

## UMA ELEGIA\* DE DOR E DE LAMENTO NO SERTÃO

### AN ELEGY OF GRIEF AND OF SORROW IN THE SERTÃO

Roseli Bodnar 1  
Ana Paola Cavalcanti Marinho 2  
Amanda Gomes de Brito 3

**Resumo:** *É a morte que orchestra a leitura do romance O canto da carpideira, escrito por Lita Maria<sup>a</sup>, em 2014, com um olhar carregado de sensibilidade e poesia, que une reminiscências e vivências de mulheres sertanejas, dando uma ênfase especial sobre “o cantar à morte”. O romance traz à cena o protagonismo de mulheres pobres, oriundas do meio rural e com ofícios ligados à cultura e aos saberes populares, como raizeira, parteira e carpideira, hoje ressignificados por processos históricos, mas que (re)contam a história e à luta de tantas mulheres de carne e osso por meio da ficção. A partir disso, propõe-se, neste artigo, uma análise da representação da mulher sertaneja e de seus ofícios, sobretudo o de carpideira.*

**Palavras-chave:** *Mulheres sertanejas; Representação e protagonismo; Carpideira.*

**Abstract:** *Death orchestrates the reading of the novel The Song of the Mourner, written by Lita Maria, in 2014, with a heavily charged look of sensitivity and poetry, which unites reminiscences and experiences of “sertaneja” women, giving an emphasis on “singing to the death”. The novel brings to the scene the protagonism of poor women, from the countryside and with functions connected to culture and popular knowledge, such as “raizeira”, midwife and mourner, nowadays with new meanings through historical processes, but that retell the history and the struggle of so many flesh-and-blood women through fiction. From this, it is proposed, in this article, an analysis of the representation of the “sertaneja” woman and her functions, especially the one of the mourner.*

**Keywords:** *“Sertaneja” women; Representation and protagonism; Mourner.*

A - Lucelita Maria Alves nasceu em Piranhas – GO, cresceu em Trindade – GO, mais tarde, já na adolescência mudou-se para Goiânia - GO. Ingressou na Polícia Militar de Goiás e, com a criação do Estado do Tocantins, ingressou na Polícia Militar tocantinense, onde seguiu carreira e reside até hoje. Paralelamente à carreira militar, cursou Letras e Psicologia, e ainda cursa Licenciatura em Teatro, pela Universidade Federal do Tocantins - UFT. Ocupa a cadeira Nº 19 da Academia Palmense de Letras.

Professora do Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Tocantins – UFT. Graduação em Letras, mestre em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina -UFSC e doutora em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – PUCRS. E-mail: roseliteratura@hotmail.com 1

Graduada em Teatro, pela Universidade Federal do Tocantins – UFT. Pesquisadora do grupo de Pesquisa Observatório das Artes – UFT. Palmas – TO. Professora convidada do Curso de Licenciatura em Teatro, da Universidade Federal do Tocantins – UFT. E-mail: anapaolacma@mail.uft.edu.br 2

Graduanda em Teatro - Universidade Federal do Tocantins – UFT. Pesquisadora do Grupo de Pesquisa Observatório das Artes – UFT. Palmas – TO. E-mail: amandha\_brito@hotmail.com 3

\*De acordo com Massaud Moisés (2004, p. 137 – 139), a palavra é oriunda do latim elegia e do grego elegeia, com o mesmo significado, canto fúnebre em honra aos mortos. O vocábulo élegos (é a raiz de elegeia) significa pranto, provavelmente consistiria na transcrição helênica que designaria a flauta que acompanhava os cantos de luto e tristeza. A forma poética abordou os mais variados temas, ao longo da sua história, embora, em geral, o tema principal girasse em torno de “sentimentos, especialmente dolorosos, que podem dizer-se naturais e comuns a todos os entes mortais, quais, por exemplo, os despertados pela ausência, por um amor mal correspondido, pela perda da pátria, ou de quaisquer outros enlances do coração”.

