

APONTAMENTOS SOBRE A IMAGEM DA MULHER NA POESIA BRASILEIRA DE MATRIZ COLONIAL: DICOTOMIAS VIA IBÉRIA

NOTES ON THE IMAGE OF WOMEN IN BRAZILIAN POETRY OF COLONIAL ORIGIN: IBERIAN DICHOTOMIES

Dossiê:

Tramas dialógicas do
cancioneiro brasileiro



ORGANIZADORES:

María del Pilar Tobar Acosta



João Vianney Cavalcanti Nuto



CERRADOS
REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUAGEM

v. 34, n. 67, abr. 2025

Brasília, DF

ISSN 1982-9701



FLUXO DA SUBMISSÃO

Submetido em: 26/01/2025

Aceito em: 11/04/2025

DISTRIBUÍDO SOB



Angela Teodoro Grillo  

UFPA | angelagrillo@ufpa.br

Fabricia Paraíso de Araújo  

UFPA | fabriciaaraujo1105@gmail.com

Resumo/Abstract

O domínio técnico e artístico de poetas produz sentidos e efeitos que documentam aspectos de relação de gênero na formação da sociedade brasileira. O presente artigo apresenta o estudo de imagens poéticas de matriz colonial a partir da seleção recolhida na poesia de Padre José de Anchieta, publicados em 1954 e nos *Cantos Populares do Brasil*, coletados por Sílvio Romero de 1883. Tratam-se das imagens de “santa”, “salvadora”, “mulher da casa” e “mulher da rua”, retiradas da categoria “religiosidade” e “família” e que incorporam o “Catálogo de Imagens da Mulher na Poesia em Língua Portuguesa” (Grillo, no prelo). O estudo serve-se de conceitos como *performatividade de gênero* (Butler, 2018) e *violência simbólica* (Bourdieu, 2012), a fim de refletir sobre comportamentos inculcados no Brasil, pelo patriarcado de origem ibérica, tanto na poesia dita “erudita”, como no cancionário popular.

Palavras-chave: Cancioneiro popular; Padre José de Anchieta; relações de gênero; poesia brasileira; patriarcado.

The technical and artistic mastery of poets produces meaning and effect that document aspects of gender relations in the formation of Brazilian society. This article presents a study of poetic images of colonial origin based on a selection gathered from the poetry of Father José de Anchieta (1954) and the Popular Songs of Brazil, collected by Sílvio Romero (1883). These are the images of the “saint,” the “savior,” the “housewife,” and the “street woman,” drawn from the categories of “religiosity” and “family,” and which are part of the Catalogue of Images of Women in Portuguese-Language Poetry (Grillo, forthcoming). The study draws on concepts such as gender performativity (Butler, 2018) and symbolic violence (Bourdieu, 2012) to reflect on behaviors inculcated in Brazil by the Iberian-origin patriarchy, both in so-called “erudite” poetry and in the popular songbook.

Keywords: Folk songbook; Father José de Anchieta; gender relations; Brazilian poetry; patriarchy.

INTRODUÇÃO

Poemas de diferentes autorias e épocas têm servido ao estudo literário dedicado à interpretação de imagens poéticas da mulher na poesia em língua portuguesa, foco do projeto de pesquisa “Tradição e ruptura na poesia do senhor de engenho: imagens da mulher na poesia brasileira” (ILC/UFPa) e do Mil Marias: Grupo de Pesquisa de Estudos da Imagem da Mulher na Poesia de Língua Portuguesa, ambos coordenados pela professora Angela Teodoro Grillo (FALE/ILC/UFPa). As imagens poéticas, inclusive a parcela significativa coletada em cancionários populares brasileiros, abastecem o “Catálogo de Imagens da Mulher na Poesia de Língua Portuguesa” (Grillo, no prelo). Os estudos de análise e de interpretação literárias, no campo dos estudos culturais e comparados, visam à reflexão crítica sobre a construção da imagem da mulher na formação da sociedade brasileira e suas heranças na contemporaneidade.

Neste momento, o presente artigo focaliza uma seleção de imagens poéticas do Brasil colônia, coletadas em versos do Padre José de Anchieta (1954), obra lida pela historiografia literária como canônica; assim como imagens encontradas nos *Cantos Populares do Brasil*, de Sílvia Romero, publicado pela primeira vez em 1883. As imagens poéticas de “santa”, “mulher da casa” e “mulher da rua” foram retiradas da categoria “religiosidade” e “família” do catálogo mencionado. A reflexão aporta-se nos conceitos de *performatividade de gênero* (Butler, 2018) e violência simbólica (Bourdieu, 2012), a fim de refletir, seja na poesia dita “erudita” seja na “popular”, em que medida a construção poética contribui para inculcar comportamentos idealizados pela sociedade patriarcal e os repete, à exaustão, até os dias atuais.

