

# V ENECULT

QUINTO ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA

V ENECULT - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura  
27 a 29 de maio de 2009  
Faculdade de Comunicação/UFBA, Salvador-Bahia-Brasil.

## ESTRATÉGIAS DE (IN)VISIBILIDADE FEMININA NO UNIVERSO DO CORDEL

Vanusa Mascarenhas Santos<sup>1</sup>

A partir da leitura de propostas conceituais sobre o papel do intelectual, aborda-se como produtoras da cultura popular têm sido consideradas nessa discussão, pensando as ações culturais e políticas de contadoras de histórias, rezadeiras e em especial as cordelistas. Nesse intento foram visitadas as antologias: *Antologia da Literatura de Cordel* organizada por Sebastião Nunes Batista em 1977; *Literatura de Cordel: antologia* organizada por José de Ribamar em 1982 e o site da Academia Brasileira de Literatura de Cordel. O trabalho debruça-se ainda na produção poética de Salette Maria da Silva, cordelista e membro da sociedade dos cordelistas mauditos, empenhada em produzir um discurso de denúncia e intervenção que subverte um modo de ler o comportamento feminino alicerçado nos valores sexistas da sociedade patriarcal.

Palavras-chave: Intelectual – mulher – cordel

### Intelectuais nas comunidades orais: introduzindo questões

A primeira questão com a qual me deparei na literatura acerca do intelectual foi a reiterada preocupação em defini-lo, o que comumente tem sido feito a partir de preceitos eurocêntricos, racistas, sexistas e escriptocêntricos, e incorrido em generalizações e invisibilidades. Pensando nos sujeitos que no curso dos séculos tem tido acesso aos meios de comunicação, não é difícil perceber uma predominância masculina que durante muito tempo fez-se audível perante seus pares, a opinião pública e mobilizou outros sujeitos a participar de suas empreitadas. As mulheres, por sua vez, passam a fazer parte desses espaços de expressão e ter visibilidade recentemente, relegada ao espaço privado, com afazeres considerados incompatíveis com o

---

<sup>1</sup> Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística – UFBA. E-mail: van\_masc@yahoo.com.br

desenvolvimento da atividade intelectual, definida culturalmente como, pública, erudita e masculina, quando se arvorava por esses caminhos era silenciada e/ou ridicularizada.

Todavia, como bem nos aponta Edward Said (2000), os discursos defensores dessa supremacia masculina começam a ser rasurados com os movimentos feministas e homossexuais, que não só contestaram as normas patriarcais e masculinas reguladoras da sociedade, abalando a crença em princípios universais a reger a atividade intelectual, como questionaram o modo como tais “minorias” vêm sendo representadas, reivindicando o direito de se auto-representarem, produzirem teorias e serem críticos de seus escritos. Considerando essa nova conjuntura, Said enfatiza o papel público do intelectual, sua capacidade de representar, de trazer à cena questões embaraçosas, de provocar o dissenso, retira-o de sua torre de marfim e materializa-o:

[...] o intelectual é um indivíduo com um papel público específico na sociedade, que não pode ser reduzido simplesmente a um profissional sem rosto, um membro competente de uma classe que apenas trata da sua vida. A questão fundamental para mim, penso eu, é o facto de o intelectual ser um indivíduo dotado de uma faculdade para representar, corporizar, articular uma mensagem, um ponto de vista, uma atitude, filosofia ou opinião para, bem como por, um público. (SAID, 2.000, p. 28)

Ao colocar em cena o corpo Said parece rasurar o escriptocentrismo que lastreia os estudos sobre os intelectuais, trazendo para a discussão a voz, a performance. Brecha que nos permite questionar os discursos que lêem como ausente o trabalho intelectual em espaços onde a escrita pouco ou nada é conhecida e a autoridade de um sujeito perante sua comunidade não é avaliada pelos seus escritos, mas pelo modo como se acerca da palavra oral e das tradições do seu povo, da forma como as re(articula) e as pronuncia, enfim, como as transforma em ato. Conscientes de que a prática de partilhar valores e crenças fortalece os laços comunitários, os testemunhos desses sujeitos são ouvidos e creditados pelo grupo, passando a fazer parte do imaginário coletivo, operação pactual como nos afirma Ria Lemaire:

Para esses testemunhos adquirirem o seu valor de verdade, é preciso um elemento indispensável, a saber: a presença de uma comunidade que compartilha deste saber tradicional que a pessoa-testemunha traz e que, em nome deste saber compartilhado, pelo fato de o compartilhar acredita e testemunha, tem como verdadeiro o seu testemunho. (LEMAIRE, 2000, p. 93).

Embora tenha suas particularidades, o reconhecimento do intelectual nos espaços orais, com pessoas de pouca ou nenhuma escolaridade não difere do apresentado por Edward Said; ele possui uma função pública específica em sua comunidade, que está além de sua vida pessoal, e é “[...] dotado de uma faculdade para representar, corporizar, articular uma mensagem, um ponto de vista, uma atitude, filosofia ou opinião para, bem como por, um público.” (SAID, 2.000, p. 28).

Percepção que fomenta hoje a construção de discursos empenhados em descolar a idéia de intelectual da de escrita e assim desvelar o apagamento de tantos intelectuais. Investimento feito nas teias discursivas oficiais, no campo denominado “erudito”, nas esferas que elegem os representantes dos demais, autorizando-os a falar. Em se tratando da produção “popular” já é possível sentir esporadicamente a presença de cordelistas e repentistas, especialmente quando se fala da produção “nordestina”. Todavia alude-se primordialmente às ausências masculinas, de modo que, apenas eles figuram nas antologias ou estudos teóricos organizados pelos estudiosos e estudiosas.

Mas o que dizer das antologias organizadas por cordelistas? Dos eventos de cantoria preparadas pelos cantadores? Estariam as mulheres contempladas? Quando estudamos as produções das margens parte-se do princípio que todos tenham voz e vez e sejam representados de modo positivo. Até pouco tempo folheava as antologias de cordel e de cantoria, bem como a fortuna crítica dos autores reconhecidos e apontados pela crítica como figuras fundadoras ou autoridades nesses ramos, descritos como masculino, e não me causava nenhum estranhamento a ausência das mulheres. É como se tudo estivesse na mais perfeita ordem e as ausências mera incapacidade das mesmas. Hoje, retomando os mesmos textos, dou-me conta da impossibilidade de tão longa ausência que leio agora como silenciamento, arquitetado e mantido com regras que nada possuem de literárias.

Ao que parece a literatura “popular” seja ela impressa ou oral não recebe os excluídos do sistema literário oficial da mesma maneira. Afinal, como justificar a existência de um cânone, bem como de uma Academia que seleciona as obras magistrais e os grandes mestres, sendo inclusive corriqueira a expressão “os clássicos do cordel”? Bem, poderíamos alegar que atestem um desejo de valorização e a existência de critérios para uma produção literária julgada pelos intelectuais do sistema letrado como natural e simplório. Todavia, como ler a quase inexistência de mulheres? Parece-me que isso deixa margem para pensarmos a existência de pressupostos teóricos e preconceitos similares aos que lastreiam a crítica considerada erudita.

Diante disso, percebo que os estudos sobre poesia popular, bem como a própria produção dessa literatura têm seus meios de exclusão, às vezes, tão velados que os pensamos naturais. Partindo do princípio que estamos diante de construtos sociais e culturais, passíveis, de historicização é possível mapear as relações de poder e de saber que produziram estes enunciados, problematizando-os, de modo a propor uma outra cartografia nessa área. Seguindo esse princípio, a primeira questão seria: quem determinou ser a cantoria e o cordel monopólio dos homens? E quem estipulou quais gêneros da literatura oral são apropriados às mulheres, vetando ou ridicularizando sua presença nos demais?

Certamente essas escolhas não foram gratuitas, nem tranquilas, mas envoltas em lutas, dominações e regidas por procedimentos de controle. Enunciados, encharcados de uma vontade de controle norteada pelo princípio da separação e da rejeição, circunscreveu o espaço de fala das mulheres durante muito tempo ao espaço do lar, enquanto o do homem era as ruas, as festas, visíveis aos estudiosos que os tornava a fala da tradição.

Nesses termos, a mulher era a contadora de histórias, contos de encantamento, de exemplo, de romances, cantigas, guardiãs das rezas e das simpatias, produções culturais e religiosas cujas performances aconteciam no âmbito familiar, dentro das casas, quando muito no terreiro, sob a supervisão do pai, dos irmãos ou do marido que, assumindo uma atitude prescritiva separavam, segundo a moral dos bons costumes, o que era de bom tom estar nas bocas femininas, transformado aqueles considerados perigosos em depravações.

Dentre os gêneros considerados adequados para as mulheres estavam as rezas, ofício que lhes conferia respeito e prestígio por serem consideradas possuidoras de um saber que as dotava de poderes curativos. Não é difícil percebê-lo como apenas uma das muitas formas de cuidar do outro, papel social a elas delegado. Todavia, as mulheres se inserem nesse jogo e apoderam-se das regras criando teias discursivas alheias à vigilância masculina. Inscrevendo-se nas memórias e histórias prenhas de significados, contadas, entremeadas com as rezas e todos os segredos dos rituais transmitidos em seus ambientes de trabalho, ou mesmo em volta das filhas e filhos na hora de dormir.

Se no campo da oralidade a presença feminina já é tão marcada por interdições, quanto ao gênero da narrativa, a performance, na poesia popular impressa sua presença se torna quase um afronta. O que pensaremos a partir de duas frentes: o papel das mulheres na sociedade na qual emerge a produção de cordel, o nordeste do final do

século XIX e a formação e consolidação do sistema editorial do cordel nordestino, englobando produção, reprodução, circulação e consumo.

### **Mulher até faz cordel, mas não assina, nem vende**

A Sociedade patriarcal com suas leis rígidas quanto ao espaço a ser ocupado pelas mulheres e aos afazeres que lhes eram cabíveis, abrigava mulheres de cores e classes diferenciadas sob o julgo masculino, fosse do pai, irmãos ou marido. Considerando como marco para o início da produção de cordel o ano de 1893, quando Leandro Gomes de Barros começa a escrever, podemos falar em mulheres “livres”, ou melhor, sem os grilhões oficiais da escravidão.

À negação do direito básico de ir e vir acrescia-se um outro também muito violento, o de estudar, entre as mulheres pobres, tratava-se de um anseio sem possibilidades de realização, mas, mesmo as moças da elite, quando muito aprendiam a ler e escrever com professores particulares e a universidade então era completamente descartada. (PRIORI, 2000). Sem transpor o limite do lar, a atividade intelectual escrita era, portanto, inviabilizada para as mulheres, impedidas de participar e de expressarem-se nos ambientes acadêmicos ou mesmo nos espaços públicos, onde os saberes “eruditos” circulavam, mantinham-se no anonimato. Seguramente tínhamos exceções, mas o caminho dessas não era fácil, mesmo porque a mulher com idéias avançadas para seu tempo era vista como um perigo público e má influência para as demais. A mulher do século XIX e até meados do XX, deveria ser uma boa dona de casa, cuidar bem dos filhos e do marido, a atividade intelectual, além de ser algo reconhecidamente masculino, era vista como perigosa, contrária à natureza feminina.

Assim a presença da mulher era incomum na imprensa oficial, que as considera incapazes para o trabalho intelectual e na literatura de cordel que a excluía de igual maneira, por não considerar de bom tom sua entrada nesse universo na condição de autora, mesmo que, muitas vezes, tenha sido ela, com seus rudimentares conhecimentos da escrita, quem transcrevia as poesias criadas oralmente por seus pais ou maridos, ou mesmo quem as tenha criado, ofertando aos homens da casa. A historiografia, contudo, aregistrrou, quando muito, como leitora, algumas vezes em silêncio, outras em voz alta para deleite da família.

Rastreando a emergência da literatura de folhetos no Nordeste percebemos ser ela herdeira direta da literatura oral e das cantorias, um desdobramento das técnicas de impressão que vem permitir a comercialização dessas produções. Segundo Márcia Abreu (1999, p. 91), no final do século XIX “[...] parte do universo poético das cantorias começa a ganhar forma impressa [...]” com a produção regular Leandro Gomes de Barros, seguido de Francisco das Chagas Batista e João Martins de Athayde. Essa relação direta com as cantorias, eventos nos quais não se vedava a presença feminina, mas não se permitia de bom grado que tomassem parte como cantadora, seria esta uma justificativa para sua ausência da produção inicial de cordel,

Contudo, elas cantavam e produziam suas poéticas da maneira mnemônica da tradição, a exemplo daquelas que com suas violas em punho desafiaram o paradigma a elas imposto, caso das cantadoras cujos nomes ficaram gravados na memória dos nordestinos: Zefinha do Chambocao, Chica Barrosa, Terezinha Tietre, Maria de Lourdes, Vovó Pangula, entre tantas. (SANTOS, 2008, p. 16)

Diante disso é inegável que tínhamos repentistas. Mas, além da cantoria, os contos orais e os romances são fontes as quais os cordelistas sempre recorreram para suas composições, e nesse ponto a presença feminina é marcante como criadora, pois as mulheres sempre foram exímias contadoras de histórias. Ainda hoje nas pesquisas de campo percebemos serem elas as mais conhecedoras dos contos e romances, tão adaptados para os folhetos.

O ato de contar é um ato de criação que não pode ser compreendido como uma mera repetição do material sedimentado na tradição. A memorização que acontece durante a escuta de uma narrativa não é do texto em si, mas de uma gama de elementos estruturais e temáticos a partir dos quais será tecido o novo texto. A depender da seleção dos elementos lingüísticos e temáticos feita pelo intérprete, da maneira como irá articulá-lo e apresentá-lo, cada versão é um ato criativo único.

Partindo desses pressupostos, nenhum argumento baseado na “inaptidão” das mulheres para compor versos ou narrativas fabulosas se sustenta. Obviamente se elas, tantas vezes, criavam e recriavam textos em suas performances orais e tantos cordelistas deram-lhes uma forma impressa, por que elas não o fariam? Do ponto de vista estético e estilístico compunham com igual maestria, todavia, se pensarmos serem a maioria dos cordelistas do final do século em questão e início do precedente oriundos da zona rural

com valores patriarcais arraigados, não surpreende serem esmagadas qualquer possibilidade de criação feminina que pudesse vir a público.

Por outro lado, a forma como se consolidou o sistema de produção do cordel de certo modo pode ser lido como estrategicamente contrário à presença feminina. Como afirma Ruth Brito Lemos Terra (1983), os folhetos eram inicialmente impressos em tipografias de jornal ou em tipografias que faziam serviços gráficos diversos. Considerando as restrições impostas às mulheres, não as veríamos circulando por esses espaços agenciando suas próprias produções. E imaginem os escândalos familiares se mulheres aparecessem nas feiras apregoando e vendendo seus cordéis! Socialmente isso seria lido como uma injúria sem tamanho, lançada a seus pais e maridos.

Quando, a partir de 1909, graças à boa aceitação dos folhetos, os cordelistas passaram a viver exclusivamente de suas vendas, tornando-se poetas de profissão e alguns montam suas próprias tipografias, a situação feminina também não se altera. Ainda segundo Terra, desde Leandro Gomes de Barros até, aproximadamente 1920, os cordelistas eram editores proprietários de todas as suas obras, ou seja, eram responsáveis pela criação, edição e vendas.

A figura do editor proprietário é muito importante para pensarmos a questão da autoria feminina, pois a aquisição da obra de um determinado poeta não significava apenas o direito de imprimir e comercializá-la, ele “[...] adquiria também o direito de suprimir o nome do autor dos folhetos publicados ou mesmo substituí-lo por seu próprio.” (ABREU, 1999, p. 102). Alguns não assumiam a autoria, mas a substituíam pela expressão “editor-proprietário”, acrescida de seu nome. Diante disso, acredito que a mulher fazia sim cordéis, mas não assinava nem vendia, tendo sua autoria usurpada pelo senhor “editor-proprietário”.

Assim, a figura do cordelista emerge e se firma como exclusivamente masculina, com o homem não só dominando os meios de produção, mas definindo as regras de composição e as temáticas “apropriadas” para essa literatura. Sendo a aceitação dos leitores imprescindível para o sucesso de uma obra, definindo inclusive sua tiragem, instaura-se uma continuidade literária, seguindo os padrões estabelecidos pelos poetas e aprovados pelo público. Considerando os valores sociais vigentes nas últimas décadas do século XIX e início do XX, quando tais moldes se estabelecem, não é de se estranhar os preconceitos contra mulheres, como bem esclarece Ria Lemaire:

Por causa das mulheres não participarem minimamente do espaço público, principalmente, até metade do século XX, e por termos uma historiografia voltada muito mais para a escrita e não para a oralidade, a mulher poetisa teve sua presença minguada na história.<sup>2</sup>

Observando em algumas historiografias quando e como as mulheres são apresentadas como autoras, percebemos ter sido essa ausência autoral lida como inexistência de mulheres cordelistas. A *Antologia da Literatura de Cordel* organizada por Sebastião Nunes Batista em 1977, traz quarenta e quatro poetas, todos homens. O mesmo acontece com a antologia *Literatura de Cordel: antologia* organizada por José de Ribamar, em 1982, que cita dezesseis cordelistas também do sexo masculino. O que impressiona não é só a invisibilidade feminina, mas o “silêncio dos intelectuais” em relação a isso. Embora os textos introdutórios destas coletâneas apontem a autoria dos cordéis como marcada por controvérsias, não contestam a exclusividade masculina nesse campo literário, mesmo considerando que “quando os versos aparecem divulgados na literatura de cordel, já aí têm uma autoria; o autor é de modo geral, o colecionador [...]” (BATISTA, 1977, p. v). Enfim, mesmo apontando o poeta como colecionador, os discursos montados pelos pesquisadores não questionam a verdade autoral dos homens.

No site da Academia Brasileira de Literatura de Cordel<sup>3</sup> a exclusão das mulheres também é visível, são homens os vinte e sete poetas apresentados como os grandes cordelistas dos séculos XIX, XX e XXI. O quadro acadêmico, composto de quarenta cadeiras, nenhuma grafada com nomes de poetisas, também não se mostra receptivo às mulheres, elegendo apenas cinco para fazer parte do grupo seletor.

A ausência de cordéis de mulheres no século XIX justifica a ausência nesse período, o que não é extensivo para os demais séculos. Em 1938 Maria das Neves Batista publica o cordel “O violino do diabo ou o valor da honestidade”, sob o pseudônimo de Altino Alagoano, apelido do marido. A “opção” por resguardar o nome explicita bem os receios que ainda acometiam as mulheres no século XX, bem como a força das opiniões masculinas em suas decisões, como podemos perceber nesse trecho de uma entrevista concedida pela cordelista:

---

<sup>2</sup> Disponível em <http://www.opovo.com.br/opovo/vidaarte/834420.html> Acesso em 18/02/2009

<sup>3</sup> Disponível em [http://www.ablc.com.br/historia/hist\\_academicos.htm](http://www.ablc.com.br/historia/hist_academicos.htm). Acesso em 17/02/2009.

Todos os folhetos que foram vendidos na Livraria de meu pai ou que foram impressos, tinham nome de homem, eram homens que faziam, não existia naquele tempo, folheto feito por mulher, e eu, para que não fosse a única, né?, meu nome aparecesse no folheto, não fosse eu a única, então eu disse:

– Eu não vou botar meu nome.

Aí meu marido disse:

– Coloque Altino Alagoano. (QUEIROZ, 2006, p. 57)

Acerca de Maria das Neves é preciso pontuar que se tratava da filha de Francisco das Chagas Batista, um grande poeta e editor de cordel, dono de uma livraria e de uma tipografia, circunstância que, sem dúvida, favoreceu a impressão e todo o agenciamento necessário para comercialização do cordel. Produzido dentro do código estético e ideológico, composto em sextilha e com forte cunho exemplar, apontando ser a honestidade uma das maiores virtudes. Elementos que somado ao acordo com o marido, Altino de Alencar Pimentel, não criou impedimentos para a circulação. Essas negociações feitas por Maria das Neves não podem ser lidas como contrárias à afirmação feminina ou pactuantes com as posturas patriarcais, pois o desejo de sair do fechamento doméstico, realizando outras atividades que não as impostas pela sociedade já se constitui um ato subversivo, iniciando uma erosão na exclusividade masculina, abalando-a, além de sinalizar as muitas lacunas na historiografia do cordel. Como bem pontua Bell Hooks:

A socialização sexista inicial que ensina às negras, e na verdade a maioria das mulheres, que o trabalho mental tem de ser sempre secundário aos afazeres domésticos, ao cuidado dos filhos, ou a um monte de outras atividades servis, tornou difícil para elas fazer do trabalho intelectual uma prioridade essencial, mesmo quando suas circunstâncias sociais ofereciam de fato recompensas por essa atividade. (Hooks, 1995, p. 471)

Mas, ao que tudo indica, Maria das Neves não teve de imediato outras seguidoras. Apenas nas décadas de 1960/70 outras poetisas vão se arvorar no universo do cordel. O grande diferencial é que, a partir daí, elas passam a criar não só os cordéis, mas também seus agenciamentos de enunciação. Seus versos passam a circular em suas salas de aula e mais recentemente na internet, a preencher antologias como a recém

publicada *Romaria de versos* organizada pela cordelista e pesquisadora Francisca Pereira dos Santos, em 2008, contemplando doze poetisas. Mas não é apenas às produções poéticas que a autora dá visibilidade, a apresentação dos textos considera suas subjetividades, assim, além de cordéis encontramos depoimentos de suas trajetórias de escritoras. E nesses fragmentos de histórias percebemos como se assemelham aos relatos masculinos, o contato com os folhetos no espaço familiar, como eles aparecem emaranhados com as memórias afetivas, o encanto com as histórias, como bem pontua Maria Rosimar Araújo:

Meu pai comprava na feira de Missão Velha, enquanto ele tirava a cela do cavalo, eu ficava olhando pra ver o era que tinha e a primeira coisa que eu pegava eram os cordéis, *Helena, virgem dos Sonhos, Donzela Teodora...* eu gostava de pegar os cordéis dele pra ler. (SANTOS, 2008, p.113)

Essa similitude de universos atesta a hipótese de uma escrita feminina, que se nutria das mesmas tradições mobilizadoras da escrita masculina. Observando esses cordéis percebemos serem compostos observando todas as disposições no que concerne a métrica, rima e as temáticas abordadas, com algumas exceções, como é o caso da cordelista Salete Maria da Silva que, embora se mantenha em acórdância com os aspectos formais, faz uma verdadeira revolução nas temáticas abordadas.

### **Salete Maria e a sociedade dos cordelistas mauditos**

Salete Maria da Silva cordelista contemporânea integrante da Sociedade dos Cordelistas Mauditos (sic) tem se empenhado em produzir um discurso de denúncia e intervenção que subverte um modo de ler o comportamento feminino alicerçado nos valores sexistas da sociedade patriarcal. Além de imprimir seus cordéis, mantendo-os no formato tradicional, inclusive fazendo uso de xilogravuras, Salete possui um blog na internet, o *Cordelirando*<sup>4</sup>, alimentando-os sempre com novos cordéis e respondendo as questões postadas pelos leitores.

Professora universitária, o que já representa uma ruptura, advogada, ativista pelos direitos Humanos, Salete poderia ter escolhido simplesmente a poesia,

---

<sup>4</sup> Disponível em <http://cordelirando.blogspot.com/>. Acesso em 01 de março de 2009.

campo há muito acessado por mulheres, mas ousou adentrar num campo altamente machista com linhas temáticas bastante definidas. E não compactuar com elas, mas feril-as seguindo seu formato tradicional. De acordo com o que revela em sua obra o contato com o cordel também teria ocorrido através da uma voz feminina, a avó não escolarizada que comprava os cordéis a fim de outros efetuassem a leitura. Assim Salete começou a ler os cordéis e também a ouvi-los da boca da avó que os tinha decorado:

Eu faço cordel porque  
Aprendi a escutar  
E mesmo aprendi a ler  
Vendo vovó recitar  
História de Lampião  
De Padim Ciço Romão  
De João Grilo e Boi-bumbá  
(Cordelirando, 2001)

Com mais de trinta cordéis publicados, premiada nacionalmente duas vezes – 3º lugar no prêmio nacional de literatura de cordel/ 2006 com *A mulher de sete vidas* e, em 2005, 2º lugar com o cordel *Mulher Também Faz Corde* –, Salete também colaborou com a formação da *Sociedade dos Cordelistas Mauditos* em Juazeiro do Norte, composta por poetas, músicos, xilógrafos, artesãos, atores e cantores. A proposta do grupo a que se filia já sugere o caráter desconstrutor de seu trabalho poético, marcado pelo desejo de romper com o modo de representação tradicional centrado no machismo, racismo e outras intolerâncias num movimento que começa pela linguagem:

“Diversificar os códigos estéticos na literatura de cordel; buscar na cultura da região os elementos revolucionários para composição do nosso movimento maudito, que se desdobra em shows, performances, oficinas, exposições e mesas-redondas; denunciar os costumes populares reacionários, como a visão do negro, da mulher, do homossexual, etc; incentivar a leitura da poesia.”<sup>5</sup>

Engajada nesse projeto, juntamente com outras mulheres, Salete filha de mulato nordestino, nascida em São Paulo, assume uma postura intelectual que

---

<sup>5</sup> Manifesto da Sociedade dos Cordelistas Mauditos.

desterritorializa esse campo reconhecidamente como masculino, tornando-o ainda um mecanismo de denúncia contra a violência praticada pelos homens contra as mulheres e tão bem silenciada por muitos cordelistas tradicionais. Reconhece ser uma de suas lutas contra a cultura do silêncio imposta às mulheres, bem como contra as paredes de cimento e bloco e também as simbólicas que as mantêm confinadas em casa. O convite é para ganharem as ruas, as universidades, as feiras a fim de:

Denunciar o machismo  
Esta mazela medonha  
E fazê-lo sem cinismo  
Sem que ninguém se oponha  
Na academia, na feira  
Na URCA<sup>6</sup>, na Batateira  
Para findar a vergonha  
(Mulheres do Cariri: mortes e perseguição, 2004)

Transitando entre a universidade e as ruas, falando aos acadêmicos e às pessoas de fora desse espaço, assume uma postura intelectual que interpela os poderes constituídos e autorizados de nossa sociedade, valorizando os atos heróicos de mulheres que lutam contra a violência:

Querendo a delegacia  
Acreditando com fé  
Soltando o grito na praça  
Marchando sempre de pé  
Rindo sem pedir licença  
Pois sua luta compensa  
**Eis um Cariri Mulher**  
(Mulher-Cariri Cariri-Mulher. 2000)

E, reconhecendo o quão camaleônico pode ser o agressor, esforça-se por torná-los visíveis:

Contra todos os machistas  
Violentos, canastrões  
Demagogos, populistas

---

<sup>6</sup> Universidade Regional do Cariri.

Cafajestes e babões  
Maníaco-predador  
Assassino, malfeitor  
Oportunistas, ladrões

Contra o sistema cretino  
Que nos tira o direito  
De fazer nosso destino  
E depois bater no peito:  
Nascemos pra ser feliz  
E não viver por um triz  
Neste Cariri sem jeito

(Mulheres do Cariri: mortes e perseguição, 2004)

Recusando-se a ser o intelectual arrogante que diz a verdade do outro, todavia consciente da desinformação de muitas mulheres sobre os seus direitos, Salete empenha-se em desestabilizar os poderes instituídos, reconhecendo seus limites na luta contra a violência sofrida pelas mulheres, sabe não ser seu papel:

“[...] se colocar ‘um pouco na frente ou um pouco de lado’ pra dizer a muda verdade de todos; é antes o de lutar contra as formas de poder exatamente onde ele é, ao mesmo tempo, o objeto e o instrumento: na ordem do saber, da ‘verdade’, da ‘consciência’, do discurso.”(FOUCAUT, 2007, P. 71)

Assim, de posse da palavra, a autora se move como muita habilidade entre o tradicional e o contemporâneo, trazendo à cena mulheres cordelistas ignoradas pela historiografia do cordel e também se inserindo textualmente nessa nova cartografia como em *Mulher também faz cordel*, (2005) e retomando temáticas da tradição oral e (re)significa-as:

Terezinha de Jesus  
De uma queda foi ao chão  
Alguém viu um cavalheiro  
Com uma faca na mão  
Depois um tiro certo  
Dilacerou por inteiro  
O seu jovem coração

(Embalando meninas: em tempos de violência, 2001)

Parece não haver interditos para sua escrita, que substitui o Habeas Corpus por Hábeas Bocas em *hábeas Bocas, companheiras* (1999) tratando de mulheres advogadas que, como ela, também sofrem discriminação, convocando-as para a luta contra o machismo e anunciando que “A justiça não é cega / fala e tem audição.” É clara a “luta contra o poder, luta para fazê-lo aparecer e feri-lo onde ele é mais invisível.” (FOUCAUT, 2007, P. 71) Desafiando os discursos que defendem serem as leis e o exercício da justiça igual para todos independente de classe social e gênero.

### **(In) conclusões**

Os cordéis de Salete Maria da Silva, embora premiados, não gozam de muito prestígio nos estudos tradicionais, são sempre vistos com algumas reservas: será que essa produção é cordel ou apenas poesia? Certamente o problema não está nos aspectos formais, pois a autora segue os moldes do cordel tradicional, mas no desconforto provocado pelas temáticas abordadas, sem contar a sua presença incômoda, corpo feminino, em espaço cristalizado como masculino e, como se não bastasse, ainda questiona a fragilidade feminina, denunciando o quão violenta é, às vezes, a figura masculina.

Intelectual que fala do outro e de si, na medida em que, enquanto mulher, filha de mulato nordestino, também vivencia situações de exclusão, dialogando sobre gênero e cidadania denuncia a violência física e simbólica que acomete as mulheres, incitando-as a denunciar seus agressores e lutar por melhores condições de vida. Salete Maria da Silva realiza um trabalho que conecta pontas consideradas pela sociedade patriarcal, sexista, como intocáveis: é mulher do espaço privado e público, sendo seu trabalho intelectual uma forma de ativismo que alcança mulheres de todas as classes e cores.

Obviamente essa nova construção discursiva não irá agradar nem se espriar uniformemente, mas de acordo com a organização de cada sociedade, atingindo mulheres de diversas instâncias sociais, que têm reconhecido ou invalidado seus discursos, encorajando-as. Nesse sentido, o nível de centralização definida pelos dirigentes de tais sociedades, os mecanismos acionados para vedar a pluralidade discursiva ou arregimentar idéias de modo a torná-las compatíveis aos seus interesses e evitar o dissenso serão os indicadores do modo como as mulheres irão se integrar às imbricadas redes de poder, estejam elas vinculadas ao aparelho de Estado ou não,

minando suas estruturas repressoras e tornando audível suas vozes. Acredito que a literatura de cordel tem um papel importante nesse processo por tratar-se de um meio de expressão cuja produção acontece em espaços diferenciados e permite, como bem atesta o Movimento dos Cordelistas Mauditos, que uma multiplicidade de vozes se manifeste e alcance tantos outros sujeitos.

## Referências

ABREU, Márcia. **Histórias de cordéis e folhetos**. Campinas: São Paulo, 1999.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 2.ed. São Paulo: Cortez, 2001.

BATISTA, Sebastião Nunes. **Antologia da Literatura de Cordel**. Fundação José Augusto, 1977.

BURKE, Peter. **A cultura popular na Idade Moderna: Europa, 1500-1800**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Org. e trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: edições Graal, 2007.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. 9. ed. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Tradução de Luis Felipe Baeta Neves. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

hooks, bell. **Intelectuais negros**. Estudos Feministas, nº 2/95.

LEMAIRE, Ria. Passado-presente e passado-perdido: transitar entre oralidade e escrita. In: Revista **Literatura d'América**. Itália: Facoltà di Scienze Umanistiche dell'Università di Roma p.83-121, 2000.

LOPES, José de Ribamar (org.). **Literatura de Cordel**; antologia. Fortaleza, BNB, 1982.

MARTIN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Tradução de Ronald Polito e Sérgio Alcides. 2.ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

PRIORI, Mari (org.). **História das mulheres no Brasil**. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2000.

QUEIROZ, Doralice Alves de. **Mulheres cordelistas**: percepções do universo feminino na literatura de cordel. 2006. (Mestrado Literatura Brasileira) – Faculdade de Letras da UFMG, Belo Horizonte, 2006. Disponível em [www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/ALDR-6WEK7J](http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/ALDR-6WEK7J) - 10k. Acesso em 12/02/2009.

SAID, Edward. **Representações do intelectual**: as palestras de Reith. Lisboa: Colibri, 2000.

SANTOS, Francisca Pereira dos. **Romaria de versos**: mulheres cearenses autoras de cordel. Cariri: SESC, 2008.

SILVA, Salete Maria da. **“Hábeas Bocas, Companheiras”**. Cariri, 1999.

SILVA, Salete Maria da. **Cordelirando**. Juazeiro do Norte, 2001.

SILVA, Salete Maria da. **Embalando meninas em tempos de violência**. Juazeiro do Norte. 2001

SILVA, Salete Maria da. **Mulher também faz cordel**. 2005.

SILVA, Salete Maria da. **Mulheres do Cariri: Mortes e Perseguição**. Cariri, 2004.

SILVA, Salete Maria da. **Mulher-Cariri Cariri-Mulher**. Juazeiro, 2000

TERRA, Ruth. **Memória de lutas**: a literatura de folhetos no Nordeste (1893-1930). São Paulo, Global, 1983.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**: a “literatura” medieval. Tradução de Amalio Pinheiro, Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.