O romance **O canto da carpideira** é ambientado no sertão das primeiras décadas do século XX, inserindo-se em um contexto sertanejo de doenças, pobreza, violência física e emocional, no qual prevalece a força do inevitável “a chegada da morte”, que alcança todas as famílias do lugarejo.

A capa do livro é uma releitura de uma escultura intitulada “Mulher com véu”, que pode ser visitada no Cemitério Verano Monumental, em Roma – Itália. A capa do romance apresenta a imagem de uma mulher sentada, vestida com vestes longas, olhos encobertos por um véu e que segura um ramallete com três rosas vermelhas. Na composição da capa são usadas nuances de preto e cinza, produzindo uma atmosfera sombria e fantasmagórica à figura feminina. Apenas o ramallete de flores parece ter vida e/ou ganhar vida, tendo as rosas um tom vermelho de sangue vivo e duas folhas verdes. O frescor e a vivacidade do ramallete de rosas faz um contraste com a figura sombria e cinzenta da mulher.

Neste romance, conta-se a história de quatro mulheres e suas famílias: Cota, a benzedeira e carpideira; Nena, a doceira; Leonilda, a raizeira e parteira; Celestina, parteira e exímia conhecedora de ervas e raízes abortivas<sup>1</sup>; e duas crianças, Dora e Ana, que serão, respectivamente, as futuras raizeira/parteira e carpideira.

O protagonismo dessas personagens femininas muda ao longo da narrativa, algumas ganham o destaque e outras o perdem. Assim, é difícil falar em protagonista, mas, sim, em protagonistas ou núcleos de protagonistas, pois o grande quebra-cabeça do enredo completa-se por meio das reminiscências e do deslocamento do foco da ação para diferentes personagens.

O texto traça a trajetória dessas personagens femininas da infância até a velhice como verdadeiras sobreviventes, tendo suas existências traduzidas por perdas, fome, incesto, mortes, amores e desamores, mas, também, são marcadas pela amizade, solidariedade e compaixão. Há tanta beleza na construção de cenas que essas são quase fotográficas, arrastando consigo e comovendo a leitora e o leitor, escritas ora de forma direta, enxuta e seca, ora em forma de uma repetitiva e comovente ladainha.

Embora a narrativa trabalhe com um lugar ficcional, chamado Campineira do Anu Preto, parece retratar o sertão do antigo norte goiano, hoje Tocantins, pois a escritora, ao traçar a relação da mulher sertaneja com o sertão, (re)escreve a história e marca uma identidade regional.

A narrativa pode ser um importante recurso para se refletir sobre o processo histórico, a representação da mulher e os seus ofícios em diferentes contextos sociais e concepções de mundo, além de possibilitar a reflexão sobre as formas de dominação e de exclusão no espaço sertanejo.

A partir disso, investiga-se como são representadas essas figuras femininas, ao mesmo tempo, e observa-se as mudanças e o elemento cíclico em suas trajetórias no tempo e espaço ficcional. Essas mulheres vivem em uma realidade dura e sob a tradição patriarcal do sertão<sup>2</sup>. Contudo, várias reviravoltas na narrativa, como a perda dos “homens da casa e da lida”, dão protagonismo a elas, perpetuando uma transgressão na tradição daquele sertão. Observa-se que, mais forte que o patriarcalismo, é a voz comunitária, marcadamente feminina, pois tudo se resolve ali mesmo e sem contenda entre as pessoas simples daquele lugar.

O romance possui uma estrutura moderna, pois personagens, se necessárias ao desenrolar da trama, aparecem ou desaparecem, dando a nítida impressão de que vão surgindo ao sabor dos acontecimentos. Todas as figuras femininas são muito interessantes, porém, neste estudo, enfatiza-se a figura da carpideira<sup>3</sup>, já que o fio condutor da narrativa é o seu “cantar” triste. De acordo com Augusto Moreno (1936, p. 158), “carpir”, em sua etimologia, significa colher, apanhar, arrancar (o cabelo) em sinal de dor ou, ainda, pode abarcar os significados relacionados ao pranto e ao

1 Neste artigo, a negra Celestina não será estudada, mesmo tendo papel relevante na trama. Isso se dá em função dela figurar em outro estudo, ainda em fase de elaboração, que trata da presença de personagens negras na literatura tocantinense.

