



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

FACULDADE DE LETRAS

**A CULTURA POPULAR EM DISPUTA NOS ANOS 1960 E A PRESENÇA DE
AUTORIA FEMININA**

JULIANA DE BRITO CARVALHO FERREIRA

RIO DE JANEIRO

2022

JULIANA DE BRITO CARVALHO FERREIRA

A CULTURA POPULAR EM DISPUTA NOS ANOS 1960 E A PRESENÇA DE
AUTORIA FEMININA

Monografia submetida à Faculdade de Letras da
Universidade Federal do Rio de Janeiro, como
requisito parcial para obtenção do título de
Licenciado em Letras na habilitação Português/
Literaturas.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Pires

RIO DE JANEIRO

2022

CIP -

Ferreira, Juliana de Brito Carvalho
FF383c A cultura popular em disputa nos anos
1960 e a presença feminina / Juliana de Brito
Carvalho Ferreira. -- Rio de Janeiro, 2022.
32 f.

Orientador: Carlos Pires.
Trabalho de conclusão de curso (graduação) -
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade
de Letras, Licenciado em Letras: Português -
Literaturas, 2022.

1. cultura popular. 2. literatura de cordel. 3.
xilogravura. 4. folclore. 5. políticas públicas . I.
Pires, Carlos, orient. II. Título.

Catálogo na Publicação

Elaborado pelo Sistema de Geração Automática da UFRJ com os dados fornecidos
pelo(a) autor(a), sob a responsabilidade de Miguel Romeu Amorim Neto - CRB-7/6283.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, em primeiro lugar, a Deus, que em meio às dificuldades e adversidades dos últimos anos, principalmente dos anos pandêmicos, me sustentou e zelou pela minha saúde física e mental para que eu fosse capaz de terminar o curso e o presente trabalho monográfico. Em segundo lugar, agradeço a minha família, em especial aos meus amados pais, Daniele e Renato, que deram o seu máximo para me dar as condições que eles não tiveram, me proporcionando somente estudar ao longo de toda a graduação, obter um título e realizar os meus sonhos. Agradeço, ainda, à minha avó Magna Lúcia, por seu amor e interesse na minha pesquisa e em minhas descobertas na graduação. Aos meus tios Leandro e Rachel, por acreditarem e vibrarem por mim, cada etapa concluída da minha formação também tem um pedaço de vocês.

Retribuo o gesto de agradecimento à minha tia Danielle Rosa por sempre me incentivar no universo da literatura e por me acompanhar em todas as bienais do livro, o meu eu criança sempre se lembrará disso ao olhar para o meu diploma de licenciada em Letras: Português e Literaturas. Ao meu avô José Gefre e minha avó Maria Auxiliadora por serem, talvez, o motivo principal da minha pesquisa se voltar ao nordeste e ao popular, buscando evidenciar o que vem do povo, sou orgulhosa da minha história que, em parte, começa por vocês.

Estendo minha gratidão aos meus amigos de graduação, aos que seguraram minha mão durante esses cinco anos. O universo acadêmico é cansativo e competitivo, vocês me mostraram que torcer pelo sucesso do outro pode ser algo genuíno. Dentre esses, faço menção especial à Natália Brauns, minha primeira amiga na faculdade e agora parceira de pesquisa e pós-graduação; à Victória Versari amiga que levei para a vida e que tanto admiro a generosidade; Emanuel Félix que entendia como ninguém as minhas frustrações dessa etapa e sempre teve uma escuta tão atenta as minhas dificuldades; e a Zeliq Faul amigo que me inspira, me ensina e me acalma.

A minha amiga-irmã Emily Andrade que sempre se fez presente, que vê minhas conquistas como as suas próprias vitórias, e que nunca duvidou do lugar que eu chegaria academicamente. Por fim, agradeço imensamente, e principalmente, ao meu orientador Carlos Pires que, mesmo com todas as razões para me dizer “não”, aceitou orientar esse trabalho. Você foi uma peça fundamental para que eu pudesse concluir essa etapa e é um exemplo de profissional, o admiro e espero me tornar uma professora sensível aos alunos

como você é. Faço, ainda, uma singela homenagem à UFRJ, obrigada por ser um caminho para a concretização de um sonho, não sou a mesma depois dessa experiência.

Nunca terei palavras para agradecer a cada um de vocês, mas registro aqui, pelo menos, o meu mais sincero obrigado e a minha mais emocionada gratidão. Vencemos!

SUMÁRIO

1. Introdução	7
2. Organização e disputa da cultura popular no Brasil	8
3. A presença feminina nos debates sobre cultura popular e a autoria de mulheres	15
4. Xilogravura feita por mulher: a arte de Zoravia Bettiol	23
5. Considerações finais e caminhos futuros	28
6. Referências bibliográficas.....	29

1. Introdução

Em boa parte de sua tradição, a literatura brasileira encheu suas prateleiras de clássicos que envolvem, majoritariamente, uma elite intelectual, o que expõe, pelo menos de maneira bastante geral, dois problemas iniciais: (i) quem escreve essa literatura e (ii) quais obras são evidenciadas.

Considerada a literatura um direito humano elementar, como considera Antonio Candido, entende-se, por consequência, que ela é um elemento que confere, em algum grau, dignidade a grupos sociais subalternizados, quando esses sujeitos conseguem ter acesso a ela. Pensar nessa questão coloca no centro da nossa reflexão os estratos sociais e as relações de poder existente e a constituição dos nossos cânones literários e artísticos e os modelos de hierarquia em jogo.

Os eixos que este trabalho propõe discutir são os de classe e gênero, trazendo para o debate a subalternidade da autoria feminina e da cultura popular no contexto dos estudos literários e artísticos.

Esta pesquisa tem no seu horizonte a literatura de cordel¹, embora, aqui, nos limites de uma monografia, a ideia seja entender os debates em torno da ideia de popular e folclore por meio de diferentes planos da cultura principalmente na década de 1960. Portanto, proponho aqui uma breve reflexão sobre as disputas institucionais e artísticas em torno da disputa da cultura popular brasileira atenta às questões de gênero e de autoria feminina.

As mulheres progressivamente começaram a ocupar um espaço muito mais significativo nos campos artísticos a partir dessa década, pretendo investigar esse processo. Para isso, será considerado, tanto quanto possível nos limites de uma monografia, a análise de algumas obras teóricas e artísticas e pesquisa em fontes primárias para entender alguns eventos nesse recorte histórico. Como dito, proponho aqui uma primeira aproximação de alguns problemas que pretendo explorar com mais complexidade e rigor na minha dissertação de mestrado.

¹ Essa é uma primeira reflexão relacionada a minha pesquisa que será desenvolvida no Programa de Pós Graduação em Ciência da Literatura.

2. Organização e disputa da cultura popular no Brasil.

A proposta de organização da chamada “cultura popular” ganha um maior relevo dentro de limites de um determinado momento histórico. Na construção do Brasil moderno, ou do país que começou a se industrializar com o fim da Primeira República nos anos 1930, muitos dos debates se deram em torno da relação entre progresso e tradição, ou entre modernidade e arcaísmo. A disputa se estendeu em torno do folclore e da cultura popular, e do rural e do urbano, e se colocou em diferentes espectros políticos e culturais.

