



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE HUMANIDADES, ARTES E CIÊNCIAS
PROGRAMA MULTIDISCIPLINAR DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
CULTURA E SOCIEDADE

A MAUDIÇÃO DO VERSEJAR

Poéticas transviadas do Cariri Cearense

PABLO SOARES PEREIRA COSTA

Orientador(a): Prof. Dr. Leandro Colling

Salvador-BA
2018

PABLO SOARES PEREIRA COSTA

A MAUDIÇÃO DO VERSEJAR
POÉTICAS TRANSVIADAS DO CARIRI CEARENSE

Dissertação apresentada ao Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial do título de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Leandro Colling

SALVADOR – BA

2018

Sistema de Bibliotecas da UFBA

Costa, Pablo Soares Pereira

A maldição do versejar: poéticas transviadas do Cariri cearense / Pablo Soares Pereira Costa. -- Salvador, 2018.

141 f.

Orientador: Leandro Colling.

Dissertação (Mestrado - Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade) -- Universidade Federal da Bahia, Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, 2018.

1. Cordel. 2. Performance. 3. Performatividade. 4. Gêneros e Sexualidades. I. Colling, Leandro. II. Título.



Ata da Reunião da Apresentação Oral da Dissertação de PABLO SOARES PEREIRA COSTA

Intitulada: "A MAUDIÇÃO DO VERSEJAR: POÉTICAS TRANSVIADAS DO CARIRI CEARENSE".

Aos 14(quatorze) dias do mês de novembro de dois mil e dezoito, no IHAC - *Instituto de Humanidades, Artes e Ciências* da Universidade Federal da Bahia, foi instalada a Banca Examinadora da Apresentação da dissertação intitulada: **"A MAUDIÇÃO DO VERSEJAR: POÉTICAS TRANSVIADAS DO CARIRI CEARENSE"**. Após a abertura da sessão, foi composta a Banca Examinadora formada pelos professores: **Prof.(a) Dr.(a) Leandro Colling** – Orientador(a) - e pelo(a) examinador(a) externo(a): **Prof.(a) Dr.(a) Matheus Araújo dos Santos** e interno(a) do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade: **Prof.(a) Dr.(a) Edilene Dias Matos**. Conforme o Regimento Interno do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade foi dado o prazo de trinta minutos para que o/a mestrando/a fizesse a exposição do seu trabalho e trinta minutos para que os membros da Banca realizassem a arguição. Primeiro falou o/a avaliador (a) externo/a **Prof.(a) Dr.(a) Matheus Araújo dos Santos**. Após o/a examinador(a) externo(a), fez suas arguições o/a **Prof.(a) Dr.(a) Edilene Dias Matos**, avaliador(a) interna/o. Depois que os membros da Banca falaram, foi dado um prazo de trinta minutos para que o/a mestrando/a fizesse a sua réplica. Concluída a exposição, arguição e réplica, a Banca Examinadora se reuniu e considerou a dissertação de **PABLO SOARES PEREIRA COSTA** como APROVADA COM DISTINÇÃO. Nada mais havendo a tratar, eu, Prof.(a) Dr.(a) **Leandro Colling** lavrei a presente ata que será por mim assinada, pelos demais membros da Banca e pelo/a mestrando/a. Salvador, 14 de novembro de 2018.

Prof.(a) Dr.(a) **Leandro Colling** _____
 Prof.(a) Dr.(a) **Matheus Araújo dos Santos** _____
 Prof.(a) Dr.(a) **Edilene Dias Matos** _____
 Mestrando(a) **PABLO SOARES PEREIRA COSTA** _____
 Nivaldo Nery Rillo
 Marina Lourenço Pinto
 Rafael Alexandre dos Santos
 Viviane Veras
 Tâchida R. R. de Oliveira
 Daiana Alves Ribeiro
 Cecília Somaf

Dedico este trabalho à minha avó
Carmélia Soares, que me ensinou a
utilizar a voz para o bem viver.

AGRADECIMENTOS

Abraçar e agradecer
A voz que em mim se faz
A terra que me sustenta
O vento que me apraz
O fogo em brasa ardente
A água do consciente
A *poiesis* mui vivaz

Abraçar e agradecer
O conhecimento ofertado
O cântico e a melodia
Do meu orifício sagrado
Boca dançante movente
Sorriso de vera contente
Com todo este resultado

Abraçar e agradecer
Aos sagrados potentes
Ao meu menino Jesus
Por alumiar minha mente
Ao meu pai, Atotô!
Obaluaê meu Senhor
Dono de toda essa gente

Abraçar e Agradecer
Minha família de fé
Meu pai e minha mãe
Minha irmã, grande mulher!
Sagrado ajuntamento
Afeto em movimento
Agregando meu axé

Abraçar e Agradecer
Ao meu orientador
Essa lôra babadeira
Tem título de doutor
Colling 'merirmão'
Grato pela compaixão
E paciência do sinhô

Abraçar e Agradecer
Ao CUS pela'colhida
Marcelina minha irmã

Tefa, Leo, minhas querida
A toda universidade
Pela cordialidade
Nesta trilha colorida

Abraçar e Agradecer
O solo abaianado
Com cheirinho de dendê
Calor, barra e sobrado
Mar(má) e phiphi
'Meus eterno' colibri
Também Lulu e Thiago

Abraçar e Agradecer
A todo ser desta terra
A partilha é o que aprendi
Ela é tudo que se leva
Só amor e alegria
Com o prazer da companhia
Dessa gente que me eleva

Abraçar e agradecer
A maldição parideira
Poetas que me acolhem
Desde o início da carreira
Cordelistas feiticeiros
Do agora são guerreiros
La Poesia linguareira

Abraçar e Agradecer
A FAPESB instituição
Que fomentou o trabalho
Me ajudou nessa missão
Agora sigo em versejo
Fazendo outros gracejos
Saracutiando o sertão.

RESUMO

A presente pesquisa é uma imersão nos imaginários poéticos populares oferecidos pela literatura de cordel. O trabalho investiga três folhetos da Sociedade dos Cordelistas Mauditos, *O Padre Cícero e a Vampira*, da poetisa Francisca Pereira dos Santos (Fanka Santos), *O milagre Travesthriller (A história da travesti que com fé engravidou)*, da poetisa Salete Maria e o manifesto inaugural do grupo. As reflexões serão costuradas a partir de conceitos como performance, performatividade e *perfechatividade* procurando observar como essas narrativas parecem rasurar e reiterar noções no que diz respeito às questões de gênero e sexualidade.

Palavras-chave: Cordel; Performance; Performatividade; Gênero e sexualidades.

RESUMEN

La presente pesquisa es una inmersión en los imaginarios poéticos ofrecidos por la literatura del cordel. El trabajo investiga tres folletos de la Sociedad de Cordelistas Malditos. *El Padre Cícero y la Vampira*, de la poetisa Francisca Pereira dos Santos (*Franka Santos*), *El Milagro Travesthriller (La historia de amor de la travesti que con fe quedó embarazada)*, de la poetisa Salete María y el manifiesto oficial del grupo. Las reflexiones serán efectuadas a partir de conceptos como performance, performatividad, y perfechatividad buscando observar como esas narrativas parecen abordar nociones en relación a cuestiones de género y sexualidade.

Palabras clave: Cordel; Performance; Performatividad; Género y sexualidade.

SUMÁRIO

Antes do começo, a divina.....	11
CAPÍTULO I – INTRODUÇÃO	15
CAPÍTULO II – (Des)inventário: Nordeste e cordel às avessas.....	20
2.1 Trajetória do folheto nos sertões nordestinos.....	32
2.2 (Des)inventário: por uma poética menor.....	45
2.3 “Cabra macho, não Senhor” – A invenção do Nordeste e outras viagens.....	55
CAPÍTULO III – Vociferar: vozes, letras e performances às margens.....	66
3.1 Um passeio pela boca: vocalidades e leituras.....	71
3.2 Poesia de beira: performance, teatro e corpo.....	83
3.3 A balada do lado sem luz: <i>perfechatividades</i> de gênero no campo do cordel.....	93
CAPÍTULO IV – Maldição e manifesto: O versejar amaUdiçoad.....	106
4.1 Canibália: comendo e rompendo fronteiras.....	107
4.2 “Vai chupando o seu cou*, de Paris ao Cone Sul”, a vampira maldita.....	112
4.3 “De baby look brilhosa e mini-saia rendada”, a travesti que engravidou.....	119
CAPÍTULO V- Versejos de até breve.....	126
REFERÊNCIAS.....	133

Maudição e Putaria
Estou a vociferar
Fissuras versificadas
MaUditas a proliferar
Identidade nordestina
Invenção que desatina
No poder do versejar.

Aqui não atentaremos
A escrita por si só
Voz, corpo, rima, risco
Dó Ré Mi Fá Sol Lá Si Dó
Canto, fala, corpo, cala
Cordelírio mete bala
Versos soltos sem um nó

Salve a Santíssima
Trindade do versejar
Salette, Fanka, Divine
Benditas do Ceará
Poetisas e hermanas
A la 'Vaca' profanas
Bruxas do palavrear!

Divine Kariry¹

¹ Cordelista, bruxa e feiticeira da palavra que se faz em voz. Nasceu em 2015 dentro de mim e me acompanha desde então.

Antes do começo, a divina.

Respeitando minha lágrima
Inda' mais minha risada
Me coloco em maldição!
Sou fruto do mel, do mal
Sou assim deglutição!
Sou desta terra guerreira
Sou da palavra feiticeira
Beata, bicha, sapatão!

Divine Kariry, me chamam
E assim eu baixo aqui
Meu terreiro é o cordel
Sou tupi, sou guarani!
Sou fruto, lama e caos
Reverbero bem ou mal
Sou da tribo Quiriri²

Eu vim lá de Órion
Não foi de qualquer lugar
Minha constelação divina
Sempre esteve a profetizar
Nas três Marias me criei
Caçadora, do pai herdei
O poder do prosperar

Um sopro me trouxe a terra
Desci do trapézio brilhante
Abandonei as minhas mãos
Agora vivo distante
Vim fazer uma barricada
Em amor sou alvorada
Viva a *poiesis* revitalizante!

Sou vida, fôlego, rocha,
A terra é meu elemento
Pé no chão, devir-cristal
Meu verso é acolhimento
Acolher para o despertar
Meu poder é o versejar
E minha fé é o meu sustento

Quando quiserem ouvir

² Uma variante linguística da palavra Cariri. Ver KARIRY (2008)

O canto do anhangá
Sou exu, encruzilho daqui
Pego a rima e faço apanhar
Toda miséria e desprezo
Meu corpo vira desterro
Não tem pra que lamentar

Sejamos força / aliança
Com os seres não materiais
Pra poetizar é preciso
De todas as forças astrais
Aqui é pacto amoroso
Permissão pra o livre-gozo
Reconexão com os ancestrais.

De vozes silenciadas
Porta-voz, sou uma romeira
De um povo de fé e tento
Com palavra faço brincadeira
Quando eu rio e rio tá seco
Eu inundo desde o leito
Com minha rima trepadeira

Expurgo e assim exorcizo
Com a métrica desordeira
Os mauditos são minha fonte
Desde sempre mamadeira
Voz cantada e escrita
Versejando a la' maudita
Minha linguagem parideira

Peço licença a vocês
Sempre estarei a retornar
Misturado em mêi a prosa
Contribuindo com o versejar
Descolonizando a escrita
É o grito da calopsita
Se fazendo a ecoar (KARIRY, 2018).

Esta dissertação será costurada com a presença da feiticeira Divine Kariry. A personagem surge através de uma série de experimentos que eu realizei no decorrer do ano de 2015, ao me utilizar da poesia de cordel para produzir narrativas que brincavam com os limites dos gêneros e das sexualidades. Alinhado com os estudos e políticas *queer*, denominei essa produção de *Queerdell*, mesmo título que carrega o projeto que coordenei, durante o mesmo ano, fomentado pela Pró-Reitoria de Cultura da UFCA (Universidade Federal do Cariri), que tinha como intuito utilizar desse suporte para burilar as identidades de gênero e sexuais através da escrita e do âmbito performático. Bebendo diretamente da influência da Sociedade dos Cordelistas Mauditos, grupo que

estrutura e é o cerne desta dissertação, é que surge essa personagem cordelista e brincante da palavra que nos acompanhará no decorrer desta pesquisa, tensionando não só mais o próprio campo do cordel mas também os processos metodológicos e teóricos que fundamentam as observações que seguirão.

Aqui o cordel não será apenas instrumento de mais uma análise, mas também parte constitutiva deste estudo que, em determinados momentos, contará com a presença da poetisa que se faz em mim para o mundo. Através de suas contribuições repensaremos a episteme e evidenciaremos o caráter metodológico que a mesma traz em sua poética para compreensão desse campo que só é possível ser pensado através dele mesmo.

