

O intercruzamento entre a literatura de cordel e o folhetim na constituição de **Tieta do Agreste**

Prof^ª. Dra. Clarissa Loureiro Barbosa, Faintvisa

Resumo

Este artigo pretende discutir como na obra de Jorge Amado **Tieta do Agreste, pastora de cabras ou A volta da filha pródiga, melodramático folhetim em cinco sensacionais e empolgantes episódios: emoção e suspense**, o discurso popular e o folhetinesco cruzam-se no processo de sua estruturação estética e significativa. Observa-se, então, como os elementos do folhetim dialogam com os da literatura de cordel, compondo um romance que traz à tona a representação estética das diversas faces assumidas pela personagem Tieta ao longo da narrativa e a recriação de como elas ressignificam estereótipos e relações humanas.

Palavras chaves: cordel, folhetim, dialogismo, romance.

Introdução

A obra de Jorge Amado **Tieta do Agreste, pastora de cabras ou volta da filha pródiga, melodramático folhetim em cinco sensacionais e comovente epílogo: emoção e suspense** destaca-se por se aproximar do conceito de romance dialógico defendido por Mikhael Bakhtin. O texto estrutura-se como um “ sistema de linguagens, de estilos” (BAKHTIN, 2002, p.74) no qual Jorge Amado “orquestra” traços estéticos da literatura do cordel e do folhetim, num intercruzamento dinâmico de formas e temas. O resultado é um romance expressivo em que discursos externos adentram na estruturação estética, dando-lhe personalidade e, principalmente, comportando-se como “fatores internos” (CANDIDO, 1976) relevantes para a significação do enredo. Deste modo, há um folhetim com traços de literatura de cordel em que o autor se comporta como um narrador oral (BENJAMIM, 1994) cuja marca é um intercambiar de experiências que ouviu ou viu com um leitor implícito, personagem agente na composição da narrativa.

Na narrativa, as “estórias” são memórias individuais as quais sustentam a memória coletiva de um povo (HALBSWACH, 1950) sobre a história de uma cidade que se funde com a trajetória de vida de uma mulher. Daí, a narrativa se desenvolver a partir da formação de um mito (BARTHES, 2001), gerado como uma mensagem criada pela fala do povo, quando dá várias interpretações e faces à personagem Tieta, ao longo de sua estadia numa província do interior: pastora de cabras, filha pródiga, viúva alegre, devorada de cabritos, Jona D´arc do sertão, e, sobretudo, Tieta que dá a luz. O objetivo deste trabalho é analisar como estas “ personas” colocadas sobre Tieta exercem influência sobre uma sociedade marcada por um imaginário patriarcal, de modo a implodir gradativamente comportamentos cristalizados, trazendo o progresso também para as relações humanas.

1.0 A representatividade das xilogravuras e dos títulos na composição da obra

No romance, as xilogravuras têm a mesma função de imagem-símbolo (CHARTIER, 2002) presente nos cordéis, na medida em que fornecem pistas sobre o sentido geral de cada episódio ao qual se referem no romance. Assim, reproduzem dos cordéis o papel das capas de associação título/representação da situação clímax ou título/imagem simbólica da personagem, funcionando como um “xamariz a mais para reter o interesse do destinatário e assegurar a recepção da obra” (RAMALHO, 1997, p.98). Para se observar a