O conflito em torno da cultura popular começou muito antes do começo da década de 1960, o recorte proposto aqui. Para este trabalho que irá considerar o folclore e o popular na formação desse campo artístico específico, temos Luís da Câmara Cascudo e Mário de Andrade, por exemplo, preocupados com a institucionalização da cultura popular muitas décadas antes, desde, pelo menos, a primeira metade da década de 1920 quando começaram a trocar inúmeras cartas sobre o assunto e a pensar formas de preservação de aspectos da cultura popular material e imaterial que eles consideravam ameaçados pela crescente urbanização do país. Na obra organizada por Marcos Antônio de Moraes vemos essa relação entre os dois autores: “*nas primeiras cartas, do início da camaradagem, sobressai o interesse em divulgar a nordestinidade, a declaração de brasilidade, considerações sobre o modernismo, [..]*”. (MORAES, pág.6, 2012). Nesse viés, Câmara Cascudo foi talvez um dos primeiros a associar a cultura popular à noção de folclore, noção que permaneceu durante muito tempo no imaginário de intelectuais e escritores e foi em boa medida difundida para as massas.

Entre inúmeras definições de folclore, que, no entanto, constantemente tem como referência a sua assimilação à noção de cultura popular, elas invariavelmente carregam certa ideia de tradição. Sylvia Garcia aponta o sociólogo Florestan Fernandes como um começo de uma reflexão mais estruturada sobre o assunto que trouxe à tona esse nexo entre tradição e folclore em chave crítica:

Tendo iniciado seus estudos sobre o folclore em um trabalho de aproveitamento do primeiro ano do curso de graduação, Florestan vai desenvolvê-los, especialmente ao longo da década de 40 e meados da década de 50, em um conjunto de investigações sobre elementos do folclore paulistano e brasileiro que definem uma abordagem propriamente

sociológica para a interpretação dos fenômenos sociais ligados à transmissão de uma tradição cultural. Essa definição constrói-se em contraposição direta ao folclore como campo específico de estudos, por intermédio de uma crítica severa dos trabalhos de estudiosos da cultura tradicional e popular brasileira (GARCIA, pág.144, 2001).

A perspectiva de Florestan acerca dessa temática, considera o lado conservador do folclore como uma necessidade histórica da burguesia europeia:

Para o autor, definir a cultura popular como o saber tradicional das classes subalternas das nações civilizadas, como o faz Thoms, implicaria imediatamente assimilá-lo à dimensão de atraso, de retardatário. Tal concepção legitimaria a existência de uma dicotomia estrutural da sociedade; por um lado teríamos uma elite que se consolidaria como fonte e promulgadora do “progresso”, por outro as classes subalternas, que representariam a permanência de formas culturais que arqueologicamente se acumulariam enquanto legado de um passado longínquo (ORTIZ, pág.70, 1986).

Renato Ortiz, por outro lado, acredita que no Brasil o folclore foi entendido, sobretudo, como uma forma de conhecimento que se associa inicialmente às camadas tradicionais de origem agrária, o que promove outro enquadramento ao problema. A ênfase no caráter tradicional do patrimônio popular sem considerar essas formas de conhecimento implica, em muitos casos, uma posição estereotipada diante da ordem estabelecida. É o que a pesquisadora de cordel Ria Lemaire enfatiza ao dizer:

Os pressupostos de superioridade, da civilização europeia propiciaram a construção de um discurso acadêmico radicalmente eurocêntrico, que preestabeleceu critérios e verdades universais, eternas e essenciais. Tudo quanto não correspondia aos princípios fundadores da sua superioridade teve que ser classificado como inferior, ficando marginalizado ou excluído: mulheres, negros, países do “terceiro” mundo, tradições orais e culturas regionais (LEMAIRE, 2010, pp. 68-69 *apud* SANTOS, 2015, p.105).

A literatura de cordel está inserida nessa controversa discussão acerca da cultura popular e do folclore. Ao se legitimar alguns tipos de saber em detrimento dos demais tem-se a tentativa de enquadrar as manifestações culturais, como a literatura de cordel, dentro de um estereótipo de poesia de menor valor, que somente é produzida por não letrados e trabalhadores rurais em detrimento da poesia produzida pela elite intelectual detentora do poder econômico. O fato é que, apesar de sua grande tradição no Brasil, de modo geral, a literatura de cordel, por indicar o saber do povo, foi excluída tanto dos livros didáticos como das cátedras acadêmicas e compreendida por essas instituições atreladas ao pensamento “oficial” e aos valores dominantes, a escola e a universidade,

como algo menor em relação à “alta” literatura canônica e erudita produzida pela elite (CASCUDO, 1984, pp. 26-27).

Francisca Pereira dos Santos traz essa discussão da folclorização do cordel a partir de um olhar historiográfico. A pesquisadora considera que as atribuições dadas à literatura de folhetos nordestina, sobretudo a partir da década de 1970, além de implicar a essa arte uma dependência, segundo a autora falsa, ao sistema editorial europeu, em particular as práticas de comercialização portuguesas, também trouxeram consigo rotulações perigosas que sufocaram o seu modo de expressão e lhe expuseram à marginalidade da cultura erudita.

Toda essa discussão está atrelada ao que Ortiz considera no quarto capítulo de “*Cultura brasileira e identidade nacional*” e Lemaire pontua brilhantemente ao declarar que as demarcações rígidas das disciplinas científicas detentoras dos critérios que permitiram decidir o que é verdadeiro, falso, superior, inferior, culto ou inculto, foram erguidas contra as culturas e identidades regionais apresentadas como atrasadas, conservadoras e em vias de extinção, sendo a sua cultura reduzida ao estatuto de folclore.

No começo dos anos 1960, no entanto, o “rural” se transformou, ainda mais, em um relevante problema político graças às ações do Centro Popular de Cultura, das Ligas Camponesas e do eterno problema fundiário nacional. Determinar a diferença e romper a associação entre os termos “cultura popular” e “folclore”, apresentados em boa medida como quase sinônimos pela geração anterior, como vimos, se transformou num dos principais objetivos de teóricos como Carlos Estevam Martins e Ferreira Gullar. Na compreensão do sociólogo Carlos Estevam, a cultura popular se apresenta como uma ação de caráter fundamentalmente reformista, mas como uma forma possível de consciência política. Essa noção está alinhada com a de Ferreira Gullar que percebe a cultura popular como um caminho para a tomada de consciência da realidade brasileira, o que se relaciona com uma ideia de conscientização do povo.

O que interessa para esse trabalho é compreender criticamente a organização da cultura nacional a partir dos anos 1960. Para isso é preciso trazer elementos para uma análise do campo da cultura brasileira. Em “*Cultura brasileira e identidade nacional*”, Renato Ortiz aborda a temática da cultura popular por meio de uma problematização da atuação do Centro Popular de Cultura (CPC) – organização associada à União Nacional dos Estudantes, criada em 1962 e extinta em 1964 com o golpe militar. Entender como o cordel entrou no cenário literário e cultural da juventude urbana por meio da influência

do CPC é o ponto de partida aqui para entender como esse campo se modificou posteriormente.