2 O sertão retratado não é apenas geográfico, é também estado de espírito que revela simplicidade, luta e coragem.

3 Opta-se pela carpideira por ela não ser uma representação corriqueira ou comum na literatura, no teatro ou no cinema. Na literatura, essa figura é marcante em **Morte e Vida Severina**, de João Cabral, escrito entre 1954 e 1955 e publicado em 1955, e **Reencontros na Travessia**: a tradição das carpideiras, da escritora Fátima Oliveira, de 2008. No teatro, uma peça instigante é a comédia **As bondosas** (2015), da Companhia de Teatro Lua, em que três mulheres, Astúcia, Angústia e Prudência, carpideiras que acompanham funerais, pranteando os mortos, ficam saturadas do ofício e resolvem mudar de vida, com texto de Ueliton Rocon e direção de Tom Pires. E, no cinema, a obra literária **Abril despedaçado** (1978) do escritor albanês Ismail Kadaré, foi transposta para a tela no filme homônimo do diretor Walter Salles, em 2001, retratando o papel das carpideiras no sertão do nordeste.

lamento. Além disso, o vocábulo “carpideira” refere-se à mulher que, por dinheiro, acompanhava enterros carpindo e pranteando os mortos (D’OLIVEIRA, 1965, p. 580).

Há relatos sobre carpideiras anteriores ao cristianismo, pois, historicamente, eram contratadas pelas famílias enlutadas para causar comoção entre os presentes no funeral, como, por exemplo, na antiga Roma. Elas criavam e encenavam situações para provocar choro e dor, por meio do exagero e da encenação do choro alto e do canto fúnebre.

Todavia, no romance, o comportamento da carpideira Cota guarda semelhanças com as carpideiras do Egito antigo, cuja função era, mediante pagamento, chorar nos funerais de pessoas ainda que estas não fossem suas parentes ou conhecidas.

O artigo **O cortejo fúnebre na baixa Idade Média peninsular**<sup>4</sup>, de Marta Miriam Ramos Dias, trata do luto e de cortejos fúnebres representados em túmulos medievais. Segundo Dias (2014, p. 134), “os lamentos que acompanhavam os cortejos fúnebres e cujos gritos, gemidos e choro desmesurados eram muito apreciados pela literatura cortesã, mas condenados pelos textos da Igreja”. Segundo Olga Pérez Monzón (2008, p. 21), conforme citado por Dias (2014, p. 135) “as únicas demonstrações de dor bem aceitas, e até muito bem recebidas, eram as lágrimas - sinal de *compunctio*”.

Cascudo, o estudioso da cultura popular e do folclore brasileiro, traz um interessante estudo, sobre a origem das carpideiras. Ele cita que:

No túmulo de Minnakht, em Tebas, 1500-1450 a.C., e 8 séculos antes que Roma fosse fundada, estão as carpideiras do Egito. Os romanos divulgaram oficialmente a indispensabilidade ritual das carpideiras, dividindo-as em duas classes: a Prefica, paga para cantar os louvores do morto, e a Bustuária, que acompanhava o cadáver ao local da incineração, pranteando-o estridentemente, segundo a tabela dos preços (CASCUDO, 2012, p. 181).

Após o século XVI, foram chegando à terra *brasilis* pessoas de diversas nacionalidades, sobretudo portugueses e espanhóis, posteriormente holandeses, franceses e africanos escravizados, todos com crenças e cultos diversos. Embora seja importante lembrar que os colonizadores portugueses trouxeram a religião católica, e essa era obrigatória, pois aos hereges ardia a fogueira da Inquisição, especialmente, na Península Ibérica. Igualmente, é relevante frisar a presença de diversos povos indígenas<sup>5</sup> neste solo, com seus rituais e crenças, em sua maioria com cultos ligados aos elementos da natureza.