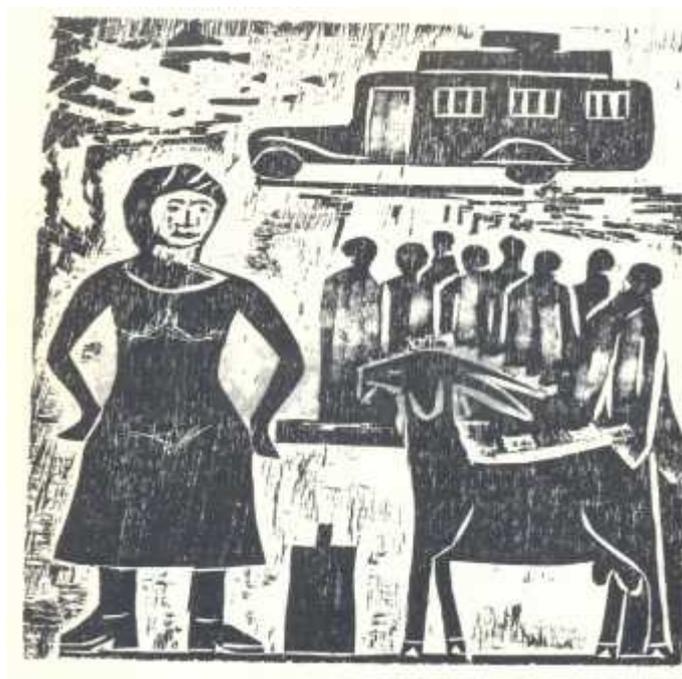
relevância das xilogravuras na estruturação da obra, serão analisadas como elas se articulam aos títulos dos episódios a fim de se observar como este diálogo corrobora para a constituição de Tieta como um mito (BARTHES, p.2001) constituído pela fala povo e eternizado no imaginário popular. A primeira xilogravura analisada é aquela que abre o episódio **Morte e ressurreição de Tieta ou a filha pródiga** :



A xilogravura é a representação do equivocado enterro de Tieta em que são sobrevalorizadas a imagem de uma beata chorando e, ao mesmo tempo, de cabras a cercando. A imagem, então, torna-se um espaço de flutuantes significados (WALTER, 1998), pois serve como um espelho que projeta perspectivas conflitantes. Ao mesmo tempo que repete a função das capas de cordel de recriação de uma situação clímax da narrativa, reproduz a imagem símbolo da protagonista, através da simbologia da cabra. O humor predominante na reconstrução imagética de cenas de narrativas de folhetos é, portanto, ressignificado pela busca da construção da identidade original de Tieta. A convivência conflituosa de imagens é implodida, quando se analisa a sequência de xilogravuras e a recorrência da cabra justaposta a cenas cruciais de cada episódio. No primeiro, o humor criado na xilogravura alude ao choro de Perpétua pela perda de benefícios mandados à distância e, ao mesmo tempo, à origem de Tieta como a pastora de cabras cuja sexualidade aflorada é representada na xilogravura de introdução da obra em que há um bode com o rosto de homem sobre uma menina, descrevendo o despertar da mulher para o sexo com forte carga animalizada. Esta é a primeira identidade da protagonista a ser reinventada junto a outras, conforme vivencia novas aventuras recriadas na sequência de xilogravuras.

Deve-se sublinhar a polissemia das xilogravuras nas narrativas. Elas aludem ao título central de cada episódio que, por si só, é duplo, formado por dois outros: um referente a uma situação clímax do episódio e outro a uma face mítica assumida por Tieta no mesmo episódio. E, ainda, podem dialogar com o título de um dos capítulos de cada episódio. A xilogravura do primeiro episódio dá significado ao capítulo **A morte e do enterro de Tieta com sermão inesperado do padre Mariano, ao turbulo do sobrinho Ricardo, coroinha** cujo título é um intercruzamento de dois tipos de discurso que estruturam o romance. Tem o humor de situações inusitadas em velórios contadas nos cordéis e, ao mesmo tempo, o caráter de explicação das circunstâncias próprio aos títulos de folhetins. Assim, o capítulo constrói-se como um tecido maleável em que se interrelacionam aspectos formais do discurso do folhetim e do cordel, de modo que o autor funcione como um regente de uma sinfonia de textos, orquestrando-os para dar o seu estilo particular. Há, então, um constante dialogismo de discursos dentro de uma rede de textos que possui uma organização própria.