O CPC da UNE foi um dos movimentos mais expressivos do início dos anos 1960. A UNE dividia a liderança política com os militantes da esquerda que vinham do antigo partido comunista, o PCB, e também com o grupo católico que veio da Ação Popular (AP). Nesse momento existiam vários centros populares de cultura, mas a UNE como grande organização situada no estado da Guanabara - Rio de Janeiro - precisava expandir-se para além do sudeste e divulgar seu movimento em prol dos princípios que afirmavam, combater a arte alienada em nome de uma arte popular revolucionária. Logo, foi criado a UNE Volante, que consistiam em expedições pelo Brasil com a intenção de sair e refazer as bases da UNE no Brasil inteiro.

A União Nacional dos Estudantes não tinha só a base dos estudantes universitários, mas também dos estudantes secundaristas da UBES e o foco do Centro Popular de Cultura foi o trabalho com a cultura popular, mais do que ações voltadas diretamente para a educação. O CPC trazia uma concepção de cultura diferente da concepção do MCP – Movimento de Cultura Popular - que vinha muito mais de uma experiência católica e cristã, enquanto o CPC apoiava-se em uma ampla experiência marxista.

A grande figura do CPC foi Oduvaldo Vianna Filho – O Vianinha – mas o núcleo formador contava ainda com o cineasta Leon Hirszman e o sociólogo já mencionado, Carlos Estevam Martins. O CPC basicamente não era composto por uma geração estudantil e sim por intelectuais recém-formados que queriam fazer uma arte de transformação social e cultural. Essa organização nasce de uma dissidência com os intelectuais que trabalhavam com Augusto Boal no teatro de arena. Como afirmou Ferreira Gullar em entrevista: *“O teatro de arena nasceu para ser o teatro proletário, mas não era, porque numa certa altura os próprios membros do teatro de arena disseram: nós estamos fazendo um teatro sobre a classe operária para a burguesia [...] Vianinha era o principal autor dessa crítica, então ele queria que o teatro de arena mudasse.”*. (GULLAR, documentário sobre o Centro Popular de Cultura da UNE em Curitiba, 2010, disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=215NC6E4_9Q&t=1s)

Dessa forma, Vianinha buscou ajuda da UNE para fazer um novo modelo de teatro, numa tentativa de aglutinar estudantes, artistas e intelectuais num espetáculo de teatro popular com o propósito em torno da ideia de fazer um teatro para o proletariado.

O Centro Popular surge dessa colaboração, enquanto Vianinha passaria a ter um apoio mínimo econômico pra realizar as suas iniciativas, a UNE tinha a vantagem de contar com o CPC na sua ação política. O CPC nasce em finais do ano de 1961 iniciando sua história com a montagem da peça “*A mais-valia vai acabar, seu Edgar*”.

O Centro Popular de Cultura realizou inúmeras produções artísticas que incluíam shows de teatro e música, livros, revistas, discos, etc. Na área audiovisual foi realizado o longa-metragem *Cinco vezes favela*, e na da música foi gravado o disco “*O povo canta*”. Entre as publicações, foram lançados os “*Cadernos do povo brasileiro*”, uma coleção de livros de poemas intitulada “*Violão de rua*” e folhetos de cordel. O folheto mais conhecido foi “*João boa morte, cabra marcado pra morrer*” de Ferreira Gullar, que retomaremos posteriormente para pensarmos sobre a sua importância nesse cenário.

O CPC desenvolveu toda uma ideologia a respeito da vanguarda artística e compreendeu o tema da tomada de consciência dentro de uma ação politicamente orientada à esquerda. Os intelectuais do ISEB – Instituto Superior de Estudos Brasileiros - na década anterior, defendiam, retomando o argumento de Ortiz, a ideia de que a tradição rural do país funcionava como uma espécie de entrave para a modernização, e, assim, esse “arcaísmo” precisava ser removido para que a modernização se consolidasse.

Em certa medida, a ideia de organização da cultura de forma institucional do CPC é problemática por colocar os intelectuais como os sujeitos que irão definir o que é cultura, como uma espécie de vanguarda popular descolada, em alguma medida, do povo. Ao mesmo tempo, esse contexto de politizar a cultura marca a atuação do Centro Popular de Cultura enquanto movimento ideológico na história brasileira do começo da década de 1960. Na filosofia iseiana os intelectuais têm um papel fundamental na elaboração e na concretização de uma ideologia do desenvolvimento, e a cultura, em certa medida, se subordina a esse papel: “*são eles [os intelectuais] que devem explicitar o processo de tomada de consciência, e, por conseguinte, viabilizar o projeto de transformação do país*” (ORTIZ,pág.68,1986). Seguindo, ainda, a continuidade que Ortiz enxerga no papel do intelectual entre o ISEB e o CPC, são os intelectuais do Centro Popular que delimitariam e levariam a cultura para as massas e, dessa maneira, participariam ativamente da sua organização.

O CPC foi desmontado com o golpe de 1964 e o novo governo procurou reelaborar, por meio de políticas públicas, sua noção de popular, tendo como centro, simplificando, formas folclorizantes, ou enaltecendo uma “tradição” em chave conservadora. O Conselho Federal de Cultura (CFC), criado em 1966, foi inspirado no

Conselho Federal de Educação e diretamente ligado ao Ministério da Educação e Cultura. Esse órgão era consultivo e normativo, composto por diversos intelectuais de renome nacional e internacional, provenientes principalmente da Academia Brasileira de Letras e do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (DUARTE, pág.213, 2014).

Os anos de 1966 a 1976 foram o momento de maior atuação do Conselho². O Conselho Federal de Cultura foi criado durante o regime militar com a participação de grandes intelectuais brasileiros com o intuito de legitimar a cultura brasileira em chave folclorizante. A cultura, neste conselho, foi encarada como parte definidora do “Ser nacional”, pensada por esses intelectuais, enquanto ficava a cargo dos técnicos administrativos a execução de uma política nacional de desenvolvimento. Neste momento, a tradição é colocada como uma ideia que o governo militar buscava legitimar. Ao preservar tal tradição, do “Ser nacional”, assim mesmo com maiúscula, essa diretriz entra em conflito com noções de cultura como fator de desenvolvimento nacional, ou como elemento transformador.

Naquele momento, buscou-se construir uma narrativa canônica do cordel, um discurso hegemônico que promovesse meios de “legitimar” os modos de produção e publicação do cordel no Brasil. Esta concepção conservadora da cultura popular dominou grande parte da literatura folclórica brasileira mesmo antes dessa oficialização pelo Conselho Federal de Cultura. Essa concepção será fortemente questionada com a emergência dos centros populares de cultura.

Quando Ferreira Gullar, que aderiu ao CPC depois da sua organização, defende em seu livro “*Cultura posta em questão*” que a cultura popular é um fenômeno novo no contexto histórico brasileiro, desvinculando-a, assim, da noção algumas vezes mais conservadora da tradição, ou de formas artísticas ligadas ao passado, ele abre uma crítica à posição folclorista de autores e intelectuais, entre esses um dos seus principais expoentes, o já citado Câmara Cascudo. Gullar buscou junto ao CPC implantar de forma reformista-revolucionária uma política cultural através das suas escolhas de gêneros literários populares.