Esse grande caldeirão de nacionalidades, diversidade de crenças e de culturas díspares fez surgir uma forte religiosidade presente no dia a dia do povo brasileiro, especialmente dos mais humildes e residentes no sertão. De acordo com Getúlio César (1975, p. 89), o povo brasileiro é “extremamente crédulo e de uma credulidade infantil”. Nesse sentido, traz-se alguns exemplos dados pelo pesquisador como “o grito da coruja ser considerado como mau agouro porque corta a mortalha no seu canto sentimental”, ou “um sapato com o solado virado para cima poderia estar chamando o dono do calçado para a morte” ou, ainda, talvez a mais curiosa, “quando um enterro para em frente de uma casa é sinal de que ali vai morrer alguém”, entre outras superstições e credences<sup>6</sup>.

No Brasil, devido ao processo de colonização, a origem da carpideira remonta à colonização portuguesa, pois, apesar de as carpideiras serem raras em solo brasileiro atualmente, elas ainda podem ser encontradas em pequenos recantos sertanejos, especialmente no nordeste. Cascudo (2012, p. 180) afirma que “não tivemos, no Brasil, a carpideira profissional, chorando o defunto alheio, mediante pagamento”, embora não existam documentos que comprovem que sim ou que não.

Pode ser válido pensar que sim, pois elas não recebiam pagamento em dinheiro, mas

4 Disponível em: <http://capire.es/eikonimago/index.php/demedioaevo/article/download/117/196>.

5 HOHLFELDT, A. C.; BODNAR, R. **Brasil em cena**: o indígena no contexto do descobrimento e o teatro de evangelização. HUMANIDADES & INOVAÇÃO, v. 4, p. 297-304, 2017.

6 Getúlio César (1975) define e classifica os tipos diferentes de credence. Para ele, credence significa “crença incongruente e insólita gerada pelo medo doentio de pessoas que possuem religiosidade exaltada”.

produtos, como por exemplo, animais domésticos, peças de tecido, ferramentas, etc. O pesquisador menciona ainda que:

Para nós, do Brasil, indígenas e africanos escravos usavam a mesma prática, mas recebemos dos portugueses, a carpideira espontânea, lamentando o defunto, gratuita e vocacionalmente, ou tendo por *lembranças* de alimentos, dinheiro, roupa, em recompensa da mágoa colaborante e ruidosa. Ainda resiste o *chorar o defunto* no interior brasileiro, executado por velhas ligadas por laços de parentesco, amizade ou sedução trágica, diante do cadáver excitando as lágrimas da família com frases exaltadas e gesticulação inimitável e dramática. São elas, *fazendo o quarto ao defunto*, guarda, sentinela, velório, as iniciadoras do canto das *Incelências* ou *Excelências*<sup>7</sup>, entoadas com a voz mais sinistra e apavorante, embora dê impressão inesquecível para a assistência. São sabedoras das *rezas de defunto* votivas. Essas orações e cantos das *Excelências* duram até o saimento do enterro. Há, nessas localidades, velhas de fama ilustre, indispensáveis no cerimonial popular, de irresistível provocação para o pranto. Não se compreende *defunto sem choro*, índice de suprema indiferença e abandono total (CASCUDO, 2012, p. 180-181).

Cascudo explica, ainda, sobre o ofício das carpideiras portuguesas ao dizer que “Portugal conheceu as velhas carpideiras que ‘choram o meu e o alheio’ por uma quarta de centeio”. O pesquisador cita uma obra de 1885, intitulada *O povo português nos seus costumes, crenças e tradições*, de Teófilo Braga, a qual revela que as carpideiras “foram conhecidas em quase toda a Europa, e a tradição de chorar, cantar, dançar e ter uma refeição dedicada aos mortos é possivelmente universal e milenar” (CASCUDO, 2012, p. 181).

O Jornal *A Hora*, de Porto Alegre – RS, de 1957, publicou um artigo intitulado “Regionalismo, tradição”<sup>8</sup>, sem autoria, com informações interessantes sobre o costume de “rezar terço ou puxar terço” como sendo um fato folclórico bastante difundido no Rio Grande do Sul, sobretudo nas fronteiras brasileiras, com o Uruguai e a Argentina. O artigo destaca que, nessa época, era comum que pessoas com aptidão para “puxar o terço” recebessem recompensas financeiras por isso, sendo, até mesmo, uma renda que reforçava o orçamento familiar. Ressalta que os benditos e as excelências eram sempre destinados às almas, marcando uma diferença entre o sul e o nordeste do país ao comentar que, no sul, o “terço” é rezado em cemitérios e em cruzeiros solitários, fixadas a beira de estradas, enquanto que no nordeste se realiza “aos pés” do morto. Menciona, ainda, que as excelências deveriam ser cantadas sempre até o final, pois, historicamente, se acreditava que, quando se começava a excelência, Nossa Senhora se ajoelhava para só se levantar quando estivesse terminada a reza. E, se a reza não fosse concluída, a santa continuaria ajoelhada, o que representaria um grande desrespeito com a figura santa e, com isso, a alma não alcançaria a salvação (CÉSAR, 1975, p. 41).

Na narrativa, a carpideira Cota ganha seu sustento como benzedeira e com o “canto triste e solene da morte”, pois, no sertão, havia geralmente uma “cantadeira” para tirar rezas, benditos e “inselências”. É digno de nota o fragmento em que narra o desconhecimento da criança quanto ao ofício de “carpir”: “Dora não sabia que havia um trabalho artístico e social, e ainda religioso, que deveria ser executado por pessoa experiente. Profissional gabaritado. Tradição tida e mantida por família de carpideiras. Carpideira por ofício” (ALVES, 2014, p.40).

<sup>7</sup> As palavras *incelência*, *inselência* (*inselença*) ou *excelência*, embora possuam grafias diferentes, têm o mesmo significado. De acordo com Cascudo (2012, p. 67), a palavra *incelência* remete a “um canto entoado à cabeça dos moribundos ou dos mortos, no cerimonial de velório, ainda existente na Paraíba, Rio Grande do Norte e Pernambuco e possivelmente noutros estados. Cantam sem acompanhamento instrumental, em uníssono, em série de doze versos, ritualmente” (CASCUDO, 2012, p. 67). Recebe este nome em virtude do primeiro verso sempre ser iniciado com a palavra “*incelência* ou *inselência*”.

<sup>8</sup> Para maiores detalhes, consultar o artigo completo. Disponível em: <http://docvirt.no-ip.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=tematico&pagfis=39466&pesq=>

Recorta-se, ainda, um trecho do romance em que o narrador descreve a importância desse ofício no sertão ao dizer que:

Era sofrido o ofício de carpideira. Sorte ela saber ainda as orações antigas de benzeção. Com elas, na falta de defunto para prantear, a carpideira ia tirando o seu parco sustento. Benzia que era uma beleza. E no ponto que a oração braba já não surtia mais o resultado esperado, a carpideira mandava um moleque à casa da raizeira, para ela entrar com um tratamento mais medicinal. Trabalhando com raízes e trazendo crianças ao mundo, a velha raizeira e parteira foi se transformando numa das mulheres de mais autoridade e mais respeitadas daquelas bandas. Sabia lidar com a vida como ninguém. Seu ofício, discrepante do fazer da carpideira, trazia no bojo o princípio, o início, a possibilidade de um caminho a ser trilhado. Já o da sua companheira de lida trazia o fim, a exclusão de pés pisando sobre a boa terra batida da vida do sertão. Constituíam-se, ambos, em fazeres artesanais, repassados por força da tradição das mulheres mais velhas da família para as mulheres maduras que, no encaço de construir um espaço de trabalho, dedicavam-se totalmente à arte de lidarem com a vida ou com a morte (ALVES, 2014, p. 149).

Segundo a pesquisadora Cândida Galeno<sup>9</sup> (1977, p. 35), **há na função da carpideira, no cantar terços, benditos e inselências**, uma reverência para com o ritual da morte, sobretudo porque demonstra profundo respeito aos falecidos. A estudiosa descreve uma cena de um “guardamento ou sentinela”, no interior do nordeste, em que “um grupo de mulheres rodeavam o defunto a cantar, em cântico, diversos benditos, salve-rainha e outros cânticos”. Isso porque se acreditava que, quando “não se rezava, o demônio vinha para perto do morto, em forma de raposa ou de cachorro”. Assim, a reza não cessava até a cantoria da despedida e a realização do sepultamento.

No romance, o narrador toca nesse aspecto ao relatar que:

A carpideira, através do seu ofício, poderia abrir a porta do paraíso para a pobre alma que tinha acabado de deixar o corpo. Seu canto e sua ladainha arrebatavam daquele momento de dor qualquer sentimento de angústia ou de dúvida se a falecida ou o falecido esticado sobre a mesa, geralmente, da cozinha, iria ser salvo e redimido dos seus pecados. A carpideira limpava o caminho do morto. Engolia, com a cantoria herdada de suas antepassadas, e as inselências que saíam de sua goela todo e qualquer pecado que restasse daquela existência frágil, de gente sofrida e simples do sertão (ALVES, 2014, p. 150).

Observa-se que Cota recebe em troca do seu ofício pequenos pagamentos ou produtos caseiros; **não raro, não recebe nenhuma remuneração quando** as famílias eram pobres, como certa ocasião em que ela ofertou seu ofício sem pagamento, no velório e enterro da mãe de Dora, que morreu devido a complicações no parto de gêmeos.

O velório havia começado lento, cortado por sussurros e ladainhas. Quando o sol estava indo para o meio do céu, a claridade apontava para perto das dozes horas do dia. A velha carpideira começou o seu lamento, sem paga, para os mortos sobre a mesa. A falta de recursos da família enlutada era um

9 A estudiosa escreve uma interessante obra intitulada **Ritos fúnebres no interior cearense**, de 1977, em que estuda o fenômeno cultural das carpideiras e transcreve várias inselências, rezas e benditos, como, por exemplo, a Inselência das Virgens. Ela divide a obra em dez tópicos: Enterro em Canto Grande; Tratamento do corpo; Vestuário do defunto; Guarda do morto; “As inselências”; A despedida; Acompanhamento do enterro; “Chega, irmãos das almas”; O sagrado e o profano nas “sentinelas”; No domínio da lenda.

entruve para a prosperidade da carpideira, naquele meio dia calorento. Não foi possível pedir nenhuma cria do terreiro, uma cuia de farinha ou uma renda para um enfeite na roupa de luto. Não foi possível pedir nada. O povo enlutado era um dos mais pobres da região. Era gente querida. A cantoria foi sem paga (ALVES, 2014, p. 39-40).

Esse tipo de “pagamento” remete aos primórdios da história da economia, sendo próprio das sociedades mais antigas, nas quais não se verificava o uso de um elemento específico que simbolizasse o que hoje se conhece por dinheiro nas relações de compra e venda. Por isso, os ofícios eram pagos, em geral, com animais ou outros objetos de pouco valor.

O narrador enfatiza o sentimento da carpideira diante do ofício apreendido ainda na tenra infância ao dizer que:

A carpideira teve saudades daquele tempo tão remoto, quando a sua avozinha explicou para ela que ladainha de carpideira era mais cantada com os olhos e com o corpo do que com a voz. Tinha que sentir o pranto. Tinha que sentir a dor dentro de si. Tinha que amar esse ofício de vender o pranto à família enlutada. E ela cantava e abria os bracinhos na frente da avó, e a avó batia palmas encorajando-a. As inselências só seriam perfeitas se fossem amadas por quem as cantasse. A avozinha da carpideira Cota amava as inselências e ensinara a menina também a amar (ALVES, 2014, p. 242-243).

O romance transmuta em poesia um cenário árido, pobre e ocre. Extrapola o local e toca em temas e personagens universais. Esse viés é característico de sociedades semelhantes à retratada no romance, em que são repassados os ofícios femininos de doceira, lavadeira, parteira, raizeira, benzedeira e carpideira. Com efeito, trabalhos como os da parteira e da carpideira reafirmam funções tipicamente voltadas ao fazer e ao universo feminino e, no romance, torna-se nítido o reconhecimento da própria sociedade em relação à inclinação da mulher para tais trabalhos.

Nota-se que a mulher sertaneja, representada na obra, ocupa no texto uma condição de subalternidade (SPIVAK, 2010, p. 39-41), que a situa sempre à sombra da figura masculina, colocando em evidência uma sociedade patriarcal e tradicional. No entanto, de forma até contraditória, a escritora marca essas mulheres na maturidade ou depois de enviuvarem como protagonistas de si mesmas, pois trabalham em seus ofícios, sustentam a casa, residem sozinhas e criam seus filhos, marcando outro olhar sobre a mulher sertaneja e seu papel social.

Nesse sentido, no romance, a mulher é reconhecida como tendo um papel social de suma importância, ainda que não tenha os mesmos direitos que os homens. De fato, são poucos os personagens masculinos que povoam a narrativa e quase todos morrem, exceto o padrasto de Dora e o coveiro do cemitério. Há apenas um antagonista, o pai de Leonilda, que estupra e engravida a própria filha, após a trágica morte da mãe da menina, decorrente de complicações no parto. Esse fato é aludido na seguinte passagem “E foi o plantio da semente maldita que o seu velho pai lhe obrigara a fecundar que levou a menina a lhe cobrar a colheita” (ALVES, 2014, p. 128). Esse fato depois é retomado numa reminiscência da carpideira Cota, já idosa, que relembra histórias passadas sobre a amiga Leonilda, a raizeira e parteira. Como Celestina era conhecida por inúmeros abortos, na reminiscência de Cota, infere-se que a menina Leonilda precisou recorrer aos talentos da negra depois da violência do pai, o que se depreende pela leitura da passagem em que se menciona que:

E no velório do pai da raizeira, quando pranteou o morto, não achou esquisito o fato de a menina e nem a negra chorarem. Não achou esquisito também o vestido de dia santo que a menina Leonilda usara, tampouco o velório no terreiro, a céu aberto (...) Sabia também que teve um tempo em que a menina estivera muito adoentada e fora cuidada pela negra, na própria casa da negra, por longos seis meses (ALVES, 2014, p. 246).

Nota-se que há um relacionamento árido entre as personagens, seja ele de amizade, familiar ou amoroso.

Em meio a essa forma “seca” de se relacionar, sempre muito resignadas, as mulheres sertanejas somente se “enternecem” diante da maternidade. Infere-se isso quando se concretiza a adoção de crianças órfãs por mulheres maduras, que planejam passar seus ofícios às novas gerações. O fragmento diz:

A carpideira pareceu resignar-se. Não era o caso para contenda. Era uma história triste. Sentiu a maternidade gritante sair da goela da velha raizeira em cada palavra dita. Era uma maternidade tardia, isso era certo, mas ela mesma, a carpideira também experimentara essa maternidade tardia, nesses vinte e três dias cuidando da menina Dora. Levantou-se do seu tamborete e foi espiar as meninas lá fora. Dora ensinava o refrão de uma ladainha triste para a pequenina Ana, que a olhava com grandes olhos de admiração. Era uma das ladainhas que a velha carpideira mais gostava. (...) Enquanto a menina Dora cantava didaticamente, sem emoção alguma, a pequena Ana vivia a ladainha. Sentia-a no corpinho todo. (...) Gracejou que já tinham duas carpideiras para cantarem sobre seus pobres defuntos, quando fosse a hora (ALVES, 2014, p. 241-242).