Ainda que a realidade poética não possa aspirar à verdade, de acordo com o intelectual e poeta Octavio Paz, no âmbito da criação poética, a imagem pode ser compreendida como “toda forma verbal, frase ou conjunto de frase que o poeta diz e que, unidas, compõem um poema” (Paz, 1982, p. 119). Na medida em que o artista estabelece uma relação complexa com o sentido figurado, as imagens poéticas traduzem ideias. Desse modo, no campo da poesia, como a brasileira, temos a possibilidade de acessar um amplo material para investigar tradições e rupturas culturais no conceito que tem sido estudado como “poesia de senhor de engenho” (Grillo, 2017).

A “poesia o senhor de engenho” (Grillo, no prelo), portanto, pode ser compreendida como uma tradição de matriz colonial que secularmente imprime valores patriarcais ao comportamento da mulher. Ao fixar na figura da mulher comportamentos ideais conforme o lugar social que ocupa – como no trabalho e na sexualidade – impõe a previsibilidade como marca. Ao repetir versos sem mistério, traz em si perguntas e respostas que não desafiam o *status quo*. É preciso considerar que a maioria das obras da literatura escrita configura-se em autorias de homens e as orais, coletadas em cancionários, de autoria anônima, trazem um eu poético masculino. O rompimento com a tradição ocorre menos em poemas de autoria de homens e mais de mulheres, mas há exceções de ambos os lados, ademais, ela pode estar presente em toda a obra do poeta ou em parcelas dela. O estudo dedicado à poesia do senhor de engenho busca refletir, sobretudo, sobre os espaços sociais ocupados, impostos e insurgidos por mulheres desde o Brasil colônia.

A filósofa Judith Butler, em “Os atos performativos e a constituição do gênero: um ensaio sobre a fenomenologia e teoria feminista” (2017), publicado pela primeira vez em 1988, trabalha os conceitos de performance e performatividade para discutir sobre a constituição de gênero através de atos performáticos, comparando-os a atos teatrais. Para Butler, o gênero não é uma identidade estável, mas um resultado de diversos e diferentes atos construídos ao longo do tempo. As performances de gênero são regidas, portanto, por sistemas, convenções sociais punitivas e reguladoras, ou seja, a sociedade constrói o que se é esperado de um determinado gênero, dessa forma, um regimento é estabelecido, logo, caso a performance não seja a esperada, o corpo social pune o indivíduo.

A PERFORMATIVIDADE DA SANTA EM PADRE JOSÉ DE ANCHIETA

Parte considerável dos poemas do Padre José de Anchieta (1534-1597) guardam os primeiros versos do Brasil colônia, em uma perspectiva ocidental de poesia. Desse modo, a coleta das primeiras imagens poéticas da mulher escritas no país¹ estão presentes na produção do jesuíta, encontradas so-

1 Fabrícia Paraíso de Araújo em seu projeto de Iniciação Científica (2023-2025), “Estudo de imagens da mulher na poesia do período colonial brasileiro”, com bolsa PIBIC/UFPa, dedicou-se à leitura rigorosa da poesia de Padre José de Anchieta, em busca de imagens da mulher na escrita colonial. A investigação foi fundamental, inclusive, para debates em equipe acerca de construções das categorias do catálogo mencionado.

bretudo em *Poesias*: manuscrito do século XVI, em português, castelhano, latim e tupi (1954). Ao lançar mão de referências católicas para o exercício colonial de catequização dos povos originários, o padre transfigura a ideologia ocidental em produto didático. Conforme estudos de Rosemeire França (2006), além das peças teatrais, os poemas também foram usados no processo educativo. Desse modo, dentre as estratégias de aproximação cultural, dado o cargo ocupado pelo religioso, a mulher é transfigurada nos poemas sobretudo como santa, conforme a expectativa católica patriarcal ocidental.