² No governo anterior, que foi derrubado pelo golpe militar, foi esboçado um plano para a cultura nacional em chave bastante diferente. De acordo com as atas iniciais do Conselho, ainda em 1961, os nomes que compunham a Comissão Nacional de Literatura eram os seguintes: Alceu do Amoroso de Lima, Jorge Amado, Carlos Drummond de Andrade, Belarmino Austregésilo de Athayde (presidente), Antonio Candido de Mello e Souza e Mário Pedrosa.

Até 1961, a atividade poética de Gullar se caracterizava por uma busca de novos modos de escrever poesia, tendo culminado com poemas espaciais e com o “Poema enterrado”, uma expansão para além do campo da literatura e do gênero lírico, na direção que os artistas concretos e neoconcretos experimentavam³. Nesse ano, o autor voltou para o Rio de Janeiro e começou a atuar no CPC e rompeu com a poesia neoconcreta e, ainda, se envolveu com a luta pela reforma agrária. Em “*João Boa-Morte, Cabra Marcado Pra Morrer*”, um dos quatro cordéis que escreveu no começo da década de 1960 durante sua atuação no Centro Popular de Cultura (CPC), lemos de forma cordelizada a mesma história do líder camponês João Pedro Teixeira assassinado em Sapé documentada por Eduardo Coutinho no documentário “*Cabra Marcado Pra Morrer*”. Além de “João Boa-Morte, Cabra Marcado Pra Morrer”, posteriormente Gullar escreveu “Quem matou Aparecida?”, “História de um valente” e “Peleja de Zé Molesta”, esses dois últimos assinados com o pseudônimo de José Salgueiro por conta da repressão logo após o golpe de 1964.

O que se percebe é que Ferreira Gullar considerou importante naquele momento que a poesia se comunicasse com o maior número possível de pessoas, mesmo que para isso a qualidade formal da poesia tradicional ficasse em segundo plano. Pelas palavras dele: “*os cordéis foram escritos muito mais com o propósito de contribuir para a luta política do que para fazer poesia*”. (GULLAR, pág.9,2012)

Os poemas de Ferreira Gullar conhecidos como os “Romances de Cordel”, além da inovação do gênero literário que o autor realiza, contam a situação de fome das famílias dos camponeses que trabalhavam nas terras dos coronéis, o início da organização política, a perseguição e a revolta que eles desencadearam. O cordel aparece para o CPC, então, como uma forma cultural a ser reelaborada tendo como horizonte a revolução socialista, principalmente após o marco da Revolução Cubana. Os cordéis de Ferreira Gullar, realizados depois da sua fase de experimentalismo de vanguarda, são emblemáticos nessa direção.

³ Ferreira Gullar nesse momento já esboçava uma forte crítica ao concretismo com o grupo neoconcreto que ajudou a organizar, embora continuasse considerando o experimentalismo como um fator decisivo nas artes.

3. A presença feminina nos debates sobre cultura popular

A partir de meados da década de 1960, como argumentamos, uma elite crítica e intelectual buscou dentro de um projeto para a cultura nacional estabelecer padrões e legitimar algumas obras, entre elas os cordéis e outros trabalhos com caráter folclorizante. Nesse movimento, alguns autores do cordel brasileiro foram colocados em destaque em detrimento de muitos outros que foram arbitrariamente silenciados, a exemplo das mulheres cordelistas, que já eram uma minoria antes:

Assim, esse sistema hegemônico literário determinou o que caberia ou não dentro dessa tradição controlada, ditou regras de validade epistemológica, se encarregou de cuidar da “pureza” dessa poética, apontou o que os cordelistas deveriam representar e o que se deveriam estudar nos cordéis, além de emudecer muitas vozes que “não se encaixavam” nos rigores dessas concepções elitistas, como é o caso das mulheres cordelistas (LUCENA, 2010, p. 41-45 *apud* SANTOS, 2015).

Não pretendo, com minha reflexão, criticar um movimento que sem dúvida nenhuma foi rico em experiências e que trouxe uma literatura manifestada por estratos sociais não dominantes para as universidades e centros de estudos, mas o CPC enquanto organização que se apoiava, já naquela época, em ideias revolucionárias não foi capaz –sozinho - de romper ideologicamente com os padrões de gênero na literatura. A autora Francisca Pereira dos Santos em um de seus artigos relata que o processo de classificação do verso/folheto como “literatura popular” foi crucial para a sua marginalização e consequente exclusão do cânone da literatura nacional brasileira. Ao passo que Resende (2007 *apud* SANTOS, pág.105,2015) traz essa discussão para o contexto contemporâneo e revela as consequências oriundas dessas rotulações, que dentre outros efeitos tem propiciado uma grande resistência de teóricos/as em registrar as mudanças que o cordel tem passado ao longo dos anos.

Isso mostra como o trabalho que Ferreira Gullar, Carlos Estevam e outras figuras do CPC desenvolveram estava muito mais focado na separação, ou na diferenciação, do folclore da cultura popular e, ainda, no movimento de trazer as manifestações culturais regionais para as massas, para que fossem popularizadas. Porém, talvez por conta da ruptura desse trabalho através do golpe militar, não foram capazes de abrir espaço para que os intelectuais do seu próprio meio percebessem como essas produções se transformaram e se engajaram com temáticas, para além das ligadas ao nordeste, ao rural, ao religioso e ao regional.

Nesta pesquisa intencionalmente procuro trazer à tona as escritas de autoras silenciadas de uma literatura que na imaginação pública são compreendidas muitas vezes por vias tradicionais e patriarcais. Para compor o lugar das mulheres nesse campo em disputa, proponho a análise de um poema de 1969, da escritora Lara de Lemos, que não é alguém do estrato popular ou que está na mesma posição social das mulheres cordelistas nordestinas, mas que propõe articular na sua escrita um elemento da cultura popular com uma resposta politizada. Em “*Anticanção ao Negrinho do Pastoreio*” a escritora Lara de Lemos faz referência à lenda brasileira muito conhecida na região sul do país, trazendo uma espécie de resposta contra o desfecho dessa história pelo próprio significado da palavra “anticanção”. Vejamos o poema completo:

Anticanção para o Negrinho do Pastoreio

Não. Não quero a vela
para encontrar o inencontrável.

Nem quero achar gordos cavalos
que não pertencem
a nenhum só
de nossa gente.

Perca-se tudo
(menos coragem)
no perecível
das mãos que punem
homem indefeso
nas invernias.

Não quero a vela
nem teu segredo
menino-morto-assassinado
para encontrar campo
roubado
gado engordado
com tua pobreza

multiplicada.

Poupa teu choro
 menino-cristo
 poupa teu medo, cresce
 pra luta
 preto com branco
 branco com preto
 no mesmo campo
 no mesmo lado
 no mesmo canto.

(Lara de Lemos, em "Aura amara". Brasília-DF: Coordenada Editora de Brasília, 1969.).