Alguns conhecimentos são passados de geração em geração por laços sanguíneos e não sanguíneos em que a “didática” do olhar e do vivenciar se inicia na tenra infância, sendo aprimorada ao longo da prática dos ofícios empíricos. É o eterno retorno. O caráter cíclico da vida.

Para concluir, vale a pena, por fim, frisar que leitura do romance provoca o leitor, por diversas questões suscitadas ao longo da narrativa, instigando o toque em algumas “feridas sociais”, como a voz e o protagonismo feminino. Nesse sentido, o romance constitui um importante material ficcional para se discutir valores hegemônicos e aspectos da violência física ou simbólica, ainda hoje presentes em diversos contextos e classes sociais, os quais ainda reproduzem formas de controle e de dominação. Assim, a narrativa amplia a compreensão da história social das mulheres e sobre o (sobre)viver sertanejo no antigo norte goiano, atual Tocantins. Contudo, o romance se torna atemporal na medida em que o tema abordado é universal, podendo as figuras femininas ser inseridas em diferentes espaços e culturas.

## Referências

ALVES, Lucelita Maria. **O canto da carpideira**. Palmas: EDUFT, 2014.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. São Paulo: Global, 2012.

CÉSAR, Getúlio. **Crendices: suas origens e classificação**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Departamento de Assuntos Culturais, 1975.

DIAS, Marta Miriam Ramos. **O cortejo fúnebre na baixa Idade Média peninsular**. *Revista De Medio Aevo*. Madri, v. 3, n. 2, 2014.

D’OLIVEIRA, H. Maia. **Dicionário brasileiro ilustrado**. São Paulo: DIGRAF, 1965. Tomo II.

FERNANDES, Gonçalves. **O folclore mágico do Nordeste: usos, costumes, crenças & ofícios mágicos das populações nordestinas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1938.

GALENO, Cândida. **Ritos fúnebres no interior cearense**. Fortaleza: Editora Henriqueta Galeno, 1977. Disponível em <http://docslide.com.br/documents/ritos-funebresno-interior-cearense.html>. Acesso em 23 de novembro de 2017.

HOHLFELDT, A. C.; BODNAR, R. Brasil em cena: o indígena no contexto do descobrimento e o teatro de evangelização. HUMANIDADES & INOVAÇÃO, v. 4, p. 297-304, 2017.

Jornal **A Hora**, de Porto Alegre - RS, de 1957, artigo anônimo. Disponível em Disponível em: <http://docvirt.no-ip.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=tematico&pagfis=39466&pesq=>. Acesso em 23 de novembro de 2017.

KADARÉ, Ismail. **Abril despedaçado (Prilli i thyer)**. Trad. Bernardo Joffily. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

MELO NETO, João Cabral de. **Morte e vida Severina: e outros poemas**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 2004.

MORENO, Augusto. **Dicionário complementar de Língua Portuguesa (ortoépico, ortográfico e etimológico)**. Porto: Educação Nacional, 1936.

OLIVEIRA, Fátima. **Reencontros na Travessia: a tradição das carpideiras**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2008.

PÉREZ MÓNZON, Olga. **La procesión fúnebre como tema artístico en la Baja Edad Media. Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte**, vol. 20, 2008.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?**. Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida e Marcos Pereira Feitora. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

ABRIL DESPEDAÇADO. 2002. Direção: Walter Salles. Brasil, França e Suíça. 35mm. Tempo de duração: 105 minutos.

Recebido em 21 de outubro de 2018.

Aceito em 25 de março de 2019.