A imagem poética da mulher na produção colonial desdobra-se em alguns sentidos, mas caminham todos para a violência simbólica da aculturação. A “dominação masculina”, segundo Pierre Bourdieu (2012) traz em si, na medida em que é imposta e vivenciada, o exemplo de uma submissão paradoxal, resultante de uma “violência simbólica” que ataca suas vítimas de modo discreto, suave, por vezes invisíveis. O exercício ocorre, essencialmente, pelas vias simbólicas da comunicação e do conhecimento, ou, “mais precisamente, do desconhecimento, do reconhecimento ou, em última instância, do sentimento” (Bourdieu, 2012, p.8). Nesse sentido, vale a pena compreender imagens da categoria religiosidade, do catálogo mencionado, a santa multiplica-se em subcategorias, como “mãe”, “salvadora” e “guerreira”. Em versos como “Da ressurreição” prevalece a figura materna:

1. O mãe sempre virgem, ó virgem fecunda, com novos prazeres cantamos o
“Ave” “[...]”

5. “De novo, senhora, receba vossa alma o “Ave!”
segundo, com nova alegria [...]”

17. Ó madre de vida, pois tendes tal dia, [...].
(Anchieta, 1829, p. 398).

Ainda que a referência, na maioria de seus poemas, seja à Santa Maria, mãe de Jesus, importa o significado da maternidade, metáfora do acolhimento, como espaço central. Na contramão da afetividade, a morte metaforizada em uma figura de “guerreira” remete a um feminino implacável e assustador, ainda que prevaleça o campo lexical religioso, dessa vez a imagem do feminino performatiza o medo, como no poema “Como vem guerreira”:

1. Como vem guerreira
a morte espantosa!
Como vem guerreira e temerosa!

5. Suas armas são doença,
com que a todos acomete.
Por qualquer lugar se mete,
sem nunca pedir licença.
Tanto que se dá sentença
da morte espantosa,
como vem guerreira
e temerosa!

13. Por muito poder que tenha,
ninguém pode resistir.
Dá mil voltas, sem sentir,
mais ligeira que uma azenha.
Quando manda Deus que venha
a morte espantosa,
como vem guerreira
e temerosa!
(Anchieta, 1829, p. 379.)

Concordamos com Antonio Candido (2011) ao afirmar que a “literatura não é uma experiência inofensiva” (Candido, 2011, p. 178) e, nesse sentido, estudamos os poemas de catequização. A polissemia que a linguagem poética permite, possibilita ao poeta Anchieta desdobrar sentidos na performatização do feminino, de modo a estabelecer estratégias de aproximação cultural. No entanto, no pensamento maniqueísta católico, a mulher prevalece apenas entre os extremos “bem” e “mal”, ausente de outras complexidades. De um lado, há os elogios ao comportamento virginal, bondoso e solícito da santa, como vimos anteriormente e do outro, a terrível guerreira.

Em outra cena maniqueísta, a mulher, de novo santificada, é quem salva os indígenas do mal. No poema 13, “Tupansy, Santa Maria”, lemos a imagem poética da mulher que protege as pessoas dos perigos trazidos pelo diabo:

13. Ao invocar-se Jesus, o maldito
foge medroso.
Ouvindo o nome da mãe de Deus
êle voa ele nós.

17. Maria o expulsa,
afastando as leis do demônio.
Ama-nos sempre,
Tupansy, Santa Maria

37. Atacando-nos frequentemente
perturba o nosso entendimento
A bela Santa Maria
ameaça-o insistentemente.
(Anchieta, 1829, p. 658.)

A estratégia de tradução do português para o Tupi, permite que o poeta fusione as duas línguas, de modo que o epíteto “mãe de Deus”, passe para “Tupansy”. Sendo assim, além de aproximar a figura materna ocidental da cultura do catequizado, “garante” um acesso da fé ocidental ao indígena. Pois, a santa, indiscriminadamente, protege a todos de qualquer perigo. O encontro do tupi e o português, registra uma espécie de sincretismo que resulta em um aspecto referente a uma terceira cultura, que não é portuguesa, nem indígena, mas a colonizadora brasileira. Propomos comparar “Tupansy” com poemas, sem referências indígenas, como “A Santa Inês”:

1. Cordeirinha linda,
como folga o povo
porque vossa vinda
lhe dá lume novo!

5. Cordeirinha santa,
de Iesu querida,
vossa santa vinda
o diabo espanta.
Por isso vos canta,
com prazer, o povo,
porque vossa vinda
lhe dá lume novo.