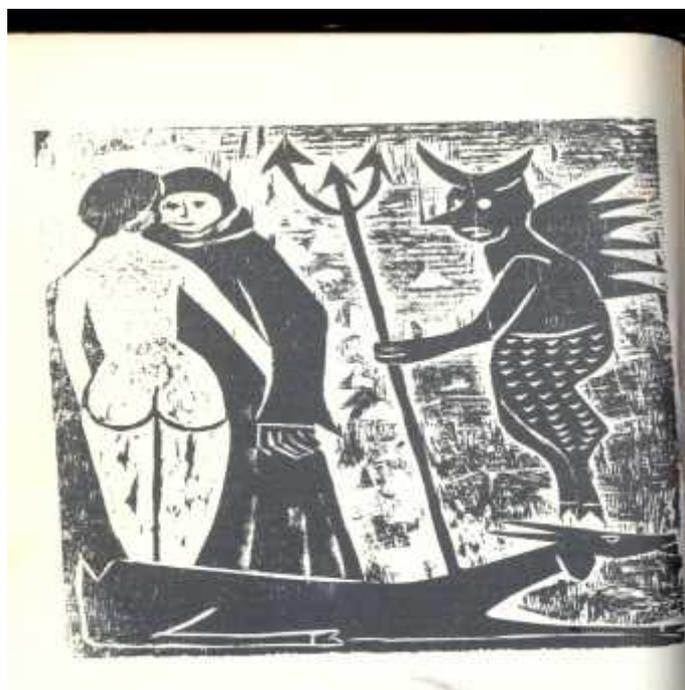
No primeiro episódio, isto já é evidenciado pela sua subdivisão dos capítulos em partes que se assemelham ao formato do folhetim em sua constituição original feita para ser publicada em jornais. São capítulos pequenos que primam pela velocidade de ações abruptamente “cortadas” ou “suspensas” e resolvidas nos capítulos seguintes, como artifício de sedução do leitor, cuja curiosidade é constantemente motivada para saber os desenrolar dos acontecimentos. Daí, a importância do mistério, pedra angular do folhetim que passa a ser marca do primeiro episódio. Tieta morreu? A dúvida que se estende sobre a vida da protagonista é o pretexto para que se apresentem os tipos sociais que movimentarão a trama, desvendando perfis que se modificarão quando se relacionarem com Tieta nos episódios subsequentes. A chegada de Tieta desfaz as suspeitas acerca de sua morte, identificando-se com a imagem mítica sugerida no segundo título do episódio: **A filha pródiga**. A protagonista volta à sua terra natal para trazer a luz em um duplo sentido: iluminação para a escuridão das ruas e também para os desejos reprimidos de Elisa, Ricardo e Ascânio, forçados a enfrentarem seus próprios recalques, adormecidos por uma sociedade católica-patriarcal. O segundo episódio **Das paulistas felizes em Sant'ana do Agreste ou a viúva alegre** é aberto com a seguinte xilogravura:



O texto imagético divide-se em dois planos cronológicos e espaciais referentes às circunstâncias de volta de Tieta ao Agreste: em um segundo plano, há a imagem do ônibus em que Eleonora e Tieta voltam para casa e a expectativa da habitantes da cidade de Santa' Ana vestidos de luto e, em primeiro plano, a identificação de Tieta com uma cabra e suas memórias juvenis. É, portanto, uma imagem que tem uma dupla função na condução da narrativa, assumindo a condição de terceiro lugar, “geratriz de produção signífica diversificada e, portanto, sentidos plurais” (MARTINS, 2000, p. 65). A xilogravura, então, alude a uma circunstância presente na narrativa e, ao mesmo tempo, sugere a existência de uma identidade original de Tieta que conviverá com outras construídas pela interpretação do povo acerca dos acontecimentos vivenciados pela personagem no Agreste. Esta identidade inicial é confirmada pela própria fala da protagonista no início do segundo episódio: “Fui cabra viciada, não havia homem que me desse abasto” (AMADO, 1977, p.82). Esta imagem de cabra é ainda retomada na xilogravura colocada dentro ainda deste episódio que alude ao capítulo **Da massagem com oração**:



Na xilogravura, a imagem da cabra amamentando o cabritinho recebe uma nova conotação que passa a estar associada a alimentar o desejo no sobrinho que vai se desligando gradativamente do universo sacro e adentrando no profano, à medida que reza e, ao mesmo tempo, faz uma massagem ambigualmente filial e erótica em Tieta. A metamorfose completa de Ricardo se dá no último capítulo do episódio, denominado de **Intermezzo à maneira de Dante Alighieri, autor de outro famoso folhetim (em versos) ou o diálogo nas trevas** que se articula com a seguinte xilogravura posterior ao título:



Trata-se de um capítulo diferenciado, pois compõe-se a partir do inter cruzamento entre o monólogo interior de Ricardo e o diálogo travado com a tia cujo discurso se opõe ao fluxo de consciência que se apresenta ao leitor, referente aos medos e recalques que o sobrinho sente plantados por um discurso católico. A xilogravura representa estes pensamentos atormentados,

quando apresenta um homem de batina que parece ser tentado pelo diabo, ao se relacionar com uma mulher nua. Há, portanto, nesta imagem a representação simbólica da tentação humana de quem cai de uma vida sagrada aos infernos da consciência, por conta do desejo sentido por uma mulher. O tormento psicológico de Ricardo é comparado ao dos personagens dos cordéis que se culpam por erros morais (associados a pecados da carne) e temem o Inferno, como *locus* de castigo da alma e do corpo, tal qual é recriado por Dante Alighieri. A diferença é que o personagem não culpa a tia, como é comum nos cordéis em que as mulheres são associadas a Evas cuja sedução impulsiona o homem ao erro. O sobrinho culpa a si mesmo, assumindo o papel de tentador que faz da mulher um objeto para a realização do mal que já existe dentro dele. O que dá uma nova conotação à imagem presente nas xilogravuras de cordéis. Em seu fluxo da consciência, Ricardo acredita arrastar a tia ao Inferno, sendo ele o sedutor que é estimulado pelo diabo. O que já é uma reinvenção da imagética relação homem-mulher presente nos textos populares. Todavia, é a fala de Tieta que implode, de fato, a relação convencional entre homem e mulher presente no imaginário popular.

Ao fazer da fala “ Não diga tia, diga Tieta” um refrão no diálogo pós-sexo, Tieta busca ensinar ao sobrinho a relação natural entre homem e mulher, semelhante a existente entre os bichos, sem os dogmas da culpa cristã. Assume, então, a condição mítica de “ defloradora de cabritos”. A zoomorfização da protagonista predominante no segundo episódio dá uma nova conotação à personagem. Tieta alcança a condição de mulher que usa o corpo para despertar o “ império dos sentidos”, comum aos animais e silenciado por um discurso cristão (NIETZSCHE, 2007).E solidifica o mito da “ viúva alegre”, permanente no segundo episódio na condição de mulher diferente que paralisa o sertão com hábitos que fogem ao que é ditado por um discurso patriarcal.

O terceiro episódio **O progresso chega ao cagundó dos Judas ou a Joanna D' Arc do sertão** amplia a importância de Tieta na narrativa, à medida que sua história deixa de se fundir com a de sua família e passa influenciar a da própria cidade. A dupla denominação do episódio equipara ao progresso desenvolvido em Sannt' Anna do Agreste à santificação de Tieta pelo povo da cidade. O progresso é produto da interferência da personagem que consegue trazer a luz para a cidade por meio de contatos políticos. Todavia, a sua santificação é, de fato, ilustrada pela articulação entre a xilogravura apresentada no início do episódio e os dois últimos capítulos **Das chamas morais à Chamas verdadeiras, capítulo emocionante no qual Tieta exhibe um resplendor de fogo e Da trova popular e da poesia erudita.**