CAPÍTULO I - Introdução

Eu estou sempre aqui, olhando pela janela. Não vejo arranhões no céu nem discos voadores. Os céus estão explorados, mas vazios. Existe um biombo de ossos perto daqui. Eu acho que estou meio sangrando. Eu já sei, não precisa me dizer. Eu sou um fragmento gótico. Eu sou um castelo projetado. Eu sou um slide no meio do deserto. Eu sempre quis ser isso mesmo. Uma adolescente nua, que nunca viu discos voadores, e que acaba capturada por um trovador de fala cinematográfica. Eu sempre quis isso mesmo: armar hieróglifos com pedaços de tudo, restos de filmes, gestos de rua, gravações de rádio, fragmentos de tv. Mas eu sei que os meus lábios são transmutação de alguma coisa planetária. Quando eu beijo eu improviso mundos molhados. Aciono gametas guardados. Eu sou a transmutação de alguma coisa eletrônica. Uma notícia de saturno esquecida, uma pulseira de temperaturas, um manequim mutilado, uma odalisca androide que tinha uma grande dor, que improvisou com restos de cinema e com seu amor, um disco voador.

Fausto Fawcett

Introduzir é verbo que estabelece, adentra, causa, entra, penetra, enfia, insere, abre, começa, inclui, torna conhecido, divulga, lança, dá início a... Este é o momento iniciático, se é que é possível iniciar o que já está em andamento. Mas creio que é possível sim. Os caminhos só podem ser percorridos quando estamos constantemente a iniciar algo, a dar um novo passo, que pode ser em território inexplorado, através da testagem de novos utensílios ou utilizando materiais convencionais, mesmo que sob a luz de uma estrela que não seja o sol.

O campo da pesquisa deve ser o campo da experimentação, que foi o que tentei fazer minimamente com este trabalho. Aproveito este momento para informar que os caminhos trilhados nestes diálogos escritos – como assim prefiro chamar – pouco comungam, ou pelo menos pouco tentam compartilhar com a perspectiva cartesiana consagrada e aplaudida veemente na pesquisa acadêmica. Fazendo isso, não nego, nem ponho no esquecimento, os poderosos trabalhos que compartilham desses processos metodológicos para atingir os seus objetivos. Pelo contrário, enalteço as possibilidades por eles ofertadas para me fazer chegar até aqui. Nem tampouco digo que este trabalho está totalmente desligado das metodologias convencionais ou que, de alguma maneira,

ele inaugura procedimentos no campo da pesquisa. Esse percurso pode ser visto como uma ode às diferenças e suas contradições. A ideia é mesmo de experimentação junto com as suas possibilidades diversas, até porque o campo no qual transitaremos já faz desses elementos a sua força motriz.

Pedimos licença e adentramos o terreiro da arte. Arte que revitaliza, fissa, cria e transforma. Salve Patativa do Assaré e Oswald de Andrade! Grito esse que compôs o manifesto que desbravou a produção do grupo de poetas e performers que são o motivo da existência desta pesquisa. Viver no campo das artes é uma experiência avassaladora, um caminho com voltas. A arte tem a possibilidade de lhe fragmentar, não para lhe restituir depois, pois ela compreende que esse processo deve partir da nossa vontade e autonomia. Muitas vezes ela está aqui para ranger os alicerces que a gente supõe serem seguros para nossa existência, mas também consegue ser efetiva quando chamada a enfeitar e colorir os corredores largos das casas grandes que insistem em serem erigidas.

A arte que nos interessa neste trabalho está mais para aquela que corrói nossas verdades e reinventa os nossos sentidos. É sendo voz escrita que ela oferta ao corpo a capacidade de ser o que quer ou pelo menos perceber o valor dos corpos longe dos regimes calcificados de nosso imaginário. O suporte que suportará minhas convicções e achismos – muitas vezes fragilizados – é uma terra bem arada, com grandes sementes e sempre nutrida para receber novas sementes e germinar a poesia. Esse suporte é o cordel. O folheto, o ‘rumance’, os livretos, as palavras grafadas em folhas de baixo custo, mas que tem um valor imensurável para os ouvidos, bocas, olhos, narizes... que se deleitam com ele.

Essa literatura que é pintada de povo pelo sol escaldante dos territórios nos quais ela floresceu ganha a tez que Lemaire (2010) bem destrincha a respeito dos seus perigos e seguranças que consegue ofertar. A categoria popularesca a qual o cordel é embebido ora realça sua importância ora a esfacela, reduzindo algo tão suntuoso a camadas cavernosas e de baixas frequências. Essa redução já se tornou inconcebível, apesar de ainda alicerçar o imaginário de muitos que pensam esse suporte. Se outrora e atualmente ainda há quem diga que o folheto é algo arcaico, ou com características folclóricas, este se engana pois essas vozes que se misturam na tinta das tipografias – e também já ocupam telas de *Ipads* – continua a propagar “as palavras fundadoras das comunidades”

que as elites do mundo se preocuparam em silenciar durante séculos (LEMAIRE, 2010, p.92).

Esta pesquisa tem por principal objetivo compreender esses folhetos como uma verdadeira alquimia do verbo, capaz de inventar mundos e fazer os corpos vibrarem desde a língua até a ponta dos pés. O processo metodológico é a poesia e, sendo assim, Oswald de Andrade (1925) já aprendia com o seu filho de 10 anos que essa é a descoberta das coisas que nunca se viu. Com a boca vou devorando, ruminando, ora engolindo, ora vomitando, de acordo com o que meu corpo necessita ou rejeita. O processo é sensitivo, nunca individualista, fazendo até com que, no decorrer do texto, eu me perca entre a primeira pessoa do singular e plural. Nunca sou só eu a falar. Caso o meu único ofício fosse a vida acadêmica, acredito que até conseguiria delimitar quem vos fala, mas chega a ser impossível. Não é um, são vários em mim. Corpo, mente e espírito entrecortado por tantas, por vocês que leem, por quem troco olhares, por quem falo, por quem leio, por quem nunca vi, por quem conheço e por quem estou para conhecer, por quem me apaixono, pelo que me excito, pelo que me enrijece, pelas deidades, pelos senhores dos caminhos, pelos minerais, pela água que sou, pelo fogo que abrasa, pela matéria, pelo sutil, pelo...

Assim nos enveredamos em um material rico substancialmente, que faz do mundo amor, festa e devoção. O cordel é alimento, que nutre e impulsiona existências. Sopro da vida que vê na seca alimento e denuncia na fartura a podridão. É memória que tentam pintar de esquecimento, porém é viva, movente e criativa.

(...)

Maldição e putaria
Venho vociferar
Fissura em versos
Mauditas a proliferar
Identidade nordestina
Invenção que desatina
O poder do versejar (KARIRY, 2018).

No segundo capítulo ousou passear nas veredas e campos desta literatura. É um capítulo de escuta e diálogo com o canto audível de outros/as pesquisadores/as que já

desbravaram este espaço com bastante intrepidez e responsabilidade. Procuo neste capítulo tecer uma rede de fuxicos que constitui a historiografia dos folhetos. O intuito é desvelar, nesse processo histórico, os mecanismos de inferiorização e folclorização desse gênero narrativo, assim como evidenciar a exclusão de grupos específicos (negrxs, índixs e mulheres) na construção desse suporte da voz. Em diálogo com pensadores decoloniais, tentamos perceber os processos de subordinação diretamente ligados com a colonialidade do poder os quais esse gênero narrativo foi/é submetido. Após e conectado a essas reflexões, nos propomos a (re)pensar a existência desse Nordeste brasileiro – onde a produção e disseminação do cordel se dá em maior escala e visibilidade – e apresentar a Sociedade dos Cordelistas Mauditos, grupo que nasce na região do Cariri cearense, em 2000, e que será o foco da nossa pesquisa.

Voz é poesia
Poesia a ressonar
Performance é corpo
Corpo a incorporar
Da forma constitutiva
Forma-força regra'tiva
No poder do performar (KARIRY, 2017).

O terceiro capítulo se constitui na encruzilhada. A partir das noções atribuídas ao conceito de performance, que é polissêmico e comporta diversas perspectivas, tentaremos observar o que escapa e pensar o cordel dentro de uma ótica política que tem o corpo como centro. Performance, noção utilizada por Zumthor (2014) e por Cohen (2002), e a ideia de performatividade, pensada por Butler (1990), serão a tríade sagrada que se entrecruza ao analisarmos os corpos que se fazem em gestual e repetições nas narrativas dos cordelistas mauditos. Em diálogo com a obra desses poetas tentaremos repensá-la a partir de uma ótica rizomática, percebendo os princípios de conexão e multiplicidade desse grupo, que não só balança os sentidos de compreensão de uma determinada região, mas de corpos que estão em estado de poesia e performance.

Viva la vida poetic!
Assim a maldição se fez
Reverbera verbena flor
Abundância e lucidez
A maUdição é geral
Grito e praça é sarau
Que em folheto-flui-dez (KARIRY, 2017).

O quarto capítulo se deterá a analisar o manifesto iniciático da Sociedade dos Cordelistas Mauditos e os dois folhetos intitulados: *O Padre Cícero e a Vampira*, da poetisa Francisca Pereira dos Santos (Fanka Santos), e *O milagre Travesthriller (A história da travesti que com fé engravidou)*, da poetisa Salete Maria. As reflexões serão tecidas a partir de todo o acúmulo de saberes costurado no decorrer da pesquisa. A partir dos conceitos de performance, performatividade e *perfechatividade* procuraremos observar em que e como essas narrativas parecem rasurar e reiterar noções no que diz respeito às questões de gênero e sexualidade. Como esses corpos estão postos dentro desse suporte? Assim, tentaremos entender os agenciamentos que se desdobram nessas obras e como elas estão em permanente diálogo para construção das linhas fuga, evidenciando o caráter inventado de tudo que é cultural.

Cap. II – (Des)inventário: Nordeste e Cordel às avessas

O amor é grande laço
O amor é armadilha
O amor não tem compasso
O amor não segue trilhas
O amor não se condena.
Todo amor vale a pena
Salve quem ama e brilha!³

Salete Maria e Fanka Santos

Assim como as poetisas Salete Maria e Fanka Santos definem o amor como um “grande laço”, o cordel também o é. Laço esse que proporciona “o encontro da magia da voz com a artesanaria da letra” (SANTOS, 1999, p.14), edificando um sistema editorial múltiplo que nasce a partir da deglutição dos fluxos culturais que compõem o Nordeste brasileiro. Longe de ser um suporte “puro” e em vias de extinção, o cordel se atualiza e parece ter nessa suposta precariedade a sua força-motriz. Uma arte viva em constante movência, atualizando não só sua relação para com outros suportes, mas também sua estética e conteúdo.

Não é uma tarefa fácil falar sobre esse suporte da voz, tendo em vista o âmbito multifacetado e de grandes tensionamentos nos quais os folhetos estão submersos. O propósito desta pesquisa não é de cercear a liberdade que esse gênero narrativo possui, definindo-o, pelo contrário, queremos nos relacionar amorosamente com essa forma de expressão cultural como potente suporte da voz que se faz em versos, rimas e escrita.

Os folhetos fazem parte das poéticas das vozes; nômades e resultados da mistura das diversas culturas que compõem o nosso país. Portugueses, espanhóis, africanos, holandeses, árabes, indígenas – que possuem suas estratégias orais de comunicação – participam do emaranhado de vozes que perpetua essa poesia de diversos gêneros narrativos e poéticos (SANTOS, 2011). Mesmo com os efeitos de homogeneização cultural – partindo da ideia de uma cultura globalizada – e a inserção de novas tecnologias da informação, muitos dos poetas do século XX e da atualidade ainda continuam formulando suas poéticas através da oralidade em contato mnemotécnico no arquivo da sua memória, na sua cabeça (SANTOS, 2011). Com a invenção da escrita, o acúmulo de informações e conhecimentos não se restringe mais somente ao corpo. Hoje

³ Folheto *A história de Joca e Juarez*, 2001, produzido pelas poetisas Fanka Santos e Salete Maria.

os suportes de transmissão são variados, temos o papel, o livro, o disco, CD's, pendrives, celulares e toda uma parafernália tecnológica que possibilita outros trânsitos.

Os poetas são grandes magos da palavra. Percebem o poder da voz, da linguagem e da escrita e se utilizam dessas tecnologias para perpetuar seus feitiços, causos, lendas, notícias e confabulações. Uma multidão de corpos performáticos em estado de desterritorialização que fazem vibrar a língua ressecada pelos essencialismos que restringem os poderes de criação.

Os estudiosos sobre o cordel, em sua grande maioria, quiseram limitá-lo a categorias específicas, equívocos dos quais não estou isento. Nossa “intelectualidade” balizada sempre tende a querer dar nomes às coisas. Nomear é dar sentido e dar sentido também é demarcar diferenças, estabelecer fronteiras (ALBUQUERQUE, 2007). Pensar sobre esse suporte da voz é antes de tudo pensar sobre multiplicidade, percebendo assim as técnicas e linhas de fuga que os determinados sujeitos (re)constroem para transcender em suas experiências no mundo.