O não categórico que começa o poema já mobiliza um forte processo de negação que tem em seu centro uma lenda bastante conhecida do folclore brasileiro, o Negrinho do Pastoreio. A lenda conta a história de um garoto que sofre a barbárie da escravidão em constantes violências praticadas por um senhor de engenho. Essas violências são desencadeadas pelo fato do fazendeiro colocar o garoto para cuidar de alguns cavalos e um deles acabar fugindo. O menino sai em busca do cavalo perdido, chega a encontrá-lo, mas não consegue capturá-lo. O senhor de engenho, então, castiga-o com chibatadas, o lança num formigueiro e resolve deixar o garoto ali certo de que já estava morto. Entretanto, no dia seguinte, o próprio fazendeiro se depara com o garoto e fica perplexo, pois a criança não apresentava nenhum ferimento no corpo, estava montado no cavalo perdido, e, ao seu lado, estava a Virgem Maria.

A lenda, com algumas variações, apela para certo humanismo em chave cristã em uma sociedade escravista, contando a história de um garoto que sofre a barbárie de constantes violências praticadas por um senhor de engenho. Lara de Lemos, no entanto, nega a vela - simpatia para encontrar algo perdido na superstição popular relacionada à lenda - “para encontrar o inencontrável”. Esse caminho é interditado de saída por ela. Na estrofe seguinte o eu lírico diz também não querer encontrar “cavalos gordos”, remetendo diretamente ao mito, “que não pertencem / a nenhum só /de nossa gente”. A ideia de “povo” é mobilizada por meio do pronome possessivo que amplia indiretamente a voz, individual até aquele momento, para a “gente” que não possui cavalos gordos, ou ainda

para aqueles que, em uma sociedade desigual como a brasileira, mais desigual em 1969, não têm posses e precisam dos próprios corpos para ganhar a vida. O tom elevado da voz conecta a lenda com o presente, por meio dessa referência a uma realidade ainda bastante miserável.

Fica evidente que o poema de Lara de Lemos traz um objeto da tradição popular para a realidade de opressão social e racial do seu contexto imediato, na linha, em certo sentido, de Ferreira Gullar e de outros artistas que buscaram junto ao CPC – organização associada, como dito, à União Nacional dos Estudantes – disputar a política cultural através das suas escolhas poéticas e artísticas ligadas aos estratos populares.

Na direção da relação entre arte e política, defendida por Ferreira Gullar e outros artistas dos anos 1960, Lara de Lemos critica a desigualdade em negação ao trabalho para enriquecer o patrão, que no poema aparece tendo como fundo um cenário rural e popular: “para encontrar campo/ roubado/ gado engordado/ com tua pobreza/ multiplicada”. Nessa armação, ou nesse cenário, o poema traz o “menino” para o tempo presente, numa realidade em que ele se torna em certa medida adulto e é chamado para a luta dentro de um acordo racial para derrubar o explorador. A negação do canto vira, efetivamente, um canto no campo comum que o poema cria para a luta. A repulsa do eu lírico ao fato de que o rico enriquece a custa do pobre chama na última estrofe para uma luta coletiva em que brancos e pretos devem estar do mesmo lado - importante lembrar que o poema foi escrito no ano seguinte do AI-5, momento que marca um grau maior de violência no processo da ditadura civil-militar.

Nos versos “Perca-se tudo/ (menos coragem)/ no perecível/ das mãos que punem/ homem indefeso/ nas invernias.” revela-se de forma subjetiva - mas nem tanto - as violências sofridas pelo garoto e se inicia a construção do que é central para o poema, chamar para lutar pelo fim da crueldade que se coloca sobre esse sujeito, que ganhou a dimensão coletiva no texto. É possível traçar um paralelo dessa estrofe com o cenário ditatorial de extrema covardia e violência que assolou o país dos anos 1960 até meados dos anos 1980, violência essa que atingiu a própria autora que foi presa de forma violenta com toda a sua família, seus filhos, inclusive. Definitivamente se perde tudo que é perecível, mas a coragem deve permanecer, pois ela engatilha a luta. As mãos que punem e torturam nas invernias tiram as possibilidades efetivas do povo, conduzem esses para a miséria e para um estado de conformidade, e a liberdade é algo “incontrável” na chave da lenda, do folclórico.

O eu lírico aparece no poema em um jogo entre o individual e o coletivo que, em alguma medida, acompanha as oscilações entre o físico e o espiritual, e o lendário e o histórico. A constante negação das estrofes voltando para uma voz individual em “Não quero a vela/nem teu segredo”, que retoma o primeiro verso, nega um ideário cristão, da crença de que a fé irá lhe proporcionar algo. Esse eu lírico não quer aceitar a passividade e evidencia o seu desejo de ser livre, de não ser escravo. Prontamente, em “Poupa teu choro menino-cristo”, o poema volta ao ideário cristão que parecia negado, mas dessa vez para convocar uma ação, a luta, e o texto é, na verdade, a canção de protesto. A “salvação” será mobilizada não por meio da reza, mas pela luta coletiva com “preto com branco/ branco com preto/ no mesmo campo/ no mesmo lado/ no mesmo canto.”.

Para Márcia Abreu, embora tenha sido influenciado por uma tradição portuguesa dos trovadores e cantadores, a poesia de cordel em terras brasileiras, principalmente nordestinas, criou a sua estética e voz próprias. Inicialmente se tornou autenticamente local, tanto na sua estrutura formal, por ser escrita em versos diferentemente da forma lusitana que era em prosa, mas principalmente pelo seu aspecto temático. De forma geral, o cordel português contava histórias de reis e princesas e o brasileiro passou a falar dos sofrimentos, das disputas políticas e do cangaço; como também, ainda, em relação ao enredo, uma vez que o cordel europeu retratava a moral cristã e a noção de bem e mal, e o brasileiro a luta de classes, em que os ricos representavam o mal e os pobres o bem (ABREU, pág.119-123, 1999).

Na obra de Renato Ortiz o autor menciona que existe um processo de dessacralização da sabedoria popular quando se valoriza essa ideia de tradição como presença do passado. Mais do que romper a ideia de que o cordel é folclorizado, é preciso defender a ideia de que é uma literatura inovadora e política até hoje. Esse debate começou, ou teve um momento decisivo, como vimos, com Ferreira Gullar, mas não chegou a uma resolução satisfatória. A cultura popular, me parece, carrega fortemente na sua produção a crítica aos problemas sociais justamente por atingir o povo que é – ou deveria – ser o protagonista dessa criação. A exemplo disto, é possível evidenciar a luta da presença feminina na autoria para dar voz a uma parcela do povo que sempre foi subjugada, ou seja, as mulheres, luta essa que só se deu por uma transformação posterior a essa discussão.

O cordel se propõe a debater publicamente, a partir dos anos 1960, pelo menos, questões políticas, o que em boa medida contraria a organização institucional da cultura proposta pelo governo militar por meio, por exemplo, do Conselho Federal de Cultura,

criado em 1966. Na contemporaneidade as mulheres ocupam um espaço muito mais significativo nesse campo literário e são exemplo de como esse gênero se adapta às modificações do povo.

Em seu trabalho intitulado *Cordel de Saia*, a pesquisadora Miriam Carla Batista de Aragão de Melo coloca isso em foco:

“As questões de gênero sempre fizeram parte do imaginário popular e, dentre as várias temáticas do cotidiano abordadas pela literatura de cordel, são recorrentes aquelas relacionadas ao universo multifacetado das relações de gênero. Assim, enquanto produto cultural inserido em contexto de dinâmicas mudanças sociais, os folhetos dão ênfase a acontecimentos que marcam épocas e exibem, tanto narrativas poéticas tradicionais calcadas no discurso patriarcal sobre as mulheres, uma vez que se trata de uma produção artística oriunda do Nordeste brasileiro, culturalmente machista, como apresentam em sua poética novos olhares sobre o feminino, tendo em vista as conquistas femininas que se consolidaram, na contemporaneidade, após séculos de luta.” (SANTOS *apud* MELO, pág.29, 2009)

Segundo pesquisa da autora, a primeira notícia de publicação de folheto de autoria feminina no Brasil data precisamente de 1938, com Maria das Neves Pimentel assinando com o nome de Altino Alagoano, pseudônimo inspirado no seu marido, o poeta Altino de Alencar Pimentel. Durante muito tempo, não foi bem-vista a participação das mulheres no universo literário do cordel como autoras, ainda que, algumas vezes, eram elas quem transcreviam os poemas elaborados na oralidade por seus maridos ou pais, ou mesmo quem os criava e creditava aos homens da casa. As barreiras sociais estabelecidas fizeram com que o primeiro folheto publicado sem uso de pseudônimo masculino fosse registrado somente 14 anos depois dos escritos de Maria das Neves Pimentel.

Em 1952 é publicado pela pernambucana Dona Izabel de Oliveira Galvão, então, o folheto intitulado *II Congresso Eucarístico em poesia rimada*. Miriam Carla encontrou somente um trecho desse cordel que, pelo recorte proposto neste trabalho, se apresenta antes do golpe militar. Vejamos o trecho a seguir:

“O Segundo Congresso Eucarístico
Empolga a população
A posse do senhor Arcebispo
Com a coroação
Da Virgem Auxiliadora
Triunfa a multidão

Labarêdas de fé iluminaram
 Um triunfo excepcional
 A multidão aglomerada
 A procissão fluvial
 Calculada em 15000 pessoas
 Uma vitória triunfal.”

(SANTOS, 2009, p. 167)

Apresento esse folheto para comparativamente analisar com a produção de outro cordel posterior escrito por mulher, que cronologicamente data de 1969, mesmo ano do poema de Lara de Lemos. O cordel localizado e exposto, publicado pela professora e cordelista Josefa Maria dos Anjos em 1969, cujo título é “*Ontem e Hoje no Sertão*”, vai em uma linha totalmente diferente do cordel de Dona Izabel de Oliveira Galvão.

A autora do Sergipe faz um contraponto entre a vida do sertanejo antes e depois do progresso, o que contribuiu para aliviar seu sofrimento. No trecho já é notável que há um posicionamento político de Josefa ao afirmar que “Hoje” as mulheres já não seguem a mesma moda nem o mesmo estilo de vida das de “Ontem”. Esse “Ontem” é caracterizado como atrasado frente à modernidade, numa época em que é possível mulheres vestirem calças para executarem atividades de forma mais confortável. No trecho a modernidade é pintada de maneira positiva alinhada a uma ideia de igualdade entre os gêneros. Vejamos:

“Ontem lá pelo sertão
 Naquele tempo atrasado
 O povo sofria mais
 Que sovaco de aleijado

Hoje graças ao progresso
 Está tudo transformado.
 Ontem a mulher de roupão
 Montava em cela de banda
 Hoje, porém, que a moda
 A nenhum isso manda
 Veste calças como homem
 E mais segura ela anda.” (SANTOS, 2009, p.169)

Dessa forma, percebemos que as temáticas da produção feminina se modificaram em alguns casos acompanhando os debates sociais do lugar das mulheres na sociedade. Enquanto Dona Izabel de Oliveira Galvão seguia ainda a tradicionalidade do cordel com

temática voltada ao religioso, com referências católicas e linguagem rebuscada, Josefa Maria dos Anjos produz versos rimados que expõem a sua percepção da modernidade, inclusive criticando o passado atrasado em que o povo sofria, mostrando que o presente tem fornecido algum tipo de mudança e/ou melhoria. A pauta política oficial, ao que parece, não estava aderindo à produção desta cordelista, lembrando que nesse período o país estava sob um regime de ditadura civil militar e que essa ideia de progresso é bastante paradoxal nesse contexto.

A partir da década de 1970, cresce consideravelmente a produção literária de autoria feminina, período que coincide com as lutas feministas brasileiras. Logo, no cenário popular do cordel, percebe-se que as mulheres vêm se apropriando do universo do folheto e gradativamente se apresentando como autoras, resultando em registros mais constantes de folhetos publicados por mulheres até a contemporaneidade. (MELO, 2000, p.35).

4. Xilogravura feita por mulher: a arte de Zoravia Bettiol

Historicamente, é fato concreto que o cordel está diretamente relacionado aos poetas cantadores que, desde os tempos mais distantes da colonização, cantavam para o povo nordestino a poesia de cunho oral trazida pelos portugueses.

O nome literatura de cordel vem de Portugal [...] pelo fato de serem folhetos presos por um pequeno cordel ou barbante, em exposição nas casas em que eram vendidos [...] A presença da literatura de cordel no Nordeste tem raízes lusitanas (LUCIANO, 2012, p..10).

Os folhetos eram lidos em voz alta para disseminar notícias para aqueles que não tinham acesso ao texto. Mais tarde, com o aparecimento das pequenas tipografias, a literatura de cordel foi de fato estabelecida, fixando-se como uma das manifestações literárias da cultura regional. Entretanto, apesar de se popularizar enquanto produção cultural literária, até a década de 1960, no Brasil, o termo *literatura de cordel* era conhecido apenas pelo público intelectualizado, que tinha acesso a manifestações literárias e culturais ibéricas, e os próprios poetas populares desconheciam essa expressão, que foi aos poucos se disseminando até se consolidar, hoje, com algumas derivações, a exemplo de: cordelesco, cordelista, cordelianamente, cordelmania, cordelbrás (MATOS, 2008, p. 79). Segundo Umberto Peregrino, “Possivelmente, a expressão surgiu e vingou através dos estudiosos que passaram a interessar-se pelos poetas dos folhetos, conhecedores, por sua vez, da produção lusa da mesma categoria quanto ao consumo popular e à apresentação gráfica” (LUCIANO, 2012, p.10).

Compreendendo o cordel como poesia narrativa popular impressa, definição de alguns estudiosos, a arte da xilogravura – pintura gravada em madeira – é utilizada como um objeto que complementa a literatura de cordel. O papel das artes e dos artistas é determinante na construção da identidade cultural, uma vez que a “*atividade artística, por excelência uma das manifestações culturais mais expressivas de uma sociedade, oferece exemplos dos diferentes modos de percepção e apropriação da realidade*” (MEDEIROS,2008, p..61). No nordeste brasileiro adquirimos a identidade do sertão expressa por meio da música, dos ritmos e danças, da literatura e das artes visuais.