A xilogravura recria a situação em que Tieta sai de um incêndio, carregando uma idosa com o vestido e os cabelos anelados em chamas. Contudo, a imagem do fogo assume uma significação sagrada de aureola de santificação diferenciada da encontrada em folhetos populares em que figuras históricas são santificadas pelo processo de afetivização popular (SOUZA, 1986) que valoriza a fragilidade. Há uma mulher beatificada pela prosa popular e erudita por ter um comportamento de altivez que a aproxima de Joana D' Arc. O que se dá, então, é uma reinvenção da imagem feminina cuja beleza deixa de estar associada à delicadeza e passa a identificar-se com o “sexo forte” por conta de sua capacidade de mudar situações, ajudando pessoas. No capítulo **Da trova popular e da poesia erudita**, além de serem apresentados trechos de cordel, mitificando um nome pela capacidade de torná-lo mensagem na boca de povo como alvo de admiração e projeção, há a santificação da personagem por ser celebrada em ritos próprios à religião popular como: ser motivo de romaria em sua casa ou ter sua imagem consagrada como santa em capela. O quarto episódio **Das festas de Natal e de ano-novo ou matriarca dos Esteves** foca-se na solidificação da relevância de Tieta na família, assumindo a face mítica da matriarca dos Esteves bem expressa na xilogravura que abre o episódio:



Na xilogravura, evidencia-se a imagem do cajado e o gesto afetivo de como uma figura feminina toca uma cabra. O cajado tem uma representação simbólica no imaginário popular, associado a poder. O beato Antônio Conselheiro carrega um cajado em oposição ao garfo do Diabo no cordel **São Bartolomeu**. Esta visão tem origem no próprio significado bíblico de “pastor de almas”, associado originariamente à figura de Moisés e seu cajado, conduzindo o povo hebreu mar adentro. A articulação xilogravura e título **A matriarca dos Esteves** inverte os sentido original do cajado. É Tieta quem assume a condição de chefe de família e de condutora de cabras, com a morte do pai. Todavia, é uma postura bem diferenciada de pai rigoroso e temido pela família nordestina. O que se apresenta é o afeto, o cuidado de uma pastora sobre as suas cabras: irmãs, enteados e sobrinhos. Nas próximas xilogravuras, a figura feminina deixa de estar no foco. São colocadas em evidência situações simbólicas importantes para o desenvolvimento da narrativa. A ênfase maior no desenvolvimento do perfil de Tieta é melhor expressa nos títulos do episódios. No quarto episódio **Do sol azul e da lua negra ou a rival de Deus**, a xilogravura abaixo associa-se ao primeiro título.



É comum, nas xilogravuras dos cordéis, o uso do realismo maravilhoso para a criação de uma atmosfera simbólica referente a situações inusitadas vivenciadas pelas personagens. No quarto episódio, a xilogravura se articula com o primeiro título do episódio **Do sol azul e da lua negra**. A oposição sol e lua numa mesma imagem alude a uma situação de conflito entre o progresso e destruição. A imagem valoriza aspectos de rusticidade de Santa Anna através do desenho de suas casas e, ao mesmo tempo, a exuberância de seu mar e de seu céu, justapostos às estrelas e à baleia no mar. No centro, é colocada a cabra, representação de Tieta que vive outro confronto existencial, expresso no segundo título **O conflito com Deus**. Trata-se da humanização do mito de uma mulher que se debate com Deus por conta da negligência de um homem. Este será o único momento de fraqueza da personagem na trama, semelhante à situação em que Cristo se debate de dor nos Monte das Oliveiras. Tieta sofre e prevê o seu “sacrifício” e seu abandono por Ricardo e, ao mesmo tempo, a futura destruição de mangue seco, cena retratada na xilogravura que abre o último episódio do livro.



A imagem da xilogravura associa-se ao primeiro título **Da poluição do paraíso terrestre** que, curiosamente, reinventa a relação xilogravura e texto no cordel. Não há no enredo a realização de uma situação efetiva de destruição de Mangue Seco pela fábrica Bastânio. A inovação do capítulo está na criação da representação simbólica da fábrica como um monstro-máquina épico destruidor da paisagem e da vida de uma cidade que povoará o imaginário dos personagens, ao longo dos capítulos, de tal modo que se tornará um adversário concreto a ser derrubado por determinados integrantes do livro, reproduzindo a estrutura do melodrama na qual opõe personagens representativos de valores opostos, numa alternância de momentos de extrema desolação e desespero com outros de serenidade ou de euforia, fazendo a mudança com espantosa velocidade (PAVIS, 1999). Contudo, a relevância do episódio para a finalização da trajetória de perfis de Tieta se dá na articulação do segundo título do episódio **O bordão da pastora** e a sequência de capítulos que recria a decadência de Tieta em direção ao estereótipo da prostituta, mais uma vez expulsa da cidade por um discurso patriarcal e sua ressurreição como mito eternizado no imaginário popular.