Certa vez, uma das ouvintes de Osho⁴, mestre espiritual do século XX, perguntou por que que ela se sentia tão isolada, nunca conseguia se encaixar em determinados grupos, nunca se sentia integrada aos outros. Ele respondeu: “Não pertencer a nada é uma das mais notáveis experiências da vida. Ser uma completa forasteira, sem nunca sentir que é parte de algo, é uma grande experiência de transcendência” (OSHO, 2006, p.196).

Para transcendermos não podemos estabelecer limites, demarcando assim as nossas experiências. O termo “forasteiro” refere-se ao que é estranho à terra na qual se encontra; ao que está fora. Logo recordo do início do conto *Dama da noite*, de Caio F. Abreu, com o qual tive contato através do trabalho desenvolvido pelo coletivo *As Travestidas*⁵. Nele, a personagem Gisele Almodóvar, interpretada pelo ator Silvero Pereira, expressa seu sentimento de forasteira:

Como se eu estivesse por fora do movimento da vida. A vida rolando por aí feito roda-gigante, com todo mundo dentro, e eu aqui parada,

⁴ Rajneesh Chandra Mohan Jain (1931-1990), mais conhecido como Osho, foi um líder espiritual indiano, mestre na arte da meditação e do despertar da consciência.

⁵ Coletivo artístico da cidade de Fortaleza-CE, resultado de uma pesquisa de 14 anos sobre o cotidiano de travestis e transformistas. Segue o site do grupo: <http://coletivoastravesti.wixsite.com/astravestidas>

pateta, sentada no bar. Sem fazer nada, como se tivesse desaprendido a linguagem dos outros. A linguagem que eles usam para se comunicar quando rodam assim e assim por diante nessa roda-gigante. Você tem um passe para a roda-gigante, uma senha, um código, sei lá. Você fala qualquer coisa tipo bá, por exemplo, então o cara deixa você entrar, sentar e rodar junto com os outros. Mas eu fico sempre do lado de fora. Aqui parada, sem saber a palavra certa, sem conseguir adivinhar. Olhando de fora, a cara cheia, louca de vontade de estar lá, rodando junto com eles nessa roda idiota - tá me entendendo, garotão? (ABREU, 2010, p.109).

Esse sentimento forasteiro, clandestino, “pateta”, é que muitas vezes impulsiona a experimentação e renovação das linguagens. A palavra é um dos mais potentes poderes dos sujeitos silenciados e excluídos. Não que ela seja instrumento unicamente desses povos, muito pelo contrário, mas é com ela que eles conseguem traçar túneis e terem suas vozes ouvidas. Larrosa (2001) confere às palavras o poder de ser afetada e de nos afetar, pois elas determinam nosso pensamento dando sentido ao que nós somos e ao que nos acontece. Então, atividades como “considerar as palavras, criticar as palavras, eleger as palavras, cuidar das palavras, inventar palavras, jogar com as palavras, impor palavras, proibir palavras, transformar palavras...” (LARROSA, 2001, p.21) não são atividades sem sentido, vazias, pois elas serão capazes de ofertar sentido ao que somos, ou queremos ser, e ao que nos acontece.

Os poetas, emboladores, violeiros e repentistas já percebiam a importância das palavras a tempos. Os comunicadores dos sertões exerciam, através do canto, imbuídos da palavra, sentidos para o cotidiano no Nordeste. Um imaginário ganhava forma através desses cantos, traçando assim “zonas fronteiriças” com as várias singularidades, anunciando então outras vocalidades dissonantes de um discurso “oficial” (SANTOS, 2011, p.23). Vocalidade essa que será utilizada no nosso percurso de pesquisa.

Quem escreve
E para quê?
Qual é mesmo
O a-bê-cê-DÊ
A minha escrita
É nômade, grita!
Vive na beira
Seu Nome é mercê!

Meu povo “ninguém”
De mercê se utiliza
É lá na escrita
Que faz entender

O cordel é um nada
E assim ele é tudo
Pois nada e tudo
Estão a se fazer (KARIRY, 2017).

Quais sujeitos escrevem?! Para que escrevem?! “Escrever é também tornar-se outra coisa que não escritor” (DELEUZE, 2011, p.16). O cordel como o nada, não é no sentido de inferiorizá-lo em contrapartida de algo que é tudo, de uma literatura outra. Longe disso, o cordel está do lado do inacabado, sempre em vias de fazer-se, é o que Deleuze (2011) entendeu por literatura menor, “um processo, ou seja, uma passagem de Vida que atravessa o vivível e o vivido” (p.11), sobre o qual nos aprofundaremos melhor no decorrer deste capítulo.

Gilles Deleuze e Félix Guattari contribuirão para nos despirmos das certezas utópicas de nossa identidade que foi construída a “ferro e fogo” pelo humanismo ao qual somos submetidos (ASSUNÇÃO, 2015, p.77). Eles evidenciam o destrinchamento do corpo para uma significação funcional; a articulação de um sujeito da técnica que tem sua liberdade cerceada, sua multiplicidade forjada, provocando um novo modo de relacionar-se com o outro e com o ambiente no qual ele habita (ASSUNÇÃO, 2015). Nessa pesquisa pensaremos em um corpodel. Um corpo de ginga e rima, o corpo como santuário para manutenção dessa ferramenta que depende dele para sua existência. Uma gestuália de versos que faz a boca dançar e cantar estremecendo todos os orifícios do corpo, fazendo-o vibrar!

...

Chego ao Cariri no último Itapemirim! Venho reverenciar meu povo e minha Nossa Senhora das Dores, padroeira da cidade de Juazeiro do Norte, local onde fui criado desde que nasci. Vindo diretamente da Bahia de Todos os Santos, especificamente da cidade da Bahia – mais conhecida como Salvador – espaço que escolhi para desenvolver minha pesquisa junto ao Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade.

É dia 11 de setembro de 2017 e, instantaneamente, percebo que a cidade não está em seus dias comuns. É tempo de romaria, de agradecer, pedir, amparar os necessitados. No período da romaria, o cotidiano da cidade é totalmente transformado, a

frequência energética do espaço é alterada e propícia para a realização de pedidos dos devotos que estão precisando alcançar alguma graça. Nossa Senhora das Dores, ou *Mater Dolorosa*⁶, é uma das identificações que a Virgem Maria possui. Ela será reconhecida pelas sete grandes dores pelas quais passa em sua vida terrena sendo mãe de Jesus Cristo. A dor mais cruel vivida por ela acontece aos pés da cruz, ao receber de seu filho a missão de ser mãe de todos os homens e mulheres da terra.

Não poderíamos ter outro título, dentre os inúmeros títulos que a virgem Maria recebe ao longo da história, para ser a santa padroeira da Meca do Ceará, tendo em vista que o cenário da região tem altos índices de pobreza e violência. Segundo levantamento do Ministério do Desenvolvimento Social e Combate à Fome⁷, os números apontam para mais de 200 mil pessoas vivendo abaixo da linha de pobreza, com uma renda per capita de R\$ 70,00. O número de feminicídios⁸ é altíssimo. O Ceará é o quarto estado com maior número desse tipo de violência no país. De março de 2016 a março de 2017, foram registrados 173 casos, segundo dados do Conselho Nacional do Ministério Público (CNMP). Em 11 anos, foram 191 casos de mulheres assassinadas apenas nas cidades de Crato, Juazeiro e Barbalha. Só no ano de 2017, na cidade de Juazeiro, foram assassinadas duas travestis, encontradas com marcas brutais no corpo. Uma região de muitas dores, porém também de grandes deleites e resistências que se traduzem em poesia. O Cariri é um universo de resistência poética. Assim, rogamos e pedimos à nossa padroeira, através do poder vocal e performático dos versos, que tenha piedade de nós:

Virgem Dolorosíssima,
Mãe dos que tem dor
Escuta nossas preces
Carregamos teu andor
Teu povo está cansado
De ser vilipendiado
Atende esse clamor!

Apesar do sofrimento
Das dores desconunsais
Cantamos no mau tempo
Exorcizamos nossos ais
Resistimos em poesia

⁶ *Mater Dolorosa*, do latim, língua oficial da Igreja Católica.

⁷ Ver site do Ministério do Desenvolvimento Social: <http://mds.gov.br/>

⁸ Termo que tipifica crime de violência contra a mulher. O conceito surge na década de 70 com a finalidade de visibilizar a opressão, desigualdade e violência sistemática contra as mulheres. O crime de feminicídio entra em vigor da lei nº 13.104 em 2015.

Tristeza vira alegria
Lá nos verdes canaviais (KARIRY, 2017).

Para compreendermos esse universo de resistência poética, que é o cordel, percorreremos alguns caminhos já trilhados que nos possibilitarão a maior compreensão desse suporte da voz. Já existem inúmeros trabalhos nesse campo, desde as tentativas de compreensão de sua origem até aos processos de transformação aos quais esse suporte se enveredou. Mesmo assim são muitas lacunas ainda a serem preenchidas, melhor dizendo, são muitas teias a serem tecidas na tentativa de compreender essas vozes, escritas e corpos em estado performático.

Nossa pesquisa tem uma ambientação específica, não demarcando esse território enquanto berço de algo, mas, sim, compreendendo seu caráter dinâmico e nômade que será importante para entender os percursos traçados por essa poética da voz. O Cariri cearense tem um devir-animal, um devir-molécula, um devir-mulher, sendo zona de vizinhança, do indiscernível, aspectos importantes para conhecermos melhor as singularidades do cordel.

“A luta por igualdade/ Não se dá como se quer/ No seio do Cariri/ Ela enfrenta a maré/ Não há praia por aqui/ Mas há serra de pequi/ Eis um Cariri Mulher” (SILVA, 2000). É nesse Cariri Mulher que nos localizaremos. Vale místico e nascedouro de águas. Uma grande mãe que, através de sua chapada, protege seus filhotes pequenos das intempéries do mundo. Sendo berço da Chapada do Araripe, “que em língua indígena significa Lugar das Araras”, essa mesma chapada possui suas 307 fontes naturais de águas doces e cristalinas que jorram nos sopés da chapada e das serras, informações essas que Rosemberg Cariry (2008), pesquisador e cineasta da região, nos traz – chegando a chamar a chapada do Araripe também de mulher, simbolizando a Deusa-mãe “com seus seios grandes e fartos” para alimentar os áridos sertões do Ceará.

A região Cariri, no sul do Ceará, é formada atualmente por vinte e nove municípios, segundo o IPECE⁹ (2015). Não querendo recorrer apenas a uma instituição “oficial”, tendo em vista que essa pesquisa procura dialogar com os saberes outros, é que trago os outros Cariris dentro desse Cariri. Cariry (2008) afirma que existem várias visões que definiram as fronteiras dessa região. Uma delas reduz esse território ao vale

⁹ Instituto de Pesquisa e Estratégia Econômica do Ceará. Segue discussão: http://www.ipece.ce.gov.br/publicacoes/textos_discussao/TD_111.pdf Acessado em: 20/06/2017.

que se estende ao sopé da chapada, localizando as cidades de Juazeiro do Norte, Crato e Barbalha, o famoso e próspero triângulo Crajubar, palco do maior desenvolvimento da região e que abriga o maior número de pessoas. A segunda visão está relacionada ao clima, que define o espaço com onze municípios: Abaiara, Barbalha, Brejo Santo, Crato, Juazeiro do Norte, Porteiras, Jardim, Milagres, Missão Velha, Nova Olinda e Santana do Cariri. A terceira “compreende o território como o sul do Ceará, os sertões do Riacho da Brígida, no Pernambuco, e os sertões do Cariri velho, na Paraíba” (CARIRY, 2008, p.02).

Antes de ser apenas um território, esse espaço se configurou como uma nação de mestiços Tapuia. A palavra Cariri tem a mesma significação que tapuia, palavra com a qual os índios tupis, conquistadores do litoral, denominavam todas as outras nações. Posteriormente, os colonizadores denominaram de tapuia todas as nações indígenas que não se rendiam ao seu processo civilizatório e habitavam os sertões brasileiros (CARIRY, 2008). Foram 30 anos de resistência das nações tapuia para as investidas violentas do processo colonial, o qual ficou conhecido como Guerra dos Bárbaros ou Confederação dos Cariris – momento esse que não se refere apenas ao Cariri cearense, mas outras partes do Ceará e Rio Grande do Norte – uma guerra de extermínio às nações que resistiram e resistem ainda hoje em outras roupagens e frequências vibratórias. Como guerreiros e descendentes dessa nação Kariry, continuamos a história atuando e tentando rebuscar os saberes vilipendiados de nosso povo. O cordel é um meio para isso, fruto da e na vocalidade que os nossos ancestrais Kariry souberam tão bem utilizar.

Na introdução do cordel *Divine Cariri*, produzido por mim e Leonardo Pinheiro (2015), em parceria com a ABEMAVI¹⁰, introduzimos a narrativa apresentando o Cariri através da rima:

Êita Cariri retado
Terra de amor e devoção
Lá do sul do estado
Tem magia de montão
Romaria do prazer
Rezadeira pra benzer,
Resistência no caldeirão.