13. Nossa culpa escura
fugirá depressa,
pois vossa cabeça
vem com luz tão pura.
(Anchieta, 1829, p. 381.)

Apesar dos dois textos apresentarem a figura da santa, também há outras diferenças na construção dos poemas, sobretudo nas escolhas lexicais do poeta:

Quadro 1

POEMAS	
SANTA INÊS	TUPANSY
Semelhanças	Semelhanças
Santa	Santa
Cordeirinha linda	A bela Santa Maria
Diferenças	Diferenças
Vossa Santa vinda	Ø

Fonte: produzido pelas autoras.

Ou seja, as imagens poéticas das duas santas, como figuração da mulher no Brasil colônia, marcam a hierarquia de Inês, que não saíra da Europa, mas que ocupa um lugar mais alto e central se comparada a Tupansy, pelo discurso menos elevado, marcado pela ausência do pronome “vós”, por exemplo. Ainda que santas e belas, Tupansy age com mais vigor para afastar o mal, enquanto Inês, somente com a presença é capaz de afastá-lo. É possível dizer que a diferença da performatividade delas considera, no jogo colonial, um poder ainda maior às referências mais “puramente” europeias. No caso dos dois poemas aqui comparados, enquanto menções à santa, bela e pura acentuam a conduta “correta” de Inês. Tupansy, ainda que faça referência a uma personagem da literatura religiosa europeia, ao “chegar” na colônia atinge outros desdobramentos lexicais que a diferenciam de Inês. Sem dúvida, a sociedade patriarcal impôs condutas a serem seguidas pelas mulheres por via de violências simbólicas de origem ibérica e que se “adaptam” à cultura da colônia, como exemplificam essas imagens poéticas que traduzem visão de mundo e de jogos de poder.

OS CANCIONEIROS POPULARES A SERVIÇO DA IDENTIDADE NACIONAL

A proposta de delinear uma identidade nacional, aspecto fundamental para o Brasil Imperial, resultou para a Literatura Brasileira, entre outros aspectos, a reunião de obras que dividiram a produção poética “erudita” e “popular” em *Parnasos e Cancioneiros populares*, publicados ao longo do século XIX. Trata-se, grosso modo, de coletâneas de textos produzidos no Brasil colônia para “provar” a existência de uma literatura nacional. Desse modo, enquanto os parnasos reúnem versos de obras consideradas eruditas, os cancioneiros catalogam versos coletados na voz popular. No prefácio de *Parnaso Brasileiro* publicado em 1843, o organizador João Manuel Pereira explica:

E si reunidos à sombra de alguma árvore, alguns sabiam tanger seus instrumentos selvagens, então sem duvida que sua voz, compassando sons para acompanhar a agreste melodia d'elles, procurava um *rhythmo* qualquer, uma cadência harmoniosa de palavras, que exprimissem o sentimento e a paixão; eis a que poderíamos reduzir toda a civilização, e litteratura dos originários habitantes do Brazil (Silva, 1843, p. 8-9).

Ao comparar as duas produções, temos uma hierarquia cultural configurada por dois opostos: de um lado os poemas reunidos em *Parnasos* – alusão à mitologia grega, ao Monte Parnaso, onde habitava o deus Apolo e as nove musas: lugar que serve à inspiração de poetas –; por outro lado, os cancioneiros, versos de autoria anônima e coletados por folcloristas, interessados pelo pitoresco brasileiro.

Em 1883, Sílvio Romero publica o *Cancioneiro popular do Brasil*, parte de extensa obra sociológica/historiográfica evolucionista que busca, grosso modo, compreender a mestiçagem como importante aspecto na formação da “raça” brasileira. No que diz respeito ao cancionero popular no pensamento de Sílvio Romero, Theóphilo Braga, contemporâneo de Sílvio Romero, explica no prefácio da edição:

A população do vasto território do Brasil, constituída pelo elemento preponderante da antiga colonização e da atual emigração portuguesa, pela convivência da raça negra e pela mestiçagem com os povos indígenas, adquiriu caracteres próprios de ordem sentimental, intelectual e econômica que a levaram a afirmar a sua individualidade de nação. Existe uma nacionalidade brasileira superior a todas as combinações da política e dos interesses dinásticos, formada pelas condições fatais da etnologia e da mesologia, e à qual a marcha histórica das suas lutas pela independência e do seu conflito com as velhas civilizações europeias vem completar a obra da natureza, dando-se o relevo moral, o caráter e o destino consciente no concurso simultâneo de todos os seus fatores. A nacionalidade brasileira está neste período de transição; os vestígios tradicionais dos seus elementos constitutivos acham-se em contato, penetram-se, confundem-se entre si para virem a formar a poesia de um povo jovem e é o tema fecundo de belas criações literárias e artísticas de uma civilização original. É neste momento único na história da formação de uma nacionalidade que os Cantos populares do Brasil foram coletados, adquirindo, por isso, o valor de um documento importantíssimo, que viria a obliterar-se com certeza; nesses cantos, há ainda as suturas distintas dos seus elementos primordiais, e há a feição definida que começa a caracterizar o gênio brasileiro na literatura e na arte. À parte o interesse que se liga a este documento etnológico, os Cantos populares do Brasil apresentam um duplo valor, porque trazem os temas tradicionais sobre o que a nova literatura brasileira tem de assentar às suas bases orgânicas, e porque são a irradiação remota dos vestígios tradicionais deixados pelo povo português na época da sua grande atividade e expansão colonizadora (Braga, 2021, p. 9-10).

Mário de Andrade, por sua vez, em *Aspectos do folclore brasileiro* (2019), em sua crítica ácida aos folcloristas brasileiros, elaborada no início dos anos de 1940, chama atenção para o fato de que Romero avança em relação aos seus antecessores, mas ainda não alcança uma sistematização de fato, pois seus estudos sobre a poesia popular refletem “mais a curiosidade apaixonada e o poliformismo do escritor, [...] uma simples obra de colheita pessoal ou por colaboração”. Assim como os outros folcloristas, o material recolhido traz “anedotas, superstições pueris, as músicas e os poemas tradicionais de um povo, mais se assemelha a um processo de superiorização social das classes burguesas. Ainda não é a procura do conhecimento, a utilidade de uma interpretação legítima e um anseio de simpatia humana.” (Andrade, 2019, p. 27).

Em *O método crítico de Sílvio Romero* (1988), Antonio Candido destaca a faceta de Sílvio Romero como crítico literário e defende menos a importância crítica e mais a histórica nesta parcela da obra do estudioso alagoano, “devemos compreendê-la como atividade de análise e sistematização da cultura, apresentada, nos seus melhores exemplares, sob o ponto de vista histórico” (CANDIDO, 1988, p. 109). O valor histórico do cancionero popular, mesmo o Sílvio Romero publicado no final do século XIX, congrega textos da literatura do Brasil colônia, transmitidos na oralidade. Assim como a poesia erudita, como dito anteriormente, ambas são produzidas, em grande medida, sob o olhar do homem, em uma perspectiva patriarcal/cristã, apesar dessa dominação simbólica, ambas as produ-

ções servem para traçar uma genealogia da performatividade da mulher na poesia brasileira e, por conseguinte, contribuir para os estudos de relações de gênero.

DONA INFANTA ATRAVESSA O PORTÃO?

Cantos populares do Brasil (1883) divide-se em quatro séries: “Romances e Xácaras”, “Reinados e Cheganças”, “Versos geraes” e “Orações”. A primeira, onde se encontra o poema “Dona Infanta”, condiz com a balada europeia originalmente popular e de transmissão oral que, segundo o autor, constitui “um dos ciclos mais importantes da poesia popular” (Romero, 2021, p.7). A herança religiosa portuguesa está presente no cancioneiro brasileiro que, conforme o pesquisador, caracteriza-se também pela proximidade com as “Janeiras”, tradição portuguesa que consiste em músicas cantadas pela população, nas ruas das cidades, anunciando o nascimento de Cristo. O compêndio conta também com quadrinhas em silva, ou seja, composição poética de origem ibérica em que se combinam versos de dez e de seis sílabas (Campos, 1978, p. 151).

Destacamos, neste momento, “Dona Infanta”, poema coletado da oralidade e inserido na primeira parte de *Cantos Populares do Brasil* (Romero, 2021, p. 25-27). Segue a transcrição completa do poema de autoria anônima, de acordo com a primeira edição da obra em 1883:

Dona Infanta

Estava Dona Infanta
No jardim a passear,
Com o pente d'ouro na mão
Seu cabelo penteava;
Lançava os olhos no mar,
N'elle vinha uma armada.
Capitão que n'ella vinha
Muito bem a governava.

<<Ia n'um cavallo d'ouro
Com sua espada dourada,
Na ponta de sua lança
Um Christo d'onro levava.
-Por signaes que vós me déstes
Lã ficou morto na guerra ;
Debaixo d'uma oliveira
Sete facadas lhe déra.
<<Quando fordes e vierdes
Chamai-me triste viuva,
Qu'eu aqui me considero
A mais infeliz em ventura.
- Quanto me dareis, senhora,
Si vos eu trouxel-o aqui?
<<O meu ouro e minha prata,
Que não tem conta nem fim.
- Eu não quero a tua prata,
Que me não pertence a mim;
Sou soldado, sirvo ao rei,
E não posso estar aqui.
Quanto me dareis, senhora,
Si vol-o trouxer aqui?
<<As telhas de meu telhado
Que são de ouro e marfim.
-Eu não quero as tuas telhas,
Que me não pertence' a mim ;

Sou soldado, sirvo ao rei,
 E não posso estar aqui.
 Quanto me dareis, senhora,
 Si vol-o trouxer aqui?
 <<Tres filhas que Deus me deu
 Todas te darei a ti,
 Uma para te calçar,
 Outra para te vestir,
 A mais linda d'ellas todas
 Para contigo casar.
 -Eu não quero tuas filhas,
 Que me não pertence' a mim;
 Sou soldado, sirvo ao rei,
 E não posso estar aqui.
 Quanto me dareis, senhora,
 Si vos eu trouxel-o aqui?
 <<Nada tenho que vos dar
 E vós nada que pedir.
 -Muito tendes que me dar,
 Eu muito que vos pedir:
 Teu corpinho delicado
 Para commigo dormir.
 « Cavalleiro que tal pede
 Merece fazer-se assim:
 No rabo de meu cavallo
 Puxal-o no meu jardim
 Vinde, todos meus criados,
 Vinde fazer isto assim.
 -Eu não temo os teus criados,
 Teus criados são de mim.
 <<Si tu eras meu marido,
 Porque zombavas de mim?
 - Para vêr a lealdade
 Que vossê me tinha a mim
 (Anônimo. In: Romero (org.), 1883, p. 1-3)

O poema figura diferentes imagens da mulher, de modo que foi inserido em diferentes categorias do “Catálogo de Imagens da Mulher na Poesia Brasileira”: “Família”; “Religião”, “Sobre-humana”, “Vitupério”, “Trabalho”, “Classe social”, “Beleza”, “Sentimento amoroso” e “Sexualidade”. Os versos de “Dona Infanta” são antecedido pela seguinte explicação do organizador “Origens: do português e do mestiço; transformações pelo mestiço” (Romero, 2021, p.25), ou seja, sinaliza tanto a matriz portuguesa como as mudanças do texto em terra brasileira, conforme o argumento central, sobre a mestiçagem, na obra de Silvio Romero. Os versos totalizam-se em 72, sob a forma de redondilhas maiores (sete sílabas poéticas), métrica comum à poesia popular.

O poema remete, em grande medida, ao cenário e costumes portugueses, o que indica sua característica de matriz colonial. Uma mulher aguarda o retorno do marido que, a serviço da coroa, trabalha em embarcações portuguesas. Descrita como bonita e rica, “Com o pente d’ouro na mão/ Seu cabelo penteava;” [V. 3-4], faz a *toilette* e olha para o mar, ela segue os preceitos católicos, sozinha na cena, é uma mulher casada que aguarda o retorno do marido.

O poema coletado por Silvio Romero, no Brasil império, muito provavelmente no Nordeste, reproduz uma produção poética colonial. Além da mulher que aguarda o retorno do marido que enfrenta os desafios das navegações, flagram-se elementos religiosos que remetem às Cruzadas, de modo a marcar outros vínculos com a história da Europa e com o catolicismo:

Ia n'um cavallo d'ouro
 Com sua espada dourada,
 Na ponta de sua lança
 Um Christo d'ouro levava.
 (Anônimo. In: Romero (org.), 1883, p.1)

Dona Infanta havia avistado a armada que se aproximara do litoral e inicia o diálogo com o comandante, a quem interpela em busca de notícias do paradeiro do marido, o qual responde: “Não o vi, nem o conheço, / Nem a sina que levava” [V. 11-12]. Incrédula, a esposa, insistentemente, descreve o marido como um cavaleiro medieval das cruzadas, e recebe do cavaleiro a notícia de que o homem está morto.

