheres **fazem** história
Fazem o tempo parar
Fazem perder a memória
Fazem morrer e matar
Mulheres **fazem** o dia
Fazem da dor alegria
Fazem ferir e sarar

Em virtude das molduras criadas no poema, com a frase “mulheres fazem”, iniciando todas as estrofes, observa-se que há aquelas em cujos últimos versos houve uma elipse do verbo, abrindo a moldura para um dizer. Isso ocorre a partir da quarta estrofe, cujo último verso termina com a sentença, “outra mulher sem problemas”, e a penúltima: “os frutos do verbo amar” bem como a última que encerra: “não convence mas engana”.

Mulheres **fazem** piada
Fazem sentença e magia
Fazem a vida encantada
Fazem inferno e alegria
Mulheres **fazem** denúncia
Fazem carta de pronúncia
Fazem sentir nostalgia.

Mulheres **fazem** as leis
Fazem a educação
Fazem o que ninguém fez
Fazem esculhambação
Mulheres **fazem** carreira
Fazem barulho na feira
Fazem do sim quase não.

Mulheres **fazem** tratados
Fazem lavagem de roupas
Fazem compras em mercados
Fazem que são muito loucas
Mulheres **fazem** revistas
Fazem também entrevistas
Fazem favor como poucas

O poema, que transcorreu em afirmativas permanentes, chega na penúltima estrofe (clímax) deflagrando uma opinião diametralmente oposta do mundo masculino. Através da negação: “mulheres não fazem guerra” (em oposição à “mulheres fazem amor” e “são frutos do verbo amar”), ela define o diálogo com o homem, assumindo um pensamento cósmico vinculado à terra e à natureza.

Mulheres **fazem** o mundo
Fazem o globo girar
Fazem tudo num segundo
Fazem a vida durar
Mulheres não **fazem** guerra
Fazem nascerem na terra
Os frutos do verbo amar.

Mulheres **fazem**, enfim
Parte da espécie humana
Não é pior nem melhor
É o anjo mais sacana
Mulher é a “bruta-flor”
De quem Caetano falou
Não convence mas engana.

O texto traz à baila a canção *O Quereres* de Caetano Veloso (1984), para definir, e concordar com o autor, a mulher como “bruta-flor”: espinho e rosa, pública e privada, erudita e popular, um ser múltiplo (inclusive diabólico), mais especificamente “anjo sacana”, porque “a vida é real e de viés”. Esse anjo bem pode ser desdobrável em outros, “esbelto”, como em Adélia Prado, “torto”, como em Drummond, com 7 faces, 7 versos (setilha), anjo cabalístico.

Segundo Duarte (1997, p.93), “a abordagem das representações do feminino consorciado ao demoníaco nos conduz a algo fundante: ao eterno embate entre eros e tanatos”. O mito de Lilith é trazido à tona nos versos em comentário, através de mulheres destronadoras de papéis sociais, aquela outra que se coloca na linha de força com o homem. Mulher de altiva voz que se lança fora da ordem, essa “outra mulher, sem problemas”. Também se liga ao mito de Gaia, sendo “os frutos do verbo amar”, ou ao mito da mulher enganadora, demônio (MELLO, 1999) em “não convence mais engana”. É do discurso típico do homem em relação à mulher (ser enganoso), que a poetisa joga na encruzilhada (“onde queres o sim e o não, talvez”, como diz a canção de Caetano) desconstruindo, desmontando, desparafusando, ao mesmo tempo, se apropriando para ironizar com esse discurso desdenhoso.