¹⁰ ABEMAVI: Associação Beneficente Madre Maria Villac, da cidade de Juazeiro do Norte-CE.

Chão de diversidade
De causo e fabulação
Padim Ciço e beata
Pra o povo de oração
Jonathan me dê um kiss
Referência das amigues
Aqui tem subversão

Tem caboclo e erê
Mãe de santo de garra
Todo ano a marchar
Pra vencer as amarra
Contra gente intolerante
Que a todo instante
Não fala, escarra!¹¹ (COSTA; PINHEIRO, 2015).

Reconhecido pela sua efervescência cultural, o Cariri atrai milhares de visitantes anualmente em função dos seus festejos e romarias ao horto do Padre Cícero, em Juazeiro; visitas ao Caldeirão de Santa Cruz¹², no Crato: à Fundação Casa Grande¹³ e ao mestre Espedito Seleiro¹⁴, em Nova Olinda; ao Museu de Patativa, em Assaré, entre as mais diversas manifestações culturais que se espalham por seu território, ao passo que se torna emergente polo industrial e mercantil. Só em 2015, a Central de Apoio ao Romeiro estima que 400 mil pessoas tenham comparecido à procissão das Candeias¹⁵, uma manifestação que ocorre em uma das maiores romarias da cidade de Juazeiro.

Essas manifestações culturais fazem parte de um aporte que é amplamente divulgado nas mídias e nos estudos que dizem respeito a essa região. É a invenção de uma identidade espacial a partir do agrupamento conceitual de experiências que são erigidas como caracterizadoras desse ambiente e de todos os sujeitos que ali vivem (ALBUQUERQUE, 2011). Uma imbricação de sagrado e profano, poder e resistência que habita esse solo pisado por figuras tão emblemáticas.

¹¹ Cordel intitulado “Divine Cariri”, produzido por mim e Leonardo Pinheiro (2015).

¹² Comunidade religiosa do Caldeirão, que tinha como líder o beato José Lourenço. A comunidade sofreu grande massacre, em 1936, por serem acusados de comunismo e atos “profanos”. Sobre o tema ver documentário dirigido pelo cineasta Rosemberg Cariry, em 1986: *O Caldeirão da Santa Cruz do Deserto*.

¹³ A Fundação Casa Grande - Memorial do Homem Kariri é uma organização não-governamental, cultural e filantrópica, criada em 1992, com sede em Nova Olinda-Ceará. Além de ser museu, ela também é um centro educacional de crianças e jovens protagonistas em gestão cultural. Acessar site: <http://www.fundacaocasagrande.org.br/principal.php>

¹⁴ Mestre em selaria, Espedito Seleiro produz diversos artefatos em couro que ganharam as passarelas do Brasil. Junto com a Fundação Casa Grande, ele fundou o Memorial do Ciclo do Couro na cidade de Nova Olinda.

¹⁵ Trata-se da terceira maior romaria realizada anualmente em Juazeiro do Norte-CE. A Romaria das Candeias foi criada por Padre Cícero, devoto da santa Nossa Senhora das Candeias e fundador da cidade, há 126 anos. As ruas são ocupadas por romeiros que fazem um trajeto pela cidade com velas acesas, entoando cânticos e orações.

O Bando Coletivo¹⁶, a Frente de Mulheres dos Movimentos do Cariri, o Akuenda a Diversidade¹⁷, a Sociedade dos Cordelistas maUditos, o Queerdel - Transgressão e Memória de Gêneros e Sexualidades da Região do Cariri, o coletivo Pretas Simoa¹⁸, o Grupo Ninho de Teatro, serão outras instâncias que atu(am)(ram) no Cariri cearense para pensarmos sobre espaço que nasce atravessado de poder e linguagem, “onde se dá a produção imagética e textual da espacialização das relações de poder” (ALBUQUERQUE, 2011, p.33).

Nas nossas reflexões atentaremos para esse movimento que ficou conhecido por Sociedade dos Cordelistas maUditos. Poetas que ousaram, na escrita de cordel, ao evidenciar um Nordeste múltiplo, nômade, poroso e desterritorializado. Através da intertextualidade e novas abordagens temáticas (como emancipação feminina, LGBTT, movimento negro, movimento punk, cibernética) eles e elas reivindicam para si um Nordeste às avessas, nas quais as singularidades são propulsoras da vida.

Para isso construiremos uma rede de fuxicos¹⁹ com o objetivo de tecer, unir e imbricar brincando com o acúmulo de saberes a respeito desse campo. A rede de informações, discussões, calores e sabores, cada um com a sua tez e cada uma colaboração importante para tentarmos entender, dentro desse campo, o potencial arrebatador dessa arte que pode ser compreendida através de várias óticas. Apesar de atualmente ainda perdurar um discurso frágil e preconceituoso a respeito do cordel, já existem muitas publicações críticas que conseguiram apresentar outra realidade desse universo de resistências poéticas.

Dentro do campo da crítica literária e da análise do discurso francesa, Claudia Rejane Grangeiro (Claudinha)²⁰, juntamente com o grupo de pesquisa que coordena, o DISCULTI, se enveredará pelas produções dos mauditos tentando compreender os mecanismos linguísticos-discursivos que compõem a obra do grupo. Se utilizando de Michel Foucault, Michel Pechêux e Stuart Hall, o grupo observa a transformação desse

¹⁶ Indico ver a intervenção poética do bando Coletivo: https://www.youtube.com/watch?v=m_qn6pBt3z0

¹⁷ Ação realizada pelo Queerdel - Transgressão e Memória, no ano de 2015, que se torna posteriormente setorial da Frente de Mulheres dos Movimentos do Cariri.

¹⁸ Intervenção artística contra caso de racismo na URCA - Universidade Regional do Cariri, realizada pelo coletivo Pretas Simoa: <https://www.youtube.com/watch?v=vM5jDtVwgd0>

¹⁹ O “fuxico” é uma técnica artesanal feita com tecido muito realizada nos sertões nordestinos.

²⁰ Coordena projeto intitulado “Sociedade dos Cordelistas Mauditos: tradição e transgressão na literatura de cordel”, desenvolvido pelo grupo de estudos DISCULTI - Grupo de Estudos em Discurso, Cultura e Identidade, do Departamento de Línguas e Literatura da URCA

“regime da discursividade” e o que possibilitou historicamente o surgimento desses novos discursos. Junto com Joseph Nascimento, Franklin Arruda e Manoel Filho, eles montam um corpus de folhetos a serem analisados, tais como: *A farsa*, de Helio Ferraz, *Terrorista é quem nos U\$A* e *Padre Cícero e a Vampira*, de Fanka Santos, e *O milagre travesthriller: a história da travesti que com fé engravidou*, de Salete Maria.

A pesquisadora já tem grande bagagem no que diz respeito ao cordel, tendo analisado, em sua dissertação, a apropriação do discurso religioso nas campanhas eleitorais da cidade de Juazeiro. Nesse trabalho, Grangeiro (2001) observa que os folhetos escritos a partir da comemoração do aniversário de 150 anos do Padre Cícero ora reiteram um discurso tradicional ora propiciam fissuras que colocam em xeque um discurso hegemônico. Outro trabalho importante será sua observação, através da análise de discurso foucaultiana, de dois folhetos do cordelista Abraão Batista, na qual observa como esses cordéis, a partir da imagem-símbolo do Padre Cícero, tentam balizar a opinião dos eleitores da cidade na eleição dos anos 2000.

Outra importante observadora da área, que faz parte tanto do campo teórico-bibliográfico da pesquisa quanto do corpus de folhetos a serem analisados – sendo uma das membro-fundadoras da Sociedade dos Cordelistas Mauditos – é a pesquisadora Francisca Pereira dos Santos (Fanka Santos). Ela desenvolveu uma detalhada investigação que reconta a historiografia do cordel e denuncia seu caráter masculino e escriptocêntrico, que destituiu de valor o mundo oral (SANTOS, 2008). Observando esse campo, marcado por uma estrutura colonizadora-patriarcal, ela constrói uma nova cartografia do folheto, delatando o processo de exclusão e invisibilização das mulheres como potentes participantes na construção e manutenção dessa poética. Pensando no cordel como uma poética das vozes, ela tencionará o cânone marcadamente masculino e evidenciará a presença das mulheres poetas e transmissoras de uma tradição oral, sendo elas importantes cantadoras que apresentavam, através da voz em estado de performance, o poder da rima e da musicalidade para os homens que se consagrariam, posteriormente, como poetas de cordel.

Ainda dentro dessa perspectiva do ocultamento das vozes e produções de mulheres, Doralice Queiroz (2006) e Miriam Melo (2016) também tentam perceber esse universo feminino esquecido na historiografia do cordel. Ambas analisam a produção da

poetisa Salete Maria em suas pesquisas. A partir desses folhetos, as pesquisadoras recontam essa historiografia que persiste em ser contada por homens e sobre homens produtores e consumidores desse artefato e evidenciam uma produção de cordelistas que se utilizam do folheto como “tribuna livre para desbancar preconceitos, defender o princípio da igualdade entre homens e mulheres, apontar brechas e contradições do discurso hegemônico, tornarem-se narradoras e sujeitos da História” (MELO, 2016, p. 107).

Rosilene Alves de Melo (2010) desempenhará um importante trabalho ao investigar o percurso da tipografia São Francisco, na cidade de Juazeiro do Norte, no período entre 1926 e 1982. Comandada por José Bernardo da Silva, alagoano e um dos mais expressivos editores de cordel, a editora tornou-se a maior produtora do gênero no país entre as décadas de quarenta e setenta do século XX, produzindo cerca de 50.000 folhetos semanalmente, na década de 50 (MELO, 2010).

A pesquisadora reconstrói a trajetória da tipografia a partir de três momentos que serão representados de maneira alegórica por cartas de tarô, na tentativa de simbolizar alguns contextos desse percurso. A primeira carta é *O imperador*, associada à determinação e a coragem, representando o estopim, a chegada de José Bernardo da Silva em Juazeiro, em 1926, e o início de seu ofício enquanto folheteiro-editor na década de trinta. A segunda carta é o arcano, *A roda da fortuna*, que faz alusão aos ciclos vitais, aos altos e baixos, período entre 1939 e 1956, respectivamente as datas de fundação e de aparecimento dos primeiros sinais de crise. A terceira e última carta é *A casa da morte*, sempre associada com a conclusão de ciclos e a necessidade de transformação, período que será marcado entre 1957 e 1982 e que resulta no fechamento da editora e venda do seu patrimônio.

Já Wellington Silva (2013) se debruçará sobre a obra dos mauditos com bastante entusiasmo. Utilizando cinco folhetos do grupo para montar seu corpus, ele se propõe a fazer uma análise discursiva a partir da construção de um panorama enunciativo da trajetória do grupo. Percebendo que o grupo é modulador de novas/outras subjetividades, ele tenta perceber o discurso ali construído, tendo em vista os aspectos tradicionais da literatura de cordel, analisando as modificações estéticas sofridas no texto e mapeando as circunstâncias de produção e circulação dessas obras.

Outro importante pensador, no que diz respeito à produção dos cordelistas mauditos, é Marco Antônio Gonçalves. À luz da antropologia, ele percorrerá os folhetos para perceber as diferenças e sutilezas entre os cordéis tradicionais e os cordéis contemporâneos. Ele aponta o que difere e se aproxima a partir de dois grupos caririenses fundamentais para a poesia de cordel, são eles: Academia de Cordelistas do Crato e a Sociedade dos Cordelistas Mauditos.

Como, no decorrer da nossa pesquisa, utilizaremos dos estudos e metodologias *queer* para compreender e dialogar com uma produção de folhetos que parecem estremecer os limites dos gêneros e das sexualidades, trago alguns trabalhos que tentam dialogar nesse mesmo sentido a partir deste gênero narrativo. Antonio Silva (2013) nos propõe uma “didática da reinvenção do corpo *queer*”, em conexão com os estudos de Berenice Bento (2006), a partir de expressões literárias de Língua Portuguesa. Dentre elas está o cordel. Três cordéis compõem o seu corpus: *O homem que virou mulher* (s.d), do cordelista Rodolfo Coelho Cavalcante; *A mulher que virou homem no sertão da Paraíba* (1970), de João Severo da Silva; *O padre que virou mulher* (1988), de Otávio Menezes. A partir deles, o pesquisador observa como esses textos rasuram as identidades de gênero e sexuais conforme práticas e discursos heteronormativos.

Já o pesquisador Francisco Neto (2011) desenvolve, em sua dissertação, uma análise de como se configura a masculinidade nesse campo a partir de um corpus de folhetos específicos. Além disso, a pesquisa realiza um levantamento de produções que abordam a temática da homossexualidade em seu conteúdo e procura perceber as marcas linguísticas que representam esses sujeitos homossexuais. Já na sua tese, Santos (2015) analisa 28 folhetos que abordam personagens em suas múltiplas vivências de identidades de gênero e sexuais. Se utilizando dos estudos *queer*, ele observará o que rompe a lógica binária dentro dos textos desses cordéis.