2.0 A relevância da sequência de títulos para recriação da via sacra de Tieta com traços de melodrama.

Os últimos capítulos se tornam relevantes na obra por conta de criarem uma sequência de situações que visam comover o leitor através de efeitos cênicos, próprios ao melodrama (PAVIS, 1990). O exagero próprio a este gênero se exprime na descrição dos passos de Tieta a partir de golpes impressionantes, seja na valorização de efeitos visuais ou de diálogos curtos e rasgados. Tanto que a trajetória de Tieta é dividida em sete estações que se assemelham a quadros que reinventam algumas estações referentes a etapas da via sacra vivenciada por Cristo em seu caminho em direção à crucificação. A relevância desta relação entre textos se dá por conta do modo como Jorge Amado se apropria de um rito católico de humilhação da figura de um Deus na imagem de homem consagrado no imaginário cristão como mito moralizante para recriar uma “paixão” de uma personagem feminina segundo a linguagem do melodrama adaptada a um folhetim popular que também terá uma função moralizante, todavia, bem diferenciada abordagem católica eternizada na Idade Média.

É, portanto, uma nova visão de moral que está de acordo com a defendida por Friedrich Nietzsche (2007) quando defende a “moral nobre” como expressão das condições de vida e crescimento de um povo, no seu instinto básico de viver. Jorge Amado cria a via sacra de Jesus nos passos de uma mulher para, então, furar um discurso católico moralista nordestino de exclusão de certos tipos sociais, humanizando Tieta como cafetina para, depois, eternizá-la na condição de placa representativa, não só do progresso de uma cidade, mas, sobretudo, da mudança modo de pensar de alguns de seus habitantes em busca de um nova forma de moral mais sincera e de acordo com as suas necessidades de viver e conviver. Assim, o autor dessacraliza o mito cristão, reinventando-o nos moldes de uma mulher cuja estadia breve em sua cidade de origem é de reencontrar-se na “condição de pastora”, furando os princípios morais cristalizados de um povo, ao desconstruir seus preconceitos e reinventar novos modos de relações. Daí, a importância da composição da crucificação da personagem que se solidifica melhor para o leitor se se analisa a articulação dos últimos capítulos do episódio com o modo como se concluem as relações de Tieta com certas personagens.

O subcapítulo **Da poluída via sacra na noite do Agreste- primeira estação: o menosprezo nos fios telefônicos**, há a constituição simbólica do Judas na figura de Ascânio que de aliado de Tieta para o desenvolvimento do progresso se torna seu adversário político, quando ela se opõe à implantação da Bastânio. O capítulo traz à tona o rancor do personagem em perceber a perda de sua capacidade de trazer a fábrica para a cidade por conta da influência de Tieta na região e, ao mesmo

tempo, a explosão deste sentimento, quando sabe da real fonte de sua riqueza e poder. É, portanto, o início da via sacra da personagem cuja estação **Da poluída via sacra na longa noite de agreste-terceira estação: a santa despojada da túnica e do resplendor** é a concretização da denúncia que é adaptada ao contexto de religiosidade popular. Tieta cai de condição de santa colocada no altar da Igreja com túnica de louvores à condição de cafetina que começa a trajetória de rejeições e humilhações do mesmo povo que a exaltou, tal qual o caminho de Cristo em direção à morte. E isto fica evidente na estação **Da poluída via sacra na longa noite de Agreste- quinta estação: entre a cruz e a diligência**. O termo cruz tem o sentido simbólico cristão. Tieta carrega em silêncio o peso de sua própria história e escolha, tal qual Jesus, aproximando-se ainda na condição de sacrificada que pensa sobretudo no próximo. Daí, a ironia do texto. Em meio às ofensas veladas em silêncio das casas, Tieta despede-se, “recruta” e “não anda ao acaso”.