Diante da fatalidade, Dona Infanta declara imediatamente o novo estado civil: “Chamai-me triste viúva/ Qu’eu aqui me considero” [V. 23-24]. Ao testemunhar a infelicidade da mulher, o homem inicia uma negociação que perdura até o final do poema, questiona-a o que receberia em troca caso trouxesse de volta o marido: “-Quanto me dareis senhora,/ Si vos eu trouxe-o aqui?” [V. 25]. A princípio, Dona Infanta promete oferecer ouro e prata, ou seja, os bens materiais da família, todavia, o soldado nega, garantindo que serve fidelidade à coroa portuguesa e, por isso, está apenas de passagem “Sou soldado, sirvo ao rei,/ E não posso estar aqui” [V. 31-32]. Interpelada novamente pelo homem, a proposta é refeita, assim a viúva aumenta as recompensas, como o “telhado de ouro e marfim”, ao receber mais uma negativa, oferece então suas filhas, “Três filhas que Deus me deu/Todas te darei a ti, /Uma para te calçar,/ Outra para te vestir,/ A mais linda d'ellas todas/ Para contigo casar” [V. 39-44]. Nota-se nesta “oferta” os diferentes espaços que as mulheres ocupam na casa e o *status* de esposa de acordo com a beleza. De todo modo, o homem permanece firme no posicionamento de negação às ofertas de riquezas, casa, bela esposa e empregadas.

Dona Infanta oferece todas suas posses materiais e afetivas para que o desconhecido se disponha a trazer o marido para casa, sem mais opções, desiste: “Nada tenho que vos dar” [V. 55]. O homem então faz a proposta dele, aceita como pagamento o “Teu corpinho delicado/ Para comigo dormir” [V. 59-60]. Dona Infanta nega veementemente, pois poderia abrir mão de tudo menos da fidelidade que deve ao marido. Ao comprovar a fidelidade da mulher, o poema alcança o “reconhecimento do herói” e o comandante revela ser ele mesmo o marido, após comprovar o bom comportamento da mulher: “Para vêr a lealdade/ Que vossê me tinha a mim” [V. 71-72].

O ideal da “mulher de casa” na sociedade patriarcal é metaforizado nas decisões de Dona Infanta. Ao manter-se firme à procura do marido, supostamente falecido, ainda que seja o corpo para enterrar, dispõe-se a perder tudo para tê-lo de volta, exceto a virtude de esposa fiel. Mesmo com o marido morto ou, em última instância, desaparecido, a mulher mantém a lealdade frente aos preceitos católicos do casamento. Após negar todos os pagamentos oferecidos pela mulher, o marido disfarçado submete-a um teste com o intuito de saber se ela manteria como “mulher de casa”, ou seria capaz, na sua ausência, de se relacionar fora do casamento, tornando-se, portanto, uma “mulher da rua”.

Neste sentido, tudo em volta dela pode ser negociável, exceto seu próprio corpo. O refrão torna-se fundamental, pois nele é repetido a provação em que a mulher é submetida para constatar sua “virtuosidade”. O homem nega, propositalmente, todas as ofertas, conduzindo Dona Infanta à escolha de ser uma “mulher da casa” ou “mulher da rua”. Nesse sentido, a violência simbólica (BORDIEU, 2012) atua, de fato, sutilmente, na sociedade patriarcal, a mulher não tem autonomia do próprio corpo, na tradição da poesia do senhor de engenho que entende o corpo da mulher em dois espaços dicotômicos.

Dona Infanta, ao gerir os pertences e o destino das pessoas da família, na ausência do marido, aparenta autonomia, mas não rompe de fato com a tradição da poesia do senhor de engenho. A performatividade do gênero feminino enquanto “mulher da casa”, cujo o corpo não pertence a ela, mas à instituição familiar, permanece intocável e inabalável. A dona de casa segue considerada respeitável, todavia, caso ela optasse, e seria viável, deitar-se com o tripulante desconhecido, não retornaria à “casa”. Sem mobilidade, as heranças coloniais consolidam os dois caminhos da mulher, cujos prêmio ou castigo são determinados conforme o lugar indicado pelo patriarca, o homem de posses e poder.

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES FINAIS

Poemas da literatura produzida no período colonial, como os aqui estudados, pela linguagem figurada e domínio técnico dos poetas, produzem sentido e efeito capazes de documentar aspectos de re-

lação de gênero na formação da sociedade brasileira. As imagens poéticas da mulher, tanto nos exemplos de poemas de José de Anchieta, vate considerado canônico pela historiografia da literatura, como em “Dona Infantas”, do cancioneiro popular, permitem refletir sobre os espaços de performatividade do gênero feminino (Butler, 2017) na sociedade (colonial) brasileira. A poesia, portanto, serve como *locus* de registro de violência simbólica contra a mulher, seja no erudito ou no popular, ambos condicionam, sem hierarquia, o espaço de atuação da mulher na sociedade, conforme o olhar do patriarca.

As imagens poéticas aqui estudadas evidenciam a origem ibérica da violência simbólica que encapsula a mulher na figura do bem e do mal, impossibilitando-lhe mobilidades mais complexas. Santa/mãe ou monstruosa morte, mulher da casa ou mulher da rua, as estratégias, por vezes aparentemente complexas, pelo valor da linguagem figurada, seja pelo ornado da poesia erudita ou pelo tom “humorístico” da popular, asseguram, via poesia de senhor de engenho, “ensinar” à mulher modos de comportamento na sociedade brasileira.

REFERÊNCIAS

ANCHIETA, Jose de. **Poesias: manuscrito do século XVI, em português, castelhano, latim e tupi**. Transcrições, tradução e notas: M. de L. de Paula Martins. São Paulo: Comissão do IV Centenário da Cidade, 1954.

ANDRADE, Mário de. **Aspectos do folclore brasileiro**. Estabelecimento de texto, apresentação e notas: Angela Teodoro Grillo. Edição coordenada por Telê Ancona Lopez. São Paulo: Global Editora, 2019.

BARBOSA, Januário da Cunha (org). **Parnaso brasileiro, ou Coleção das melhores poesias dos poetas do Brasil, tanto inéditas, como já impressas**. Rio de Janeiro, RJ: Tipografia Imperial e Nacional, 1829.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Tradução de Maria Helena Kuhner. 11. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

BUTTLER, Judith. **Os atos performativos e a constituição do gênero: um ensaio sobre a fenomenologia e teoria feminista**. Edições Chão da feira, p. 1-16, junho, 2018. Disponível em: <www.chaodafeira.com>. Acesso em: 1 jan. 2024.

BRAGA, Theóphilo. “Sobre a poesia popular do Brasil”. In.: ROMERO, Sílvia. **Cantos Populares do Brasil**. Jandira: Principis, 2021, p. 9-24.

CAMPOS, Geir. **Pequeno dicionário de arte poética**: 618 verbetes e remissões com farta exemplificação e resenha bibliográfica. São Paulo: Cultrix, 1978.

CANDIDO, Antônio. **O método crítico de Sílvia Romero**. São Paulo: Edusp, 1988.

CANDIDO, Antônio. “O direito à literatura”. In.: **Vários escritos**. São Paulo: Duas cidades; Ouro sobre azul, 2011.

FILHO, Mello Moraes. **Parnaso Brasileiro**, v. 1. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1885.

FILHO, Melo Moraes. **O Cancioneiros dos ciganos**, v. 6. São Paulo: Cadernos do mundo inteiro, 2018.

GRILLO, Angela Teodoro et al. *Catálogo de imagens da mulher na poesia de língua portuguesa*. Disponível em: <www.milmarias.ufpa.br>. Acesso em: 29 abr. 2025.

GRILLO, Angela Teodoro. **Os “Poemas da Negra”, uma leitura a contrapelo da “poesia do senhor do engenho”**. Estudos Avançados, São Paulo, Brasil, v. 31, n. 90, p. 199–214, 2017. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/137894>>. Acesso em: 23 jul. 2024.

GRILLO, Angela Teodoro. “Tradição e rupturas periféricas: imagens de sexualidade e de trabalho na poesia do Brasil colônia e contemporâneo”. In: Procknov Rafaela Cássia; SOUZA, Ronaldo Tadeu de (orgs.). **Perspectivas periféricas: literatura, cultura e política**. São Paulo: Dandara Editora, no prelo.

PAZ, Octavio. **O arco e a Lira**. Tradução de Olga Savary. 2 ed. Rio de Janeiro: Editora nova fronteira, 1982.

PEREIRA, Rosemeire F. **A literatura de José de Anchieta e a gênese da educação brasileira**. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2006. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-24082007143944/publico/TESE_ROSEMEIRE_FRANCA_ASSIS_RODRIGUES_PEREIRA.pdf>. Acesso em: 27 ago. 2024

ROMERO, Sílvio. **Cantos Populares do Brazil**. Lisboa: Nova Livraria Internacional, 1883, v. 1.

ROMERO, Sílvio. **Cantos Populares do Brazil**. Jandira: Principis, 2021, v. 3.

SILVA, Pereira da Silva; J M Pereira da (org). **Parnaso brasileiro: ou Seleção de poesias dos melhores poetas brasileiros desde o descobrimento do Brasil precedida de uma introdução histórica e biográfica sobre a literatura brasileira por J. M. P. da Silva**. Rio de Janeiro, RJ: Tipografia Universal de Laemmert, 1843.