Se as mulheres “fazem que vão e não vão”, não é porque sejam indecisas, ou incapazes, senão por mera estratégia política. O enganar feminino, de acordo com a perspectiva do texto, tem a ver com uma atitude de resistência, sobrevivência. Quando ela termina o poema com uma frase de fundo masculino (a mulher ser enganador) ela o faz para deglutir sua última sentença e deixar a obra aberta. Essa “bruta-flor” não se deixa mais convencer e a inversão é a “sacanagem” que (não) “convence”, (mas) “engana” o poder “dos homens robôs”. O eu lírico se apropria do discurso masculino, descascando-o sorratamente para deixar no final do texto uma sentença de duplo sentido, aberta. Ela tanto desconstruiu o discurso como o comeu, antropofagicamente.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Átila Augusto F. de, e SOBRINHO, José Alves. *Dicionário biobibliográfico de Repentistas e Poetas de Bancada*, tomo I e II. Campina Grande: Editora Universitária; João Pessoa - Centro de Ciências e Tecnologia, 1978.
- ANDRADE, Carlos Drummond. *Alguma poesia*. Rio de Janeiro: São Paulo: Record, 2003.
- BHABHA, Homi K. *O Local da Cultura*. 2. ed. Belo horizonte: Editora UFMG, 2003.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo*. São Paulo: Cultrix, 1990.
- CANCLINI, Nestor. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 3. ed. São Paulo: Edusp, 2000.
- COHEN, Jean *Estrutura da linguagem poética*. São Paulo: Cultrix, 1978.
- DUARTE, Eduardo de Assis. A mãe obscura ou o diabo de saias no cordel nordestino. In: Shmidt, Rita T. (Org.). *Mulheres e literatura (trans)formando identidades*. Porto Alegre: Palloti, 1997.
- DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- FENTRESS, James e CHRIS Wickham. *Memória Social*. Novas perspectivas sobre o passado. Lisboa: Teorema, 1992.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 4. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). *Tendências e Impasses o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- HUTCHEON, Linda. *Teoria e política da ironia*. Belo Horizonte: editora UFMG, 2000.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Ensinaamentos das formas de arte do século XX. Lisboa: Edições 70. 1985.
- TAVARES JUNIOR, Luiz. *O mito na literatura de cordel*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1980.
- LEMAIRE, Ria. Donde vindes filha, branca y colorida? Reflexões em torno do tema mulher e oralidade. In: *Mulheres no mundo. Etnia, Marginalidade, e Diáspora*. João Pessoa: Idéia/Editora Universitária, 2005.
- _____. Repensando a história literária. In: HOLLANDA, Heloisa B. de (Org.). *Tendências e Impasses o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- _____. *Metaforizar, des-metaforizar, re-metaforizar – qual é a verdade que (não) se quer revelar? O caso de Casa-Grande e Senzala*. *Rivista Di Studi Portoghesi e Brasiliani*. II. 2000.
- MELLO, Beliza Áurea de Arruda. *Redemoinhos na encruzilhada do imaginário fbero-paraibano*: Pactos da mulher com o diabo do medieval aos folhetos de cordel. Tese de doutorado. João Pessoa, 1999.
- MENDONÇA, Maristela Barbosa. *Uma voz feminina no mundo do folheto*. João Pessoa: Thesaurus. 1993.

- MOREIRA, Nadilza Martins de Barros. *A Condição Feminina Revisitada: Júlia Lopes de Almeida e Kate Chopin*. João Pessoa: Editora Universitária, 2003.
- PERROT, Michelle. *A mulher e o espaço público*. Revista Brasileira de História. Editora Marco Zero, vol. 9, 1989.
- PRADO, Adélia. *Poesia reunida*. São Paulo: Siciliano, 1991.
- QUINTELA, Vilma Mota. *Literatura de cordel: ensaios*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Unicamp, 1996.
- RAGO, Margareth. Ser mulher no século XXI ou carta de alforria. In: *A mulher brasileira nos espaços público e privado*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2004.
- RICHARD, Nelly. *Intervenções críticas: arte, cultura, gênero e política*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- SANTOS, Francisca Pereira dos. *Romaria dos Versos: mulheres autoras na ressignificação do cordel*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Ceará- UFC, 2002. 159 páginas.
- SANTOS, Roberto Corrêa. *Modos de saber, modos de adoecer*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.
- SILVA, Salette Maria da Silva. *Mulheres fazem*. 2005: Juazeiro do Norte.
- SILVA e BATISTA. *Coleção Meninos eu Vi*. Terezina-Pi, 1987.
- SLATER, Candace. *A vida no barbante - literatura de cordel no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.
- SOUZA, Liêdo M. *O mercado, sua praça e a cultura popular do Nordeste*. Homenagem ao centenário do Mercado de São José 1875 – 1975. Recife: Prefeitura Municipal do Recife. Secretaria de Educação e Cultura, 1977.
- ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz na literatura medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Hucitec, 1997.

DISCOGRAFIA

VELOSO, Caetano. *Velô*. 1984. 1 CD de Áudio.