O uso da técnica de xilogravura ajudou a propagar a literatura de cordel com sua produção simples e de custo baixo, elementos fundamentais para sustentar a tradição e manter fortes as raízes das histórias e das pessoas que as contavam. É preciso destacar que o cordel antigo não trazia xilogravuras em suas capas. Os retratos de artistas de cinema, as fotos de postais e retratos de Lampião e Padre Cícero foram os primeiros indícios de gravuras, já na década de trinta. Somente a partir da década de quarenta as xilogravuras passaram a ser vistas com maior regularidade na grande maioria das capas dos folhetos. (FERREIRA, 2005, p.11)

Como relatado, sempre houve hostilidade acerca da presença das mulheres na literatura de folhetos e outro fator que dificultou a consolidação da mulher nesse cenário da poesia popular foi o sistema de publicação do cordel, inicialmente impressos em tipografias, lugares onde não era permitido às mulheres circularem, muito menos gerenciarem suas próprias produções. A partir de 1909, com o grande aumento nas vendas, os cordelistas tornaram-se poetas de profissão e alguns montaram suas próprias tipografias, ficando responsáveis tanto pela criação como pela edição e venda de seus folhetos, o que novamente não facilitou a situação feminina.

Por conseguinte, não há dúvida de que durante muito tempo o masculino dominou as regras de produção e determinou o que caberia ou não dentro dessa tradição, como em outros campos. Enquanto manifestação cultural que não pára no tempo, no entanto, o cordel abriu-se para o protagonismo das mulheres que, na cultura atual, já não aceitam o papel de coadjuvantes e assumiram o papel de autoras das histórias cuja produção poética expressa elevado valor estético.

A organização patriarcal no país foi instituída e mantida, como em outros lugares, a partir das classes dominantes através do próprio comportamento de seus fomentadores, assim como por meio de diversas formas literárias, artísticas e culturais como jornais, revistas, charges, pinturas, cordéis, romances, cantigas, contos, xilogravuras, etc. Como já dito, a xilogravura teve função importante em levar as narrativas cordelísticas a um grande público, em sua maioria analfabeta, pela capacidade de representar imagens já memorizadas culturalmente e popularmente, como personagens históricos, bíblicos e mitológicos. Segundo informações do trabalho da pesquisadora Márcia Ferreira de Carvalho, a cultura das xilogravuras foi sufocada pela industrialização que influenciou a adoção de imagens fotografadas e posteriormente pode-se dizer que houve uma retomada dessa arte antiga que passou a ocupar outros espaços na cultura popular tornando-se independente para se apresentar por si mesma em quadros e até mesmo em objetos

utilitários. Difundida pelo mundo inteiro, a xilogravura continuou a existir graças à insistência de alguns artistas da área e ao interesse de apreciadores dessa arte.

Nessa direção, a artista plástica Zoravia Bettiol na segunda metade da década de 1950 iniciou uma forte pesquisa do desenho e da xilogravura. A necessidade de contar histórias é o elemento distintivo de sua obra gráfica, visto que toda sua produção xilográfica é articulada a partir de histórias (ou estórias) que precisam ser narradas. Suas séries de xilogravuras se articulam a partir de meganarrativas, como a mitologia, a literatura e as narrativas bíblicas, assim como também nas narrativas pessoais e memorialísticas e, para cada um dos casos, a artista escolhe um modo particular de expressar-se. (GOMES, 2017, p.12)

Em entrevista ao jornal “*Diário de Notícias*” do Rio Grande do Sul, em 1961, Zoravia explica porque sua arte é figurativa:

“Ela responde que é uma questão de temperamento, sente-se mais a vontade representando o mundo que tem diante de si, tudo aquilo que a cerca.”

“– Antes de mais nada, diz Zoravia Bettiol, a arte é uma forma de conhecimento do homem e deve dirigir-se não só à sensibilidade como também à inteligência. A arte figurativa tem o poder de exprimir a forma e a ideia humanas, enquanto que a arte abstrata preocupa-se apenas com a pesquisa formal.”

Na sua obra há referências ao popular e a autora ao falar sobre isso justifica que:

No Rio Grande, prossegue a artista, somos menos cosmopolitas, estamos mais ligados à terra, ao homem, à tradição o que favorece muito o desenvolvimento da arte figurativa em nosso meio. Todos esses elementos – terra, homens, folclore – são fontes inigualáveis para a arte. Isto pode-se verificar na literatura e na música brasileira onde há nomes como Jorge Amado, Érico Veríssimo, Graciliano Ramos, Villa Lobos, Camargo Guanieri e outros. Também o teatro brasileiro já vai entrando em caminhos mais condizentes com a nossa realidade, com a vida brasileira. Isto deveria acontecer também com as artes plásticas para deixarmos de importar arte!

Sendo assim, percebemos a escolha da artista por retratar a brasilidade e dentro disso está a xilogravura como arte constantemente associada ao cordel. No mesmo periódico encontramos ainda uma parte destinada a falar sobre a participação de Zoravia Bettiol na Bienal Internacional de São Paulo, em que ela fala sobre as suas obras de xilogravura expostas:

Com dois trabalhos de xilogravura aceitos para a VI Bienal de São Paulo a ser inaugurada no dia 10 de setembro, Zoravia Bettiol fala da importância deste movimento, um certame internacional onde concorrem as mais variadas tendências artísticas atuais. É sabido que as duas mais importantes exposições internacionais no momento são justamente a Bienal de Veneza e a de São Paulo.

Paulo Gomes, pesquisador da obra da artista, comenta: “Desenho, gravura, pintura, arte têxtil, objeto, ornato. Performance, instalação, cenografia, mural, ilustração. Ecologia, moralidade, direitos humanos, vulnerabilidade social, representatividade de classe. Muitos são os interesses de Zoravia Bettiol, artista de intensa e versátil atuação.” (Gomes, 2017, p. 2017).

Formada em 1955 no curso de Artes Plásticas do Instituto de Belas Artes, Zoravia Bettiol, artista gaúcha (Porto Alegre), foi descoberta pela galeria Astréia de São Paulo em 1961: “*Inaugurou-se ontem, na Galeria Astréia, a exposição de xilogravura de Zoravia Bettiol*” (1961, Correio Paulistano). Desde então participou de exposições individuais e coletivas ao lado de artistas que já tinham conquistado espaço considerável nas artes. Estudou desenho e gravura com o escultor Vasco Prado (1914/1998), com quem foi casada por 25 anos. Na década de 1960, sua participação no circuito artístico nacional foi intensa e conquistou destaque sendo a única mulher gaúcha a expor na Bienal Internacional de São Paulo em quatro edições até 1970. (ARTSOUL, Zoravia Bettiol, disponível em <https://artsoul.com.br/artistas/zoravia-bettiol>)

Apesar de existir um grande número de xilogravadores no nordeste do Brasil, eles enfrentaram, assim como a produção feminina de cordel, barreiras de invisibilidade por não receberem o devido reconhecimento dos estudiosos da área. Se para homens xilogravadores já é um trabalho difícil ser notado no campo das artes, as mulheres enfrentam ainda as barreiras de gênero. Só lhes cabia o espaço de serem representadas – por homens - nas imagens e figuras que contribuíram para certa visão já estabelecida na sociedade. Dessa forma, Zoravia Bettiol sendo de outra camada da sociedade, no sul do país, ao surgir no mundo das artes, se consolidando de fato através dessa arte regional e pouco valorizada na época, é uma exceção à regra. Elogiada pela crítica já em 1964, ajuda a difundir essa cultura na região mais importante artisticamente do país:

“Zoravia, ao contrário do que imagina a improvisada crítica, é uma profissional consciente: através de demoradas pesquisas chegou a gravadora à precisão artesanal e a uma ótima depuração de cor que ora se verifica na sua atual exposição.” (Diário da Noite, São Paulo)

Nesse trabalho o ponto chave de relação entre a poeta Lara de Lemos, a cordelista Maria Josefa dos Anjos e a artista Zoravia Bettiol é a compreensão de todas elas enquanto vozes femininas, de diferentes estratos sociais e culturais, que dialogaram formas da cultura popular contribuindo na preservação da imaginação brasileira por meio da reelaboração que fizeram de lendas folclóricas, pelos versos de cordel ou pela arte gráfica tipicamente regional no país. Intencionalmente isso coloca as mulheres no lugar dos debates sobre cultura e produção popular.