No capítulo **Da poluída via sacra na longa noite de Agreste- sexta estação: o jejum e a aleluia**, a primeira cena bíblica recriada no texto com o deboche popular é a de Maria diante da cruz acompanhada de João. Na bíblia, é encontrado o seguinte trecho: “Jesus, vendo a sua mãe e, perto dela, o discípulo a quem amava, disse a sua mãe: 'Mulher eis o teu filho'. Depois disse ao discípulo: 'Eis a tua mãe'. E a partir dessa hora o discípulo a recebeu em sua casa” (JOÃO, CAP, 20: 26,27). Jorge Amado substitui a figura materna emblema da castidade cristã pela figura da irmã que decide se unir a Tieta para abandonar o casamento casto nos moldes patriarcais de influência mariana. O comportamento de Tieta se identifica com Jesus na valorização da família no sentido espontâneo do cuidado mútuo. A diferença é a sua abordagem que reverte as relações entre homem e mulher numa perspectiva católica-patriarcal. Quando diz: “Cuida de tua mulher, Astério, bota ela na linha, ensina a te respeitar. Uma vez já lhe disse o que tinha que fazer. Por que não fez?” (AMADO, 1977, p.585) O termo cuidar existente entre João e Maria no sentido da relação mãe e filho ganha um sentido erótico silenciado por casamentos nordestinos. Tieta implode esta norma de ausência de prazer feminino e, às vezes, masculino no matrimônio. Altera as relações cristalizadas, quando, estimula Ascânio à troca de prazeres na vida sexual com Elisa. De modo que no capítulo os termos “jejum” e “aleluia” perdem a conotação sagrada e alcançam o sentido de coito sexual efetivado com as ambiguidades e o humor próprios às abordagens dos folhetos.

Outra figura bíblica também recriada na obra é a do Cireneu no capítulo **Da poluída via sacra na longa noite de agreste- sétima estação: o Cireneu Barbozinha se oferece em Holocausto**. O intertexto bíblico alude à existência de um certo Simão de Cireneu a quem os soldados impuseram a cruz para levá-la atrás de Jesus em sua trajetória em direção à crucificação. No romance, a cruz recebe o peso do olhar da sociedade e o Cireneu uma nova conotação que se evidencia na ênfase dada ao termo “holocausto” no título do capítulo. Barbozinha é um Cireneu renovado que se oferece em sacrifício, quando pede a mão de Tieta em casamento, oferecendo-se a carregar junto com ela a vida a dois, mesmo que seu passado seja considerado uma chaga social e moral. É, portanto, uma reinvenção da relação homem e mulher segundo os olhos de um poeta cujo aparente sacrifício é o indício de um novo olhar sobre as relações humanas que estadia de Tieta vem semear numa sociedade patriarcal e nordestina. A resposta da protagonista é justamente a valorização do poeta como voz de derrubada de paradigmas sociais, quando diz: “Agora não dá, meu poeta. Eu te prezo muito e não quero te ver chifrudo, não ia gostar. Quando estiver velhota, volto de vez e a gente se casa. Até lá cuide de sua carcaça e escreva mais versos para mim” (AMADO, 1977, p.587). A protagonista admite a sua humanidade e fraquezas e, ao mesmo tempo, clama para que sua voz se perpetue mitificada na condição de versos. É, portanto, uma nova imagem de cordeiro que aceita ser sacrificado mas que sabe que se eterniza no imaginário do povo. O primeiro indício aparece no auge da crucificação expresso no capítulo **Da notícia e da respiração**, quando na marionete cercada dos dois “ladrões simbólicos”, Eloisa e Maria Imaculada, Tieta recebe do sobrinho Peto o cajado:

-Esqueceu o cajado, tia.- Baixa a voz, acrescenta- Vou sentir saudades.

Vai perder a grata visão de seios e de coxas. Sobe para falar com Leonora,

provoca abafados e soluços. Adeus prima.

Peto sai em disparada para casa, deixando a inesquecível lembrança da singela gentileza e o cheiro marcante da brilhantina de lata (AMADO, 1977, p.589)

Pieto identifica-se com a figura de Verônica na via sacra. A identificação mais evidente associa-se ao sentido etimológico de Verônica como “aquela que viu”. Na via sacra de Cristo, Verônica vê o rosto de Deus e, numa atitude de gentileza, oferece ao humilhado o lenço para limpar o rosto molhado de sangue. Jorge Amado reinventa este sentido dando ao comportamento de Pieto uma atitude que transita de um debochado humor para uma reflexão existencial sobre a evolução do olhar do menino para o homem que fura os sussurros críticos comuns à crucificação e é capaz de ver a “pastora de cabras” atrás da sensualidade existente atrás da figura da tia. É a primeira voz a admitir a “saudade” que a figura de Tieta fará, estendendo-lhe o cajado do pai como símbolo de sua autoridade na família e, quem sabe, na cidade. Assim, a gentileza de Pieto aproxima-se da de Verônica, porque é a representação de um povo cujo olhar está em transformação. Esta mutação consolida-se no último capítulo **Das placas, lembrete do autor:**

Durou pouco a placa azul, sumiu durante a noite. Em lugar dela pregaram uma de madeira, confeccionada em mão artesanal e anônima: RUA LUZ DE TIETA. Mão artesanal e anônima. Mão do povo. (AMADO, 1977, p. 590).

Conclusão

Ao longo do romance, são apresentadas várias faces de Tieta que se torna um mito por conta das diversas interpretações que recebe da população e de si mesma. Todavia, é seu último nome que consolida a imagem da personagem como uma mensagem enraizada na história de um povo. Como Lampião, D. Helder e tantos outros que se consolidaram como mitos no cordel pela capacidade de alterar o olhar do sertanejo sobre a realidade, Tieta tem a capacidade de mudar, de um modo sutil, o olhar do nordestino sobre a importância de uma mulher numa sociedade tipicamente tradicional. O nome de uma placa intitulada “Luz de Tieta” é, por si só, a confirmação dos atos de uma mulher numa sociedade cujas ações ganham uma dimensão maior do que preconceitos. Torna-se uma mensagem carregada de sentidos que corroboram para a construção de uma nova identidade feminina além da cristalizada: o arquétipo da mulher capaz de iluminar uma cidade, ao trazer o progresso também no seu significado mais pleno, o da mobilidade das relações humanas.

Referências Bibliográficas

- BAKHTIN**, Mikhail. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. São Paulo: Hucitec, 2002.
- BARTHES**, Roland. **Mitologias**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- BENJAMIN**, Walter. O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.
- CANDIDO**, Antônio. Crítica e sociologia. In: **Literatura e sociedade: estudos de teoria e história da literatura**. 5.e.d. São Paulo: Nacional, 1976.
- CHARTIER**, Roger. **A História cultural: entre práticas e representações**. Lisboa: Difel, 2002.
- HALBWACHS**, Maurice. **Memória Coletiva**. São Paulo: Centauro, 1950.
- MARTINS**, Leda Maria. **Oraliteratura da Memória**. In: FONSECA, Maria Nazareh Soares. (org) **Brasil afro-brasileira**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000;
- NIETZSCHE**, Friedrich. **O anticristo: maldição ao cristianismo**. São Paulo: companhia de letras, 2007.
- PAVIS**, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo:

Perspectiva, 1999.

RAMALHO, Sônia Lúcia. (org) **Literatura e Cultura: tradição e modernidade**. João Pessoa: Idéia:editora universitária-UFPB,1997

SOUZA, Laura de Melo. **O diabo e a terra de santa cruz: feitiçaria e religiosidade popular**. São Paulo: Companhia de Letras, 1986.

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