

A intersemiose entre capas e narrativas poéticas: Recurso de construção de sentidos plurais no cordel

Doutoranda Clarissa Loureiro Barbosaⁱ (UFPE)

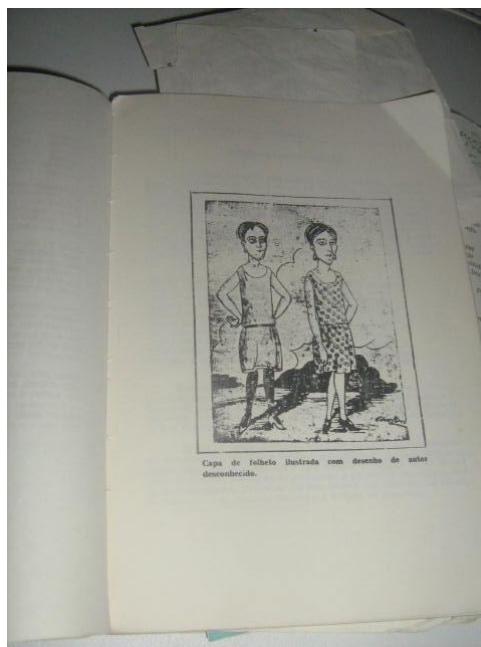
Resumo:

Este trabalho observa a produção de sentidos plurais no cordel, através da intersemiose entre capa e narrativa. Para tanto, a análise dos cordéis A Deusa do Cabaré, A perna cabeluda e A mulher que foi surrada pelo diabo é apoiada pela leitura dos teóricos: Roberto Benjamim, Affonso Romano de Santana e Gilberto Freyre. Em A Deusa do Cabaré, a fotografia de um filme recria a ironia em relação às prostitutas. Em A Perna Cabeluda, a xilogravura recria a feiticeira na encruzilhada entre o monstro e a sedutora. E em A mulher que foi surrada pelo diabo, a xilogravura expressa a subjugação patriarcal da mulher fogosa ao diabo.

Palavras-chaves: personagem, xilogravura, narrativa, cordel, fotografia.

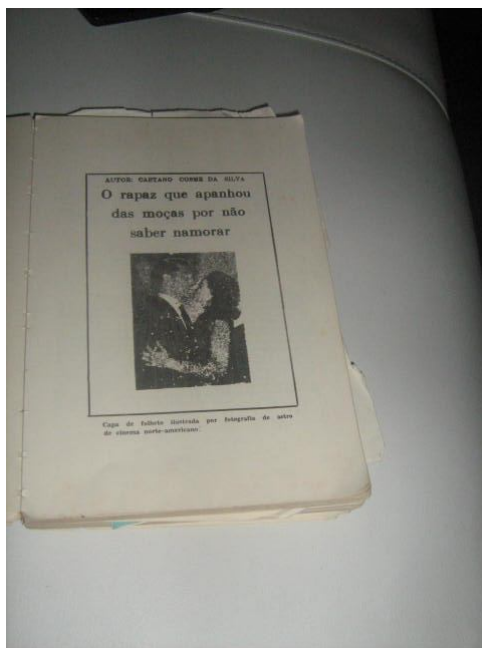
Introdução

Ao longo da história do cordel, as capas modificaram-se para representarem sentidos implícitos a suas narrativas. Segundo Liêdo Maranhão de Souza (1981), originalmente, as capas dos cordéis brasileiros eram compostas por título e nome do autor, sendo os cordéis denominados de *folhetos sem capa*. Depois, as capas foram representadas por um caricaturista popular, que pintava quadros sociais nos folhetos de *desenho popular*. Souza afirma que as personagens destas capas eram: prostitutas de olhos tristes, soldados fugindo de Lampião, boêmios, santos e anjos. Acredita-se que estas figuras das capas são tipos sociais, que satirizam pessoas da rua, com o intuito de registrar a sua representatividade social na época. Entre os folhetos de desenho popular, cita-se a *Descrição das mulheres conforme os seus sinais*.



Os ornamentos são a marca das personagens, tão magras que se forem tirados os apetrechos tornam-se inexpressivas. Esta intenção é confirmada pela composição do folheto com a enumeração de mulheres, caracterizadas por suas descrições físicas e suas ornamentações. Entretanto, o desenho é, gradativamente, substituído pela xilogravura, cuja data de impressão é normalmente estipulada, a partir da impressão de cordéis por Leandro Gomes (FERREIRA, 1977). Contudo, o sentido produzido pela relação xilogravura e texto tem origem bem anterior. Segundo Peter Burkert (1989, p.160) nos folhetos medievais, a “composição de um banquete podia ilustrar o banquete de Baltazar, o casamento em Canaã ou a última ceia”. Defende-se esta resignificação da imagem, observando que os recursos mudam, mas a relação entre capa e texto permanece, perpetuando tipos enraizados no imaginário popular.