5. Considerações finais e caminhos futuros

A partir do exemplo dessas três personalidades observamos que o resgate dessa tradição popular se renova e inova, se amplia e engaja politicamente e, assim, abre-se um novo panorama de uma produção que historicamente evidenciava majoritariamente os homens.

Considerando os pontos deste trabalho, esta pesquisa, ainda em fase inicial, pretende colocar estabelecer, por meio de diversas trajetórias femininas, a construção de uma memória que contemple as vozes em jogo e em disputa que constituem as ideias de “popular” que circularam nos anos 1960. Nosso objetivo será, depois dessa breve reflexão sobre o popular em diferentes níveis da cultura brasileira nesse momento, a literatura de cordel enquanto manifestação artística e literária do povo, mostrando que a ideia reforçada ao longo do tempo de que a presença feminina no cordel se restringe a personagens estereotipadas escritas por vozes masculinas é, na verdade, só uma ideia que acompanha a sociedade patriarcal e a não presença dessas escritas não privilegiadas nos debates nacionais. Ao analisar como e quais são as imagens, temáticas e ferramentas simbólicas fabricadas por essas vozes poéticas, esse trabalho nasce – e não se conclui aqui – para contribuir para um estudo maior do universo dos cordéis e dos embates em torno das ideias de cultura popular no Brasil - dessa vez, sem excluir o papel também relevante das mulheres.

6. Referências Bibliográficas:

CANDIDO, Antônio. O direito à literatura. In: Vários Escritos. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

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

CASCUDO, Luís da Câmara. Literatura oral no Brasil. Belo Horizonte: Itatiaia/ São Paulo: Edusp, 1984.

DUARTE, Maria Eunice; DUARTE, Renata. Conselho Nacional de Cultura x Conselho Federal de Cultura: Uma análise comparativa dos colegiados. História Unicap, v.1, n.2, jul/dez. de 2014.

GARCIA, Sylvia Gemignani. Folclore e a sociologia em Florestan Fernandes. Rev. Sociol. USP, S. Paulo, 13(2): 143-167, novembro de 2001.

GRILLO, Maria Ângela de Faria. Evas ou Marias? As mulheres na literatura de cordel: preconceitos e estereótipos. 2007. 33 p. Artigo (Departamento de História) - Universidade Federal Rural de Pernambuco, Revista Esboços nº 17 — UFSC, 2007.

GULLAR, Ferreira. Romances de Cordel; ilustrações de Ciro Fernandes. 3ºed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

MELO, Miriam Carla Batista de Aragão de. "Cordel de Saia": Autoria Feminina no Cordel Contemporâneo. Orientador: Prof. Dr. Antônio Fernando de Araújo Sá. 2016. 126 p. Dissertação (Pós Graduação em Letras) - Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão/ SE, 2016.

ORTIZ, Renato. Cultura brasileira e identidade nacional. 2º ed. São Paulo: Editora Brasiliense S.A, 1986.

QUEIROZ, Doralice Alves de. Mulheres cordelistas: percepções do universo feminino na literatura de cordel. Belo Horizonte/MG, 2006. 121p. Dissertação (Mestrado em Literatura). UFMG.

SANTOS, Francisca Pereira dos; NASCIMENTO, João Bosco Dumont do. A Literatura de Cordel Como Fonte de Informação: um Olhar Historiográfico e Conceitual. Folha de

Rosto : Revista de Biblioteconomia e Ciência da Informação, [s. l.], v. v.1, ed. 1º, p. 101-112, 1 jan/jun. 2015.

MORAES, Marco Antônio de. Câmara Cascudo e Mário de Andrade: Cartas. 1924-1944. 1º . ed. São Paulo: Global, 2012.

SANTOS, Francisca Pereira dos. Mulheres fazem... cordéis. Graphos, João Pessoa, v. 8, ed. 1, p. 183-194, 1 jan. 2006.

GRIPPA, Carolina Bouvie. O INÍCIO DA TRAMA: a produção têxtil de Zoravia Bettiol e Yeddo Titze. 2021. 307 p. Dissertação (Programa de PósGraduação em Artes Visuais) - UFRGS, Porto Alegre.

GOMES, Paulo. Contando histórias: a xilogravura de Zoravia Bettiol. Novas propostas pelos artistas: o VIII Congresso CSO, [s. l.], p. 1-12. 2017.

MINISTÉRIO DA CULTURA. Ministério da Cultura; IPHAN. IPHAN; CNFCP. CNFCP. Literatura de Cordel: Dossiê de Registro. Brasília. 2018.

FERREIRA, Lia Tavares. Xilogravura e Literatura de Cordel. Sua relação com as artes, a publicidade e a Comunicação Visual. Monografia (Faculdade de Ciências Sociais Aplicadas) - UNICEUB, Brasília, DF, 2005.

MEDEIROS, Wilson Gomes de. DO ARTESANAL AO DIGITAL: Um estudo da apropriação da linguagem visual da xilogravura popular nordestina em vídeos de animação. 2017. Dissertação (Programa de pós-graduação em design) - Universidade de Campina Grande, [S. l.], 2017.

SILVA, Alessandra Ferreira da. Literatura de cordel na utilização dos métodos de xilogravura e isogravura frente a cultura popular. Revista de educação, ciência e tecnologia do IFAM, [s. l.], v. 12, ed. 2, 2018.

SILVA, Tiago Pereira da. As mulheres na literatura de cordel: representações e autoria (1907 - 2013). 2017. TCC (Licenciatura em história) – UFCG.

SANTOS , Francisca Pereira dos. Cantadoras e repentistas do século XIX: a construção de um território feminino. pag. 207- 249

DE CARVALHO, Márcia Ferreira. A representação da mulher em xilogravuras de autoria nordestina. Tese (Programa de pós-graduação em letras) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2015.

SANTOS, Francisca Pereira dos. O LIVRO DELAS: AUTORIA FEMININA NO CORDEL, CANTORIA E GRAVURA. Interdisciplinar , São Cristóvão, v. 33, p. 218-230, jan-jun. 2020.

COSTA , LÍlian Araripe Lustosa da. A política cultural do conselho federal de cultura 1966-1976. 2011. Dissertação (Programa de pós-graduação em história, política e bens culturais) - Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 2011.