Em função do que já foi estudado sobre os cordéis, aqui é momento de desinventar! Desinventário formulado a partir de pistas e linhas de conexão para com os fluxos de saberes. Para desinventar, viajarei pelo já inventado e tentarei apontar para as características frágeis que o alicerçam e os pontos fortes que nos fazem compreender o cordel a partir de uma ótica outra; tentaremos perceber os sistemas que homogeneizam e

culpabilizam os corpos por serem múltiplos, viventes, ciganos e andarilhos dos seus próprios interesses.

2.1. Trajetória do folheto nos sertões brasileiros

Na França e Portugal
Cordel é o mesmo cordão
Mas isto negou o caboclo
Com toda convicção
Pra ele é o que é escrito
Com as cordas do coração²¹

Maria do Rosário Lustosa Cruz

O cordel faz parte de um sistema editorial cuja denominação advém, no Brasil, não dos poetas, mas dos “intelectuais” (LEMAIRE,2010). Esses formularam teorias que reduziam o mesmo ao termo cordão, já empregado em Portugal, enquanto no Nordeste primeiramente se convencionou chamar de: “folheto”, “livrinho de feira”, “livro de Athaíde”, “rumance”, “livrinho de história ou livro de versos”. Santos (1999) estabelece a distinção entre o termo folheto e romance, diferença essa puramente quantitativa no que diz respeito ao número de páginas. O folheto refere-se aos livretos de 8 a 16 páginas. Além desse número de páginas (24, 32, 48 e 64), caracteriza-se como romance (SANTOS, 1999).

Antes da denominação cordel, para identificar o suporte impresso, o termo folheto fora utilizado até a segunda metade da década de 60. Até então, os poetas e cantadores desconheciam essa expressão e o chamavam a partir de outras variantes (DIAS, 2010). Contudo, devido às estratégias comerciais dos próprios poetas, esses passam a utilizar o termo cordel. Tal terminologia é usada primeiramente apenas por um público intelectualizado que tinha contato com as manifestações literárias e culturas ibéricas, consolidando-se, mais tarde, juntamente com algumas derivações, tais como: cordelmania, cordelbrás, cordelianamente, cordelesco, cordelista (MATOS, 2010).

O poeta Francisco de Assis exprime, em seu trabalho, as diferenças entre as formas de exposição dos livretos daqui e de Portugal, mostrando como cada uma se dava de uma maneira em seu respectivo contexto.

²¹ Folheto *A história do cordel*, 2003, produzido por Maria do Rosário Lustosa da Cruz.

A história vai remontar,
Ao século dezesseis,
Quando o Renascimento,
Ligeiro, por sua vez,
Populariza a impressão,
E exposto no cordão,
Era, explico a vocês

Foi o povo português
Que expunha desse jeito
Em cordéis, cordas, barbantes.
Organizados, direito
Herdou-se o nome: cordel
No Brasil achou seu céu,
Mostra o modo mais perfeito.

A lona serve de leito,
Ou até mesmo a calçada,
Pra espalhar os folhetos,
De forma bem arrumada
Em cordéis ou pelo chão,
O assunto em questão
É a poesia camarada²² (SANTOS, 2017).

Trago o folheto *Literaxilolira* para traçar as divergências e mecanismos de apropriação cultural que se consolidam nesse imaginário não só do pesquisador de cordel, mas também por parte dos próprios poetas que assumem para esse suporte determinadas características e percepções. Santos (2011) perceberá que nos estudos críticos sobre o folheto, realizados pela Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB), esse suporte será percebido como tendo “incontestável” (KURY, 1982, p.IX) raízes lusitanas. Baseado nos estudos folcloristas desenvolvidos por Sílvio Romero, no século XIX, é que ele afirmou que o folheto teria aportado de maneira natural com o colono português para o Brasil, tendo essa poesia como proveniente da “tradição de romanceiro” (DIEGUES Jr, 1973, p.24, apud SANTOS, 2011, p.24).

Santos (2011) ressalta a contradição desses estudos ao apontar duas questões interessantes. A primeira refere-se ao fato de que o próprio Diégues Jr (1973) diz que a influência lusitana não foi a única para perpetuação desse suporte no Brasil. Ele afirma que “no território brasileiro e, em particular, no Nordeste, se encontrou com outra forma cultural muito semelhante: a de origem africana” (1973, p.11 apud SANTOS, 2011,

²² *Literaxilolira*: um tratado poético sobre a literatura de cordel, xilogravura e a lira nordestina. Poeta: Francisco de Assis Alves dos Santos, 2017.

p.24), com características ligadas aos Akpalôs²³ escravizados e às mulheres negras. A segunda diz respeito à exclusão da produção dessas poéticas feitas por mulheres, tendo em vista que nesse catálogo, feito pela FCRB, não houve sequer uma mulher citada como autora (SANTOS, 2011, p.25).

No período em que as vozes poéticas se fixaram no folheto, no final do século XIX e começo do século XX, as mulheres nordestinas não tinham acesso aos mecanismos de escrita e muito menos gozavam dos direitos sociais e culturais que privilegiavam os homens. Porém, essas mulheres tinham no canto o seu refúgio. Elas cantavam e produziam suas poéticas, ecoavam e desafiavam os paradigmas a elas impostos. Santos (2008) nos traz alguns nomes de cantadoras importantes, como Zefinha do Chambocão, Chica Barrosa, Terezinha Tietre, Maria de Lourdes, Vovó Pangula, entre outras. A feiticeira Divine Kariry compreende essa multiplicidade que compõe esse suporte da voz, não instaurando esse discurso de lugar de origem para ele:

Folheto nasce na aridez
De um povo violado
Não sei donde veio
Pois é todo misturado
Alguns ainda tentam
Segurança aparentam
Dizendo ser portuguesado

O cordel não viverá
Só em berço lusitano
Precisamos extinguir
O pensamento puritano
O folheto é misturado
Preto, branco, amarelado
Estrofes em napolitano.

Sacro-profa feminino
Precisamos salientar
O cordel vem da mulher
Nasce da voz milenar
Se não fossem às mulheres
Os homens seriam estéreis
Da técnica do versejar (KARIRY, 2017).

É nessa disputa e imbricação de saberes que essa poética resiste. Lucena (2010) percebe nos folhetos características específicas, como a sua própria aparência de

²³ Em algumas regiões da Nigéria são contadores de histórias. Contam desde notícias a narrativas ficcionais.

produto improvisado, feito com pouco recurso, ilustrando assim a dificuldade de se editar e distribuir esse gênero narrativo pelo mercado hegemônico e, ao mesmo tempo, “a busca de formas e meios marginais de se expressar” (LUCENA, 2010, p.185). O cordel sempre foi uma poética cuja existência independeu das vias hegemônicas de circulação e distribuição. Apesar da vasta publicação de folhetos, a dificuldade de divulgação e venda por parte das editoras ainda é grande. Os cordéis só conseguem adentrar no circuito das livrarias quando eles ganham uma vestimenta de livro (LUCENA, 2010).

O pesquisador Maurílio Antônio Dias (2012) tem uma importante contribuição ao tentar traçar as “fundações e itinerâncias da poesia nordestina”, a partir dos relatos de dois grandes poetas, José Alves Sobrinho e Antônio da Mulatinha. Ambientando sua pesquisa no território paraibano – importante espaço de perpetuação e manutenção dessas narrativas que muito se aproximará e dialogará com o contexto cearense – é através de entrevistas que ele nos relata o esforço dos cruzamentos travados pelos “poetas fundadores” para comercialização dos folhetos. Quando falo “poetas fundadores” uso o próprio termo utilizado pelo pesquisador quando distingue, em seus estudos, o que seriam: poetas fundadores e poetas mantenedores.

Os poetas fundadores classificam-se pelo grupo de poetas que acionavam e construía várias rotas geotinerárias para propagação de suas poesias. Esses eram andarilhos e fundadores de rotas para enunciação de cantorias e folhetos. Poetas nômades, ciganos, que Lemaire (2007) chama de “poetas do mundo” que, quando jovens, fugiam de suas casas para ganhar a vida sendo cantadores e repentistas. Os poetas mantenedores seriam o grupo de poetas que mantinham essas rotas-veias em pulsação, com o poder da poesia cantada.

O esforço desses poetas andarilhos não era pequeno. Os espaços de reverberação dessa poética ainda estavam a ser construídos e precisavam de uma manutenção. As grandes romarias tornavam-se os palcos desses cantadores, os salões, os mercados públicos e as feiras livres eram os espaços de compartilhamento dessas poéticas (DIAS, 2012). Era um momento de direta conexão com a terra, pois ali, em grandes lonas, eram colocados os folhetos a serem vendidos pelos poetas que transcendiam o papel de grandes artistas e tornavam-se importantes estrategistas do comércio e da comunicação.

Cada espaço tinha sua própria dinâmica, nos salões as salas residenciais ganhavam outro tom. A poesia era o que soava no espaço. Além das pelejas entre os cantadores, também eram realizados os “versos feitos”, que eram narrativas memorizadas de cordéis já consagrados e apresentadas pelo cantador ao público (DIAS, 2012). As feiras também ganhavam nova alquimia. Em meio as cores, cheiros e diálogos, elas tornavam-se outra coisa que não só espaço de compra de alimentos e outros objetos. Era um ponto de encontro, uma espécie de jornal com hora marcada no qual, através dos recursos performáticos de um corpo em movimento, o canto pairava no ar, muitas vezes acompanhado de uma mala ou uma lona na qual os cordéis eram expostos à venda (DIAS, 2012). Segundo Dias, cada espaço tinha um gênero narrativo em específico que maior predominava, “nos salões eram os “romances” e as “histórias tradicionais”, nas feiras se aplicavam mais os gêneros “fatos acontecidos ou circunstanciais”, “heróis ou cangaceiros” e “pelejas” (DIAS, 2012, p.70).

O cordel, segundo Gonçalves (2011), parece estar nesse “entroncamento” entre um produto artesanal e um produto de consumo de massa. Sua relação com dois importantes componentes do sistema sensorial do corpo o demarca como artefato artesanal. Boca e mãos são dois órgãos do corpo aliados dessa poética. A boca relaciona-se diretamente com essa escrita que tem em seu âmago a narrativa oral como propulsora desse fluxo poético e as mãos por fazer parte da mecânica de produção dos folhetos impressos e ser ativa no processo performático dos poetas cordelistas, cantadores e emboladores.

O jornalista e poeta brasileiro Giuseppe Artidoro Ghiaroni já nos recordava, através do seu *Monólogo das Mãos*, do poder que esta tem para “o herói empunhar a espada e o carrasco a corda, o operário construir e o burguês destruir; o bom amparar e o justo punir; o amante acariciar e o ladrão roubar (...) e as mãos dos amigos nos conduzem... e as mãos dos coveiros nos enterram!”.²⁴ As mãos é que dedilharam as cordas da viola, seguraram os folhetos a serem entoados e participaram ao dançar a partir do som que ecoa da voz dos poetas/cantadores.

Eu, como cordelista, não me vejo sem utilizar das mãos para falar minha poesia. O cordel, antes de qualquer coisa, é corpo, gestuália, ação, ritmo, entonação, timbre.

²⁴ Trecho do *Monólogo das Mãos* de Giuseppe Artidoro Ghiaroni, s/d.

Poderíamos até pensar em um corpodel, pois ao se propor a escrever cordel e performá-lo, você obrigatoriamente precisa de um corpo em movimento. Movimento que não caracterizo apenas como exterior, a partir do gesticular com as mãos, do andar, das feições faciais em trâmite, mas de um corpo que garante o movimento interior, das cordas vocais, do estômago, do esôfago, cada um compondo o ato de performar em harmoniosa sintonia e vitalidade.

Grangeiro (2012) dialoga na mesma perspectiva ao afirmar que a performance não se esgota no momento em que o texto é capturado pelo papel mesmo compreendendo que muito se perde nesse trânsito. Porém, o leitor do texto escrito não é passivo, pelo contrário, “ele é agente ativo do processo de interação verbal, ele (re)cria, reinventa, transfigura e reconfigura os dizeres/fazerem em múltiplos outros dizeres/fazerem possíveis” (GRANGEIRO, 2012, p.47).

Para Edilene Matos (2010), os poetas reproduzem técnicas já consagradas por esse gênero narrativo, mas não deixam de causar suas “heresias” quando permitem que a espontaneidade ocupe os processos criativos.

A prática poética do autor de cordel, que é ao mesmo tempo oral e escrita, incorpora princípios de um conhecimento poético tradicional, com a métrica e a rima obedecendo a padrões já bastante conhecidos: sextilhas, seguindo o esquema ABCBDB (2º, 4º E 6º versos rimados), ou décimas, no esquema ABBAACDDC (1º, 4º E 5º versos rimados, além do 2º com o 3º; o 6º com o 7º e o 10º; e o 8º com o 9º). Porém, mesmo dentro desses limites, o poeta popular faz suas narrativas fluírem mais livres e espontaneamente, sem mordanças ou espartilhos (MATOS, 2010, p. 18).