No começo do século XX, os cordéis brasileiros usam cartões postais de ‘belle époque’ para representarem situações lírico-amorosas (BENJAMIM, 2004). E, aos poucos, o cinema dialoga com o cordel, seja na retomada de seus temas de amor, de “bang-bang”, da bíblia e da história universal, seja no uso de fotos de artistas de cinema nas capas (SOUZA, 1981). Sobre isto, Liêdo Maranhão de Souza cita a foto de Marlon Brando com túnica romana, no filme de Júlio César, sendo usada na capa do folheto *O filho de Ali-Babá*. Nele, repete-se o uso da imagem em função da temática do cordel, tal qual ocorre na relação entre xilogravura e texto. De modo que a foto de cinema torna-se um recurso de construção da personagem. É o caso do folheto *O rapaz que apanhou das moças por não saber namorar*:



A fotografia é um recurso de ironia em relação ao título e ao enredo, já que as mulheres batem no personagem porque desejam os beijos de cinema da fotografia do cordel. Neste sentido, o cinema estimula a emancipação feminina, castrada quando o personagem agredido vinga-se das mulheres, engravidando dezesseis em dezoito dias. A narração da vingança com zombaria confirma a ridicularização feminina. A capa, então, torna-se um espaço de flutuantes significados (WALTER, 1998), projetando perspectivas conflitantes acerca da relação entre cinema e mulher. Além de ser uma ironia em relação ao erotismo estimulado pelo cinema, a capa encobre uma crítica a realizações sexuais. Assim, uma mesma temática pode ser repetida em folhetos distintos. É o caso dos textos *A*

Deusa do Cabaré e A mulher que foi surrada pelo diabo que repetem o arquétipo da *madalena arrependida*:

1.O A Madalena Arrependida nos cordéis



O título cria uma hipérbole acerca dos encantos da personagem protagonista, a partir da metáfora *A Deusa do Cabaré*, apoiada pela fotografia de uma artista de cinema, bela, sorridente e maquiada. A associação entre personagem e capa não é aleatória. Segundo Gilberto Freyre (1985, p. 298), em meado do século XIX foi acentuada, no Brasil, a relação entre atriz e prostituta de luxo. A intenção do cordelista é associar beleza e luxo a poder. Tanto que a personagem é considerada uma deusa, por ser a mais bela e poderosa mulher dentro do universo de um cabaré. A força da beleza aparece na descrição inicial da personagem:

“Que no mundo não havia”.
Bonita igual a ela
A deusa Vênus invejava
Essa moça de quem falo

(...)

Corpo esbelto, olhos negros
Branca de pele fina
Era uma estátua de carne.

(...)

Por ser linda e atraente
Era muito cobiçada
Todos os rapazes queriam.” (Silva, p.2)

A cor branca deixa de ser associada a personagens maternas do cordel, ligadas a Maria como representação da beleza pura (SANT'ANA, 1984), e passa a representar uma divinização pagã, relacionada à Vênus, como representação da pulsão do desejo erótico. Assim, a beleza passa a ser um diferencial entre outras mulheres, todavia, tratada com uma perspectiva pejorativa. A narrativa vai mostrar a decadência progressiva de uma prostituta que pega doença venérea, gasta todo o seu dinheiro em hospitais e acaba a sua vida como uma mendiga banhada de chagas, assumindo, por isso, a condição de *prostituta arrependida*. Como se observa nas estrofes abaixo:

“Às vezes quando pedia
Esmola nos cabarés
Se abria bofetadas
Expressões e pontapés
Dos cachaceiros impertinentes
E dos malandros cruéis

(...)

Numa hora ajoelhou-se
Pedindo perdão a Deus
Dizendo Senhor perdoa
Os grandes pecados meus
Terminando essas palavras
Encerraram os dias seus ” (SILVA, p.20)

As chagas são um castigo, inicialmente, relacionado a uma provação de fé. Se, na bíblia, Jó tem que provar a sua subserviência em relação a Deus, perdendo progressivamente bens, família, saúde; Rosalina precisa perder progressivamente saúde, dinheiro e beleza, para ajoelhar-se diante de Deus. Entretanto, Jó tem tudo de volta, já a personagem, a morte. É necessário que a pecadora morra para ser perdoada. Há, portanto, no texto, uma fronteira entre dois grupos: os da “cidade de Deus” e os da “cidade dos homens” (AGOSTINHO, 2000). Rosalina faz parte da “cidade dos homens” e, por gozar os seus prazeres, sofre por causa deles.

A junção de personagens marginalizadas no mesmo *lôcus* repete a divisão entre margem e centro, ocorrida durante a Idade Média. Segundo Mario Pilosu (1995, p.84), a sociedade medieval isolava mulheres públicas, associando-as a categorias “raciais e religiosas (hebreus) e sanitárias (leprosos)”. A relação entre mulheres e leprosos acontecia, pois eles eram considerados “pessoas sexualmente ardentes e essa afecção era frequentemente descrita como doença venérea” (1995, p.85). Assim, as chagas associam-se à lepra, não só por conta da sua ligação com a doença venérea, mas, sobretudo, por rebaixar a mulher em um grupo inferiorizado pela sociedade. A morte com a redenção esconde uma castração, pois a metáfora da lepra moral faz com que a voz feminina torne-se mais fraca do que a lei moral social. Outro exemplo de Madalena arrependida repete-se no cordel *A mulher que foi surrada pelo diabo*:



A xilogravura registra o clímax do enredo no qual a mulher é humilhada e chicoteada pelo diabo. A surra, então, representa o castigo à personagem, por abandonar a família em busca de prazer e liberdade, acabando por cair na prostituição, como a última alternativa de sobrevivência. Tal qual acontecia com as mulheres da época colonial que, quando cercadas de preconceitos contra o trabalho, recorriam ao comércio do corpo. Após o ingresso na prostituição, repete-se o castigo com chagas pelo corpo, presente em *A Deusa do Cabaré*:

“ Manchou-se a sua epiderme
Desbotou-se a sua feição
Os seus lábios cor de rosa
Ficaram como o algodão
Os cabelos desgrehados
Deixarem de ser ondulados

Apareceram eczemas
O corpo todo chagando’
Numa terrível megera
Começou ela esmolando
Dormindo pelas calçadas
Nas duvidosas madrugadas
Ia o corpo definhando” (CAVACANTI, 1976, P.6)

As chagas também expressam a degradação do corpo e da moral. A metáfora de idealização “lábios cor de rosa” é substituída por “boca de algodão” e “cabelos desgrehados”. Isto ocorre para que haja uma diminuição feminina cujo auge é o surgimento da lepra, como expressão de exclusão social na metáfora da mendiga que dorme pelas calçadas. É neste sentido que a personagem incorpora a imagem da *prostituta arrependida* que, ao invés de ser perdoada após o arrependimento, passa por uma humilhação física, representada pelo castigo efetivado pelo diabo:

“O Diabo me enganou
Pois nada estava ciente

Pensei gozar a minha vida
Hoje estou arrependida

O satanás nessa hora
Tinha um chicote na mão
E logo se transformou
Com rabo, chifre, esporão
Você que foi culpada da situação.

Não se lembra sua desgraçada
Quando lhe avisei ?...
Como diz que o Diabo lhe enganou?...
eu lhe esperei
para lhe dar uma boa sova
Que ficará como prova
Que eu nunca lhe enganei.

Nisto, o Diabo surrou-a
Que ela ficou estirada
Quando ela levantou-se
Viu que estava retalhada” (CAVALCANTI, 1976, p.7)

Ao deixar o marido, a mulher encontra o diabo disfarçado que a aconselha a não abandonar a família. Quando decide voltar para casa, a personagem reencontra Satanás. E, sem saber quem é, culpa o diabo, aludindo à sua capacidade de tentar a mulher. Contudo, o acusado defende-se, culpando a mulher de suas tentações, por conta de sua fraqueza moral. E, com isso, metamorfoseia-se na sua popular aparência zoomorfizada para surrar a mulher. No entanto, a marca “insólita” do maravilhoso (CHIAM, 1980) mistura-se à realidade sertaneja, pois o diabo assume a postura de um senhor de engenho que usa o mesmo chicote que surrou escravos, e, depois, mulheres adúlteras para castigar a personagem. Nesta perspectiva, a mulher, não só traiu a família, mas, o sistema, o qual o diabo torna-se defensor, aparecendo na capa com os pés sobre a personagem, com a soberania de um homem sobre a mulher castigada. A cabeça de bicho remete à brutalidade do diabo, associado à Pã, enquanto o agressor “o bárbaro, o feroz, o bruto” (SANT’ANNA, 1984, p.98). Contudo, esta violência está a favor de uma ordem patriarcal que só aceita a mulher depois de retalhada:

“Ela abençoando os filhos
Deu um suspiro e gemeu
E nos braços do esposo
Uma lágrima desceu
Quando a mulher vaidosa
Entre soluços morreu” (CAVALCANTI, 1976, p.8)

O corpo retalhado é a redenção de quem leva uma surra para ser abraçada pela sociedade. A bênção dada aos filhos concretiza este princípio, porque a mulher só passa a ser respeitada na condição materna. O resto é motivo de arrependimento. Daí, a condição da personagem de *Madalena arrependida* que só com a humilhação e morte tem a salvação. Nos dois cordéis analisados, a intenção é se marginalizar a prostituta, a adúltera e a mulher em busca de independência, fundindo-as na imagem da madalena arrependida que precisa ser “salva” pelo sofrimento. No entanto, no cordel existe a prostituta que não se arrepende, sendo, por isso, ainda mais caricata.

2. A Perna cabeluda como expressão da prostituta que não se arrepende



A Perna Cabeluda é uma lenda urbana pernambucana que se popularizou, através de jornais e as emissoras de rádio que divulgaram a aparição de uma perna humana cabeluda, que chutava pessoas em subúrbios do Recife. A população acredita que a criação desta lenda é atribuída ao radialista Jota Ferreira. No entanto, defende-se que o cordel é o seu veículo de concretização. Se Roberta Benjamim (2004) admite que é na xilogravura onde as lendas tomam formas iconográficas, defende-se que a Perna Cabeluda concretiza-se no imaginário popular, de fato, pela sua visualização na capa dos folhetos. Na xilogravura do folheto, a Perna torna-se ambígua, quando confrontada com o enredo, porque há duas imagens justapostas na capa: uma mulher exuberante e uma perna descendo do céu. A primeira imagem sugerida é a de que perna está prestes atacar a mulher. Por outro lado, a capa também sugere que a perna desce para tornar-se a própria mulher. Assim, no texto, convivem duas interpretações da lenda. A primeira versão da lenda é apresentada através de micronarrativas:

“Maria da Palma virou-se,
Quando viu foi uma pernada
Tão forte que a meretriz
Ficou pra sempre aleijada

Uma viúva enxerida
Foi transar com um garoto
Dentro do aceiro da cana,
Levou quarenta pernadas
Para deixar de ser mundana.

Um rapazola alegre,
Que fazia uns programinhas
Na estrada do arraial
Levou um baque da Perna
E rasgou o boticanal” (SOARES, 2005, p. 4-5).

Os alvos das pernas são prostitutas, homossexuais, mulheres viúvas, castigados e ridicularizados por praticarem a luxúria. Nesta perspectiva, a Perna é o demônio medieval-colonial de correção de falhas morais que é complexo por associar-se a Lilith cuja primeira identificação é a sua imagem de uma perna cabeluda em movimento. No imaginário popular, Lilith é associada a um “*monstro cabeludo e horrendo que voava de noite em busca de crianças*” (FREYRE, 1995, p.142), identificando-se com as feiticeiras medievais, possuidoras também de pernas cabeludas. No entanto, a perseguição descrita no trecho inverte a intenção do mito, que valoriza a libertação sexual, quando persegue tipos sociais da família, raptando crianças e seduzindo homens casados (SICUTERI, 1986). Há, então, uma recriação do mito a serviço de um discurso patriarcalista que cala o “diferente” com ataques. No entanto, Lilith sobrevive, quando a Perna metamorfoseia-se em uma mulher “assustadora” pelos seus encantos:

“Quando uma linda morena
Aboletou-se ao meu lado
E foi me dizendo
- Me pega um chope gelado

(...)

Ela me disse- Eu já fui
A Deusa do Cabaré.
Sou conhecida por todos
No mercado São José....

De repente não sei como,
Via a porta de um motel
Ela sussurrou baixinho
- Vamos para a lua de mel
Depois você saberá
O gosto que tem o fel!

(...)

Vivo no mundo testando
Meu poder de sedução.
Assim levo a humanidade
Pro caminho da perdição,

(...)

A Perna saiu voando
E eu fiquei tremendo
Quase em estado de choque” (SOARES, 2005, p.7-8)

Quando a Perna senta ao lado do narrador e sugere uma relação sexual, assume o papel de Lilith que ao mesmo tempo em que libera o seu desejo, aprisiona o homem à sua vontade. Intenção, confirmada, com a construção de um universo maravilhoso, o qual sugere que a Perna exerce um encantamento no personagem, levando-o para a porta de um motel. Segundo Mircea Eliade (2001, p.32), a porta é o limiar entre dois *locus*. Neste folheto, é a passagem do cosmo ao caos, ou seja, das ruas do Recife a um espaço estrangeiro, caótico, “povoado por demônios e por almas do outro mundo”.

Este novo mundo é comparado a um motel. Nele, a Perna associa-se à feiticeira que se metamorfoseia em várias formas para realizar seus desejos. E, por isso, liga-se a Lilith, como

arquétipo das feiticeiras medievais, que dominavam o homem pela magia. A justaposição da magia sexual à prostituição é comprovada na auto-definição da Perna como a “Deusa do cabaré”. Assim, a prostituição e a feitiçaria caracterizam bruxas anti-sociais, consideradas demônios que assustam e calam a voz masculina. Como ocorre com o narrador entrando em choque com o vôo noturno da personagem, semelhante ao da bruxa, que amedronta por conta da brutalidade de suas ações (BETHENCOURT, 2004), justificadas pela presença em seu discurso do trocadilho mel/fel. O mel pode ser a luxúria como porta para o Inferno (fel), carregado de zombaria e de pavor. Por outro lado, o trocadilho mel/ fel pode relacionar-se ao jogo de forças, no qual a mulher torna-se mais forte, quando usa a beleza, para seduzir o homem e depois abandoná-lo. A imagem da Perna Cabeluda é, então, móvel, expressando os preconceitos do povo que não só demonizam a mulher, mas também o “diferente”.

Conclusão

Os cordéis analisados expressam a representatividade das capas de cordel como recursos expressivos para a composição das personagens femininas, que além de adotarem perfis recorrentes no imaginário popular, ganham significados peculiares, quando confrontadas com as imagens das capas, seja xilogravura, fotos de cinemas, ou desenhos de cordel. O importante é que a capa se torne artifício para a reconstrução de sentidos implícitos ao texto e, ao mesmo tempo, fonte atrativa de sedução para o leitor.

Referências Bibliográficas

- [1] AGOSTINHO, Santo. *A cidade de Deus*. Lisboa: Fundação Caloriste Gulbenkian, v.2, 2000.
- [2] BETHENCOURT, Francisco. *O imaginário da magia, feitiçeiros, advinhos e curandeiros em Portugal e no século XVI*. São Paulo, Companhia das Letras. 2004.
- [3] BENJAMIM, Roberto. *Folkcomunicação na sociedade contemporânea*. Porto Alegre, 2004: Comissão Gaúcha de Folclore
- [4] CHIAMPI, Irlemar. *O realismo maravilhoso: Forma e Ideologia no O realismo maravilhoso: Forma e Ideologia no Romance Hispano-Americano*. São Paulo: editora perspectiva, 1980.
- [5] ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- [6] FERREIRA, Orlando da Costa, 1915-1975.; SAO PAULO (ESTADO) SECRETARIA DA CULTURA, Ciência e Tecnologia. *Imagem e letra: introducao a bibliografia brasileira, a imagem gravada*. Sao Paulo: Melhoramentos : Ed. da USP : Secretaria da, Ciencia e Tecnologia do Estado de Sao Paulo, 1977.
- [7] FREYRE, Gilberto. *Casa Grande e Senzala: formação da família brasileira sob o regime patriarcal*. 30.e.d. Rio de Janeiro: Record, 1995.
- [8] _____. *Sobrados e Mucambos: decadência do patriarcado e desenvolvimento do urbano*. 7 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1985.
- [9] PILOSU, Mario. *A mulher, a luxúria e a igreja na Idade Média*. Lisboa: Nova História, 1995.
- [10] SANT’ANNA, Affonso Romano. *O Canibalismo amoroso: o desejo e a interdição em nossa cultura através da poesia*. São Paulo. Ed. brasileira, 1985.
- [11] SICUTERI, R. *Lilith. A lua negra*. São Paulo: Paz e Terra, 1986

[12] WALTER, Roland. Narrative Identities: (Inter) Cultural in-Betweenness in the América. Peter Lang: 2003.

Autor

ⁱ **Clarissa LOUREIRO, Doutoranda**
Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)
Programa de Pós-Graduação em Letras
E-mail: clarissa_loureiro@bol.com.br