A autora constata que as capas também obedecem, na maioria das vezes, um modelo tradicional do folheto popular, impresso nos seguintes tamanhos: formato oito com grande apara (11x16cm); formato oito propriamente dito (16,5x10cm); formato nove (15,5x11cm), com capas em monocromia. Atualmente, o modelo mais vendido é em policromia, processo de impressão que pode utilizar mais de três cores. A imagem, muito presente na capa, tem sempre grande ligação com o texto, mantendo um dinamismo entre interação e diálogo. É essa interação texto/imagem que facilita o acesso pela população ágrafa à cultura escrita, favorecendo a decifração dos códigos escritos (MATOS, 2010).

Grande parte dos folhetos utiliza, em suas capas, um mecanismo que se disseminou a partir dos avanços do sistema de impressão, a xilogravura. Essa é a prática de se produzir imagens e textos a partir da madeira entalhada. Carvalho (2005) afirma que a xilogravura passou a ser mais utilizada por causa do alto custo da matriz de metal na produção das imagens. Tendo no Nordeste um campo favorável para se desenvolver, essa técnica passou a também servir como rótulo e embalagem dos folhetos (CARVALHO, 2005). Francisco de Assis (2017) escreve sobre essa técnica:

Ligeira, a nossa mente
Mais sagaz que a loucura,
Diz qu' é chinesa a origem,
Da nossa XILOGRAVURA,
Desenho impresso em madeira,
É a tradução ligeira,
Do grego em forma pura.

O artesão já procura
Um pedaço de madeira,
Pra entalhar um desenho,
De forma bem lisonjeira,
Marca, traça, entalha bem,
Pinta, prensa e o que nos vem?
No papel, a arte herdeira.²⁵ (SANTOS, 2017).

O mesmo imaginário evocado nos versos do folheto se faz na capa de cordel xilogravada. Mesmo sem recorrer à escrita, a xilogravura sintetiza, através da imagem, a história narrada. Gonçalves (2011) diz que a xilogravura é mnemônica, representa a formação da imagem do cordel, reforçando assim o poder de memorização por parte dos consumidores. É tanto que esse processo ganha outro aspecto, inserindo-se até em circuitos de arte com grandes nomes que compõem esse cenário artístico do entalhamento em madeira, tais como: Mestre Noza, Minelvino Francisco Silva, Stênio Diniz, Abraão Batista, J. Borge e Dila, que conseguiram extrapolar “os limites da capa do folheto e deram à escrita na madeira a dimensão de obra múltipla, com estatuto de criação popular homologada por críticos, “marchands” e colecionadores” (CARVALHO, 2005, p.53).

²⁵ *Literaxilolira*: um tratado poético sobre a literatura de cordel, xilogravura e a lira nordestina. Poeta: Francisco de Assis Alves dos Santos, 2017.

Carvalho (2005) diz que é na atividade dos poetas/editores que a xilogravura encontra “um sopro de grande vitalidade” para sua perpetuação. Essa produção utiliza uma mão-de-obra eficaz e barata que não se ocupa apenas das capas dos folhetos, mas também criava rótulos e embalagens para uma economia que já percebia o sistema capitalista que surgia e necessitava de processos criativos como esse.

Esses poemas, escritos em forma de livreto nos sertões brasileiros, propõem uma relação de interdependência entre a oralidade, a escrita e a imagem. Gonçalves (2011) constata que, antes desse campo tomar essas zonas como antagônicas, ele propõe um vínculo afetoso entre palavra e imagem não restringindo as palavras à uma oralidade concebida em oposição/negativação da escrita.

É no final do século XIX que o folheto irrompe, a partir do surgimento de um sistema de editoração que inaugura na “*ars poética* da oralidade”, uma nova fase. “A verdadeira palavra é a palavra falada” (MATOS, 2010). É no que Zumthor (2010) denominará de oralidade mista que o cordel se faz. Oralidade essa marcada pela relação harmoniosa com a letra escrita. Considerando a poesia como “uma arte da linguagem humana”, o autor se diferenciará de seus contemporâneos ao oferecer uma concretude à voz e observar a poesia como anterior à linguagem. O exercício fônico se sobressai a partir do emprego dela, sendo aí que está presente toda a poesia.

Certamente, voz e linguagem constituem para o analista fatores distintos da situação antropológica. Mas uma voz sem linguagem (o grito, a vocalização) não é bastante diferenciada para “fazer passar” a complexidade das forças de desejo que a animam: e a mesma afeta, de outro modo, a linguagem sem voz que é a escrita. Nossas vozes exigem ao mesmo tempo a linguagem e desfrutam, a esse respeito, de uma liberdade de uso quase perfeita, pois ela culmina no canto (ZUMTHOR, 2010, p.08).

A voz será elemento primordial para a construção desse gênero narrativo que se envereda pelos sertões nordestinos. São nos causos contados, no canto do povo, que ele encontrará seu alicerce. Matos (2010) afirma que é por isso que a literatura de folhetos ainda continua sendo um gênero narrativo muito apreciado pelos poetas populares do Brasil, pois é onde a voz e o canto do povo se fazem ouvir. O cordel se faz nessa confusão gostosa entre o oral e o escrito, núcleos esses que não possuem fronteiras demarcadas.

Oralidade e escritura não são domínios separados por um divisor de águas com limites rígidos. Sua fronteira é tênue, e a tensão oral/escrito se reflete nos estilhaços desse seu duplo processar, numa instância em que não mais se reconhecem os traços originais de cada um deles, fundidos e confundidos no ponto de cruzamento das linguagens (MATOS, 2010, p.16).

No caso específico dos folhetos, a escrita dá-se de modo parcial, pois o texto é completamente manchado pela “força da voz viva”, rompendo com os limites do papel, se fazendo voz. Marcado pelo acento oral e vocal – no qual a rima, ritmo, repetições e musicalidade é versificada – esse gênero narrativo, no contexto da oralidade, não se restringe à voz, ele vai além, ele é corpo e gestualidade, ele é corpo vibrátil²⁶ (ROLNIK, 1989).

A voz é que, imbuída no âmbito performático da linguagem oral, se faz no presente, livre, nômade, diferente da fixidez e do sedentarismo da escritura (MATOS, 2010). A escritura que Matos (2010) aponta não é no sentido que Roland Barthes (2004) oferece ao momento em que o escritor se individualiza com um “para além da linguagem”. Nesse momento, ela dialoga com a ideia de Zumthor (2000) a respeito do que se estabelece e se impõe quando ocorre a passagem da voz para o texto impresso. Santos (2010) aponta para uma temporalidade outra do que está escrita e fixada com relação ao que é cantado pelos repentistas e cantadores para um público presente. Surge aí um novo processo de comunicação, no qual a gestualidade e a presença física do poeta não será mais necessária para perpetuação da mensagem (SANTOS, 2010).

Minha voz, minha vida
Meu segredo, minha revelação²⁷
Meu folheto é partida
Minha poética Transfiguração
Caetano entendeu
A voz é um apogeu
A escrita imensidão (KARIRY, 2017).

O cordel é parte das poéticas das vozes. A poética das vozes faz parte de uma das mais produtivas e conhecidas formas de comunicação cultural que se estabelecem no Nordeste brasileiro. É no agreste, nos sertões, nas zonas da mata, nos tabuleiros e nas caatingas que as vozes dos poetas, cantadores, emboladores e repentistas ecoará para declamar as notícias, lendas e ‘causos’ tradicionais em forma de versos. Essas

²⁶ Conceito utilizado por Suely Rolnik (1989) para falar do corpo com o poder de vibração às forças do mundo.

²⁷ Trecho da música *Minha voz, minha vida*, produzida por Caetano Veloso para o álbum *Livro*, de 1998.

poéticas circulam a partir da “bricolagem” das memórias e narrativas indígenas, afros, judaicas, mouras, francesas, holandesas, espanholas e portuguesas que se fundem e ressignificam-se (SANTOS, 2010).

Com o atravessamento da cultura escrita inaugura-se um novo contexto poético no Brasil, no final do século XIX e início do século XX. Os discursos serão eternizados, porém não podemos “colocar no esquecimento as memórias que constituem a identidade de cada um e é justamente aqui que a oralidade finca suas raízes e apresenta sua longa trajetória como ilustre guardiã das questões mnemônicas” (SILVA, 2010, p.30). É nessa habilidade de fixar os discursos que a escrita contribui para que os indivíduos se lembrem do passado e não esqueçam do futuro enquanto tempo capaz de alterações e novas significações.

Para Santos (2010), existiram três processos que foram fundamentais para isso: primeiro, uma já madura poética cantada, segundo, a chegada das máquinas tipográficas no Nordeste – que vinham já de um processo de defasagem das capitais e grandes centros brasileiros – e terceiro, a apropriação, por parte dos poetas cantadores, futuros cordelistas, dessas novas tecnologias da informação e comunicação.

Ao contrário do discurso que é reproduzido por muitos pensadores, ao afirmarem que o folheto torna-se uma narrativa fixa, fechada, com começo meio e fim – a partir do momento em que ela não faz da voz o seu único suporte – percebemos que podemos, na letra escrita, visualizar as linhas de fuga, o que escapa, os movimentos de desterritorialização e desestratificação, que constituíram um agenciamento (DELEUZE; GUATTARI, 1996). O folheto é um agenciamento; não existe assim diferença entre aquilo de que um livro fala e a maneira como é feito. Agenciamento enquanto uma reunião de vozes que produz solidariedade, afetações e pontes de encontro em comum. Um agenciamento coletivo de enunciação, que não está fora da produção, mas sempre com potências a construir mais e mais interações. Portanto, o cordel está sempre em conexão com outros agenciamentos, não existindo nele início, meio e fim, pois as conexões criadas são múltiplas, permitindo sua eterna metamorfose e rompendo com um suposto princípio de unidade.

Andréa Betânia (2010) será marcante em sua pesquisa ao pensar o cordel com sua intrínseca relação com o repente e a cantoria. É mostrando a potencialidade das

cantorias improvisadas de pé-de-parede e dos festivais em se renovarem e adentrarem outros suportes que ela apresenta esse caráter movente da tradição. O conceito de tradição utilizado pela pesquisadora dialoga com o que Hobsbawm e Ranger (1984) caracterizam justamente com o poder de ressignificação e adaptação às demandas sociais, em contrapartida ao discurso que insiste em associar a tradição como “mantenedora de estereótipos” e sempre sujeita às influências depreciativas que podem violar e extinguir determinadas práticas (SILVA, 2010, p. 30).

O cordel está para além e para o além. Longe de poder ser caracterizado como algo fixo, imóvel e imutável, ele se refaz e refaz as nascentes que muitos pesquisadores e estudiosos cristalizaram ao delimitá-lo e tratá-lo como uma manifestação artística/cultural a se extinguir. É necessário que (re)inventemos, (re)visitemos e (re)adaptemos a historiografia que está aí posta.

Me conte aqui pelamôr
Que viço interdítório
O cordel é andarilho
Falemos do repositório
A pesquisa é primordial
Pra combater o natural
Pois o cordel é construtório.

Naturalidade também compõe
O cruzamento do versejar
Porém o natural é fluxo
Que está a coabitar
O papel torna CD
O cordel tá no facetruquê
Tudo está a readaptar (KARIRY, 2017).

Já temos mais de um século de produção intensa de criação e circulação dessa poética e, como vimos até aqui, também uma significativa realização de estudos a respeito da mesma. No entanto, ainda são estudos, em sua grande maioria, que diminuem esse gênero narrativo a um teor escriptocêntrico e androcêntrico (SANTOS, 2010). Escriptocêntrico dado que colocam a palavra escrita e impressa como única e fundamental na articulação desses processos e androcêntrico uma vez que são realizados vastos estudos somente de poéticas produzidas por homens (SANTOS, 2010). Assim, a poetisa e pesquisadora constata o sistema de invisibilização das mulheres na construção dessa poética e voz, tendo em vista que elas sempre foram transmissoras de uma

tradição oral, elemento esse constitutivo desse suporte, mesmo que não pudessem publicar seus folhetos.

O caso da poetisa Maria das Neves Pimentel traz, em seu âmago, as características violentas as quais as mulheres foram submetidas para perpetuarem suas poesias. A cordelista passa a se utilizar de um pseudônimo masculino, a partir da orientação de seu marido e do seu pai, chamando-se de Altino Alagoano, para escrever e publicar as suas poesias. Doralice Queiroz (2006) pressupõe que é em 1938 que o primeiro folheto é publicado por uma mulher. *O violino do diabo ou o valor da honestidade* é o título da produção que leva em sua capa o pseudônimo masculino.

Essas vozes aparecem na historiografia de variadas maneiras, mas é preciso um olhar atento, desperto. Elas surgem nos testemunhos e depoimentos dos cantadores, nos arquivos sobre a temática, que observavam as mulheres cantadoras, ou ainda nas imagens feitas pelos artistas plásticos, em especial os xilogravadores que retratavam as “mulheres cantadoras no ato de suas performances” (SANTOS, 2008, p.14).

Mulheres fazem projetos
Fazem crochê e tricô
Fazem lixos e dejetos
Fazem lobby e complô
Mulheres fazem cordéis
Fazem filas em bordéis
Fazem dos homens robôs
(...)
Mulheres fazem história
Fazem o tempo parar
Fazem perder a memória
Fazem morrer e matar
Mulheres fazem o dia
Fazem da dor alegria
Fazem ferir e sarar.²⁸ (SILVA, 2005).

É partindo dessa premissa da poetisa Salete Maria – que participa do corpus de cordéis a serem observados nesta dissertação – que escolhemos apenas produções de autoria de mulheres para compor nossa observação e diálogo. Mulheres fazem ... e como fazem! Podemos então ter a possibilidade de recontar essa historiografia a partir das reflexões já desenvolvidas por pesquisadoras que questionam essa narrativa que

²⁸ Folheto *Mulheres fazem* (2005), produzido pela poetisa Salete Maria.

oculta a palavra e a presença de mulheres nessa historiografia. Dentro desse contexto, no qual os estudos e questionamentos insistem em não reconhecer a multiplicidade desse gênero narrativo, sempre recorrendo a uma “forte unidade espiritual”, é que tentaremos dialogar em uma perspectiva rizomática.

Essa ótica rizomática dialoga com o que Deleuze e Guattari (1995) chamaram de rizoma, a partir de uma definição já utilizada pelos botânicos para se referir a um tipo de raiz. Essa raiz tem um crescimento horizontal, sem uma direção clara e definida. Eles pegam essa definição e jogam à luz da filosofia ofertando para ela características específicas, como sua capacidade de conectar “cadeias semióticas, organizações de poder, ocorrências que remetem às artes, às ciências, às lutas sociais” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p.16). Eles comparam essa cadeia semiótica à um tubérculo que aglomera atos diversos, linguísticos, perceptivos, mímicos, gestuais, cogitativos, não existindo uma língua em si, mas uma reunião de dialetos, patoás e gírias. Assim, não existe um locutor-auditor ideal, nem uma comunidade linguística homogênea (DELEUZE; GUATTARI, 1995). A esse respeito discutiremos melhor no segundo capítulo, no qual traçaremos as pontes entre esse conceito e a produção da Sociedade dos Cordelistas Mauditos, pensando assim em um cordel rizomático.

Grangeiro (2016) concebe o cordel como gênero discursivo multimodal, pois, além de seu aspecto gestual, em sua forma gráfica, ele apresenta pelo menos duas formas de semiotização: a poesia escrita e a xilogravura. Essas formas são provenientes de múltiplas determinações sócio-históricas que envolvem desde o produtor até mesmo, em alguns casos, quem encomenda o folheto (GRANGEIRO, 2016).

Um cordel que evoca o deslocamento, a evasão, a ruptura e a ligação com outros cordéis! Gonçalves (2011) afirma que o cordel, na atualidade, sofre alterações quanto ao seu público e as suas maneiras de atualização. Seja nas Academias de Cordel, em bandas de rock, nas romarias ao Padre Cícero, em projetos do Sesc, na internet (GONÇALVES, 2011), ou na universidade e nos movimentos sociais, como foi o caso do *Queerdel - Transgressão e Memória*²⁹. No princípio, em sua grande maioria, a produção era oriunda das camadas “populares”, embora não tenha perdido essa

²⁹ Projeto/Movimento articulado por mim no ano de 2015, em parceria com a Pró-Reitoria de Cultura da UFCA e a Frente de Mulheres dos Movimentos do Cariri, da qual faço parte ainda hoje (Universidade Federal do Cariri)

característica. Tendo em vista as transformações ocorridas na nossa sociedade nos últimos 50 anos, o cordel, atualmente, é produzido principalmente por pessoas letradas e de classes sociais variadas (GRANGEIRO, 2016).

2.2 (Des)inventário: por uma poética menor

Se eu tivesse um mundo só meu, tudo seria absurdo. Nada seria o que é, porque tudo seria o que não é. E ao contrário, o que é, não ia ser. E tudo que não ia ser, seria. Você entende?

Lewis Carroll

Segundo Lemaire (2010), é no final do século XIX que os eruditos brasileiros se interessam pelo fenômeno editorial aos quais os produtores e leitores nordestinos até então denominavam de folheto ou verso. Aquele período, na Europa, é marcado pela instauração das cátedras e departamentos de Letras nas universidades – época essa em que a burguesia cristã vive a ascensão de seu poder e valores. As disciplinas que integrarão o currículo das faculdades de Letras serão aquelas que suprem os privilégios desses *homo sapiens* e que auxiliam a fundar, reforçar e celebrar o seu poder cujo assento é o Estado-nação, “base dos nacionalismos ferozes que causarão tantos desastres no mundo do século XX” (LEMAIRE, 2010, p.67).

Trata-se de uma ciência livresca, elaborada e propagada longe da realidade da existência humana, com desdém das contingências da vida cotidiana. O objetivo dessas ciências, ditas “humanas”, não será meramente cognitivo, nem voltado para a observação, análise e interpretação (científicas) da existência humana, como base e fonte de conhecimentos cada vez mais aprimorados. O seu objetivo é antes de mais nada político, visando o controle e o poder sobre o conhecimento; as ciências humanas são “políticas do espírito”, visando impor como universal a visão do mundo da burguesia triunfante e a extinção de todo e qualquer outro pensamento ou visão concorrente (LEMAIRE, 2010, p.69).

Quijano (2005), ao refletir sobre a colonialidade do poder na América Latina, afirma que o fato dos europeus ocidentais criarem um imaginário que os transformava nos protagonistas de uma trajetória civilizatória, desde um estado de natureza, levou-os a pensar que eles são os criadores da modernidade. Tal imaginário será reforçado pelo que se convencionou chamar de Estado-nação, que será uma “espécie de sociedade

individualizada entre as demais” que pode se expressar em seus membros a partir da ideia de uma identidade. Esse dispositivo de poder insistentemente exercerá uma tentativa de homogeneização cultural e racial que acaba por marginalizar diversos grupos e povos étnicos/culturais.

Esse processo “homogeneizante” será característica marcante do processo colonial, que se perpetua através de uma nova roupagem, assumindo relações pré-estabelecidas em um sistema capitalista neoliberal. Compreender o processo de subordinação desse suporte da voz é estar a par de um contexto histórico provocado por uma administração colonial repressiva, que toma por base uma visão legitimista da história, vinculando assim mecanismos de seleção e exclusão.

Grosfoguel (2008) define “colonialidade do poder” como “(...) um processo fundamental de estruturação do “sistema-mundo” moderno/colonial, que articula os lugares periféricos da divisão internacional do trabalho com a hierarquia étnico-racial global e com a inscrição de migrantes do Terceiro Mundo na hierarquia étnico-racial das cidades metropolitanas globais” (p.126).

Para além de uma estrutura de classes típica do capitalismo, outros sistemas sociais e outras formas de dominação serão elaborados e mantidos através de mecanismos “sutis” que provocam sobre elas uma imagem de superação. Antes de qualquer coisa é preciso que façamos um deslocamento da nossa geopolítica do conhecimento para percebermos o “pacote” complexo que as Américas receberam através das grandes embarcações nos finais do século XVI (GROSGOUEL, 2008).

“Monstruosidades marítimas”
Ou “Deusas” a aportar
Era a chegada dos navios
Com miudezas a ofertar
Salve a Pachamama
Kariry, Ye'kuana
Do poder do colonizar (KARIRY, 2017).

Para além de um sistema econômico capitalista que exploraria a força de trabalho – no intuito de uma produção de mercadorias e abastecimento do mercado mundial – o que desembarcava nas Américas foi uma estrutura de poder que criaria um sistema-mundo complexo e violento para com os povos que não se alocavam nos seus paradigmas universais. Foi a chegada do homem ocidental –

heterossexual/branco/cisgênero/patriarcal/cristão/militar/capitalista/europeu – “com as suas várias hierarquias globais enredadas e coexistentes no espaço e no tempo”, que teceram uma complexa rede de poderes que marginaliza/exclui os mais diversos atores sociais que não correspondem aos seus princípios.

Grosfoguel (2008) elenca as numerosas formas de dominação, que seriam: uma específica formação de classes em âmbito global, organizada pelo capital através das relações entre as diversas formas de trabalho (escravatura, semi-servidão feudal, trabalho assalariado, pequena produção de mercadorias); uma divisão internacional do trabalho em centro e periferia; uma hierarquia global que privilegia os homens em relação às mulheres; uma hierarquia sexual que privilegia os heterossexuais em detrimento dos homossexuais e lésbicas; uma hierarquia espiritual que privilegia os cristãos relativamente às espiritualidades não cristãs; uma hierarquia epistêmica que privilegia a cosmologia e o conhecimento ocidental relativamente às cosmologias não ocidentais; uma hierarquia linguística entre as línguas europeias e não europeias, privilegiando toda comunicação e produção de conhecimento da primeira e classificando as demais no lócus de folclore e cultura (GROSFOGUEL, 2008).

Que cis-tema fuleragi
Vive a nos perseguir
Aniquila meu afeto
Coíbe meu existir
Inferioriza meu saber
Normatiza o meu ser
É preciso resistir! (KARIRY, 2017).

Rapidamente os intelectuais europeus reforçaram um conhecimento a partir desses princípios, enaltecendo-se enquanto categoria mais avançada, propagando essa perspectiva histórica como uma verdade universal. Esse nacionalismo feroz – que insistia/insiste em recorrer à premissa da existência de uma cultura essencial e superior, será marcante na elaboração dos departamentos de Letras e História, que reforçarão a ideia de uma cultura nacional em detrimento das culturas regionais.

Essas culturas regionais, que rapidamente ganharão a carapaça de cultura popular, servirão para colocar em um só balaio tudo o que fosse produzido pelo “povo” – o povo aqui entendido como as camadas com baixo índice econômico. Burke (1989) afirma que existem muitas culturas populares e que elas mantêm relações diretas para com o que se convencionou chamar de cultura erudita. Dentro de um discurso

escriptocêntrico e androcêntrico (SANTOS, 2010), provenientes de uma cultura patriarcal e colonialista, pode-se observar as mais diversas relações de poder que se estabelecem na trajetória do folheto no decorrer do tempo. Isso ocorre desde a sua categorização de popular, atribuída pelos intelectuais, em decorrência de uma suposta cultura hegemônica, até a invisibilidade da presença de autorias femininas e a negação da “[...] voz como componente importante para a compreensão de determinadas manifestações culturais” (SANTOS, 2010 p.45).

Chartier (1995, p.180) esboça bem os pensamentos de Burke:

Peter Burke assim descreve os dois movimentos que desenraizam a cultura popular tradicional; de um lado, o esforço sistemático, e particularmente dos cleros protestante e católico “para mudar as atitudes e valores do resto da população” e “para suprimir, ou ao menos purificar, vários elementos da cultura popular tradicional”; de outro, o abandono, pelas classes superiores, de uma cultura até então comum a todos.

Chartier (1995), observando a concepção clássica de cultura popular, que se constrói na Europa e talvez nos Estados Unidos, percebe que esse conceito deve ser questionado. O popular “não está contido em conjuntos de elementos a que bastaria identificar, repertoriar e descrever” (p.184). É na categorização das culturas enquanto popular, em detrimento de uma cultura erudita, que ocorrem as negações das singularidades.

Apesar de essa categorização, de algumas culturas enquanto populares, começar na Europa Ocidental antes do século XVII, ela só ganhará impulso universal associada ao apogeu da burguesia em decorrência “à específica secularização burguesa do pensamento europeu e à experiência e às necessidades do padrão mundial de poder capitalista, colonial/moderno, eurocentrado, estabelecido a partir da América.” (QUIJANO, 2005, p.235).

Esse processo ao qual podemos denominar de globalização tem início com a constituição da América colonizada, que transfere seus algozes para gerirem o capital, estabelecendo novas formas de dominação racistas que continuam a massacrar povos e inferiorizar culturas outras. Montserrat (2016) afirma que o colonialismo “não era apenas uma empresa de dominação política e econômica, mas destruía e subordinava a cultura dos povos dominados” (p.30).

A Europa, em sua condição de comando do capitalismo mundial, impôs, sobre todas as regiões do planeta, um processo de re-identificação histórica, interpelados por novas identidades geoculturais. Ocidente e Oriente nascem a partir desse jogo que articula todas as formas de controle do trabalho em torno do capital. “Em outras palavras, como parte do novo padrão de poder mundial, a Europa também concentrou sob sua hegemonia o controle de todas as formas de controle da subjetividade, da cultura, e em especial do conhecimento, da produção do conhecimento” (QUIJANO, 2005, p.231).

Lemaire (2010) entende que a partir daí surgem os departamentos de Línguas e Letras, “os detentores e divulgadores das verdades universais”, nos quais tudo que não correspondia aos seus princípios fundadores – que tem como centro o homem ocidental: europeu, masculino, branco, letrado e membro da elite – foi classificado como inferior, marginalizando e excluindo: mulheres, negros, países do “terceiro” mundo, tradições orais e culturas regionais. Essa “teoria-narrativa erudita” perdura no Brasil até os dias atuais. Partindo dessa premissa, fica visível que duas áreas de certas disciplinas se apropriaram inicialmente do folheto: a da Literatura e a do Folclore, ambas como forma de marginalizá-lo e o excluir de um cânone literário que se fundamenta em muitos preconceitos (LEMAIRE, 2010).

O campo da literatura rapidamente compreende e classifica essa poética da voz como “literatura popular”, fornecendo estratégias para marginalização e exclusão diante do cânone literário brasileiro. Para Zumthor (2014), a noção de literatura é historicamente demarcada no espaço e no tempo. Ela refere-se à civilização europeia entre os séculos XVII ou XVIII e hoje. Zumthor distingue claramente a ideia de poesia da noção de literatura. Para ele, a poesia é “(...) uma arte da linguagem humana, independente de seus modos de concretização e fundamentada nas estruturas antropológicas mais profundas” (ZUMTHOR, 2014, p.16).

Baseado nessa concepção que esse suporte da voz será encarado como ingênuo, rude e inferior pela história literária. A literatura de cordel entra no rol dos estudos dos folcloristas, nos quais eles observam um fator inegável: “a cultura chamada “popular” veicula, na verdade, uma visão do mundo diferente – e concorrente! – da elite” (LEMAIRE, 2010, p.70).

Como podemos pensar essa poética em um campo que vive em constante disputa? Pensar o campo literário será de extrema importância para compreensão desse suporte. Em diálogo com as discussões desenvolvidas por Eagleton (1994), Lucena (2010) observa que o conceito de literatura terá um viés “funcional”. O que definirá se um texto é literário ou não dependerá do que a sociedade em que ele é produzido e lido compreenderá por literário. Eagleton (2006) concluirá que a literatura será um tipo de escrita que parte de um conjunto de valores vigentes e esses se transformam no decorrer da história.

É preciso pensar a literatura de cordel a partir do inacabado, sempre em vias de fazer-se, transbordando qualquer matéria vivível ou vivida (DELEUZE, 2011). Enquanto cordelista performer me percebo sempre nessa zona do inacabado, em eterno devir. Compreender-se no devir não é sinônimo de almejar por uma forma, uma identificação, uma imitação, mas encontrar-se numa zona de vizinhança, do que não podemos discernir, algo que não podemos diferenciar.

Os “exegetas” do campo literário muitas vezes caem no erro de que podem compreender o cordel a partir de seus conhecimentos já assentados. Aí que está o perigo de todas as ciências, a conclusão! Esse processo articula as prisões dos sujeitos e a eliminação do caráter múltiplo das coisas. Os quereres! Caetano fala: “Eu queria querer-te amar o amor/ Construir-nos dulcíssima prisão / Encontrar a mais justa adequação / Tudo métrica e rima e nunca dor/ Mas a vida é real e é de viés / E vê só que cilada o amor me armou / Eu te quero (e não queres) como sou / Não te quero (e não queres) como és”³⁰. São essas “justas adequações” que impossibilitam a compreensão das singularidades e constroem as prisões nas quais estamos sujeitos. Onde queres cordel, ele é o quê?!

Observar esse suporte da voz requer um cuidado, pois ele está longe de significar apenas o versejar de memórias, sonhos e lembranças, seja ela real ou ficcional. Deleuze (2011) acredita que pecar por excesso de realidade ou de imaginação seja a mesma coisa, pois ambos será um eterno papai-mamãe edipiano que se projeta no real ou se introjeta no imaginário.

³⁰ Música *O quereres*, composta por Caetano Veloso em 1984.

O poeta de cordel é um grande feiticeiro! Utiliza-se dos dons por eles criados e recriados para se fazerem ouvir nas multidões. Oliveira (2015) elucida que a própria palavra “poeta”, em sua raiz grega (*poietes*), significava: aquele que faz. Para o “fazer” poético é necessária uma ousadia nos processos de criação, sendo fundamental aventurar-se nas combinações que são muitas vezes desautorizadas pelo censo comum e pela gramática da língua, pois são justamente nessas rupturas que podem surgir uma palavra-cristal, tendo em vista que a palavra é a matéria bruta do poeta e deve estar sujeita a lapidações (OLIVEIRA, 2015). Nasce então um “devir-outro da língua”, não sendo um dialeto, tampouco outra língua, mas sim uma minoração dessa língua maior, “uma linha de feitiçaria que foge ao sistema dominante” (DELEUZE, 2011, p.16).

É um mói de erudição
Tô aqui a observar
Essa língua dita certa
Coibe meu poetisar
Faço mandinga versejada
Dialeto é uma bofetada
Nesse teu menosprezar.

Anuncio o meu canto
Canto de um ser de lá
Poesia metamorfa
Magia no assobiar
Sou espírito-protetor
Meus versos são clamor
Sou Mirá-Anhangá³¹ (KARIRY, 2017).

Nascendo da diferença e para a diferença, os folhetos ganham concretude como uma enunciação coletiva de um povo menor! São criadas rotas de fuga com que eles implodem os alicerces de um discurso hegemônico. Os povos sem nome, os bastardos, os “dominados” versejam e transfiguram-se em poesia. Os repentistas, cantadores, emboladores, “negras velhas contadoras de estórias, narradoras fecundas de décimas ou sextilhas”, entre outras, foram/são peças fundamentais nesse jogo das poéticas no nordeste brasileiro (SANTOS, 2011, p.25). Eles operam a partir da invenção de uma nova língua, esfacelando a madre superiora, a língua “materna”. Esse processo se dá mediante a criação de sintaxe que ataca a própria língua como forma de defendê-la (DELEUZE, 2011).

³¹ Anhangá é uma entidade metamórfica muito presente nas narrativas indígenas brasileiras, principalmente nas tribos amazônicas.

“A literatura é agenciamento coletivo de enunciação” (DELEUZE, 2011, p.15). É delírio, é uma doença, diante de uma raça pretensamente pura e dominante. Mas também é saúde quando convoca “essa raça bastarda oprimida que não para de agitar-se sob as dominações, de resistir a tudo o que esmaga e aprisiona e de, como processo, abrir um sulco para si na literatura” (DELEUZE, 2011, p.15). É desse sulco que estamos falando, é desse entre que o meu poeta se faz na sua incompletude. Poeta desterritorializado que evoca o poder da voz em escritura como sua arma diante dos essencialismos vorazes. É nesse suporte da voz que podemos evidenciar a invenção de um povo, isto é, a possibilidade de vida. Escrevendo na intenção desse povo que falta (DELEUZE, 2011).

A produção desses subalternos é cooptada por um discurso que a caracteriza como narrativa popular – que Patativa do Assaré³² denomina de a voz do Brasil “de baixo” (LEMAIRE, 2010). O poeta se percebe como porta-voz, como um grito de um Brasil “de baixo” compreendendo que não está só nesse contexto social, tornando sua produção literária como enunciação coletiva de um povo marginalizado. Marginalização que evoca uma consciência de minoria. Minoria infratora, dissidente, variante, que desvia do padrão e extrapola os limites pré-estabelecidos. Edificar uma consciência minoritária é criar o novo sem a presença de talentos, de cânones ou de qualquer tradição balizadora (BATALHA, 2013). O cordel em si é um movimento textual transgressor uma vez que sai dos limites do papel, movendo-se, e aspira a se fazer voz (MATOS, 2010), a voz de um Brasil “de baixo” que ainda ecoa esganiçada, sedenta por um horizonte promissor.

Essa intitulação ofertada pelos “intelectuais” ao folheto/verso, alocando tais produções ao que se convencionou chamar de “popular”, estará sempre ligada a específicas características, como: ligado ao “povo”, numa referência negativa, caracterizando os poetas como indivíduos não portadores de sabedoria; anônimo e primitivo; em vias de extinção, como se o cordel não tivesse autonomia suficiente para se perpetuar; de origem europeia, negando a contribuição do negro e do índio para concepção do folheto; de autoria masculina, partindo do pressuposto que o *homo*

³² Patativa do Assaré (1909-2002) foi um poeta popular, compositor, cantor e repentista brasileiro. Residia em Assaré-CE, seus poemas eram conhecidos pela grande características de oralidade. Ele é o autor do poema *Triste partida*, musicado e gravado por Luiz Gonzaga.

sapiens até o século XIX é essencialmente masculino; escrito, excluindo todo o trânsito que se estabelece entre a oralidade e a escrita (LEMAIRE, 2010).

Canônicos não comovem
Minha arte corporal
Corpo-verso, vias de fato
Deslocament'astral
Versos sempre a mercê
Reinventam o ABCD
Dessa técnica ancestral

Desterritorialização
Versos-alados porvir
Enunciação coletiva
Poetas do resistir
Sou diferença, variação
Minha poesia é infração
Eternidade em devir (KARIRY, 2017).

Deleuze e Guattari (2014) compreenderiam esses versos-alados, que tem na desterritorialização sua força maior. Uma literatura que agencia saberes escapando dos cânones. Uma literatura que traça rotas de fuga nos mapas hegemônicos ao se desterritorializar. A ação de desterritorializar implica em um deslocamento provocado por uma descaracterização cultural, em detrimento do espaço e da língua, acionada por grupos ou subgrupos étnicos, raciais ou culturais que, em determinado contexto histórico, são submetidos a um processo de marginalização (BATALHA, 2013). “Rica ou pobre, uma linguagem qualquer implica sempre uma desterritorialização da boca, da língua e dos dentes” (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p.41).

A compreensão de menor também possibilita que pensemos em critérios valorativos tendo em vista as produções textuais que estão à margem com relação aos modelos canônicos. Esses modelos canônicos são as escrituras integradas a uma longa cadeia textual – dando a impressão de um percurso evolutivo e linear – que tomam por base uma visão legitimista da história literária, excluindo do arquivo cultural tudo aquilo que não dialoga com os seus princípios (BATALHA, 2013).

Tudo que foge a esse propósito é percebido como manifestação “menor”, uma inadequação, às grandes obras selecionadas por uma utópica noção de consenso, um desvio em relação a modelos que se tornam questionáveis. Apresentado como erro estético, o crítico e o público que lhe deposita confiança operam a desqualificação do “menor”, mascarando o pressuposto político que está por detrás do

juízo que se reveste de uma aparência pretensamente estética (BATALHA, 2008, p.117).

O cordel é um infrator! Menino malandro que vive das inconstâncias constantes. Com aporte na oralidade ele dessacraliza a língua “original” e escancara a movência da linguagem. Josenir Lacerda (2001), através do seu folheto *O linguajar cearense*, desencadeia em versos a possibilidade de mutação linguística, característica essa que já é recorrente quando se fala a respeito do Nordeste brasileiro, apesar desse discurso reiterar a ideia de uma língua “menor”, “primitiva”. Ela diz:

A rede velha é fianga
Com raiva é aporrinhado
Careta feia é munganga
Baitinga é o mesmo viado
O bom é só o pitéu
Bajulador, xeleleu
Sem jeito é malamanhado (LACERDA, 2001).

Essa linguagem “malamanhada” proposta pela poetisa seria uma característica do que Nelson Maca, intelectual paranaense, radicado na Bahia, poeta e ativista do hip hop, passou a chamar de literatura divergente – contrapondo-se às expressões literatura marginal e literatura periférica – ao pensar sobre a presença de negros e periféricos no cenário contemporâneo da escrita (PEÇANHA, 2015). Quando cria esse conceito, ele não está pleiteando uma nova estética, mas sim sustentando “todas as estéticas, todas: homoerotismo, literatura feminina, literatura negra, literatura do interior, da roça, das quebradas...”. Assim, consegue articular nesse contexto tudo aquilo que está divergindo de uma hegemonia, de uma cultura pasteurizada. A literatura divergente teria uma dialética do conflito, “da disputa salutar”, diz Maca, em entrevista para Peçanha (2015).

Gonçalves (2011) acredita ser melhor compreender o campo do cordel a partir de uma “desrealização”, não descartando assim a potencialidade de se experimentar na criação. O cordel não é que ele “falseia” o que seria o real, mas “do mesmo modo que não se pode descartar a experiência na criação, não se pode essencializá-la” (p.220). As histórias ali narradas são fabulações, um constructo de ideias que podem tanto mesclar experiências vividas pelo próprio poeta como não ter na experiência seu mote para o poetizar. Essa concepção de que a poesia popular tem o intuito de formar um ouvinte a partir de valores morais parece ser originária de uma leitura funcionalista e antiestética do cordel, “não considerando que a essência mesma do poema é, justamente, sua forma,

o verso e, conseqüentemente, seu poder de versificar o mundo” (GONÇALVES, 2011, p.221).

2.3. “Cabra macho, não Senhor” – A invenção do Nordeste e outras viadagens

Uma foice, um cavador
Um caboclo, uma enxada
Um velho chapéu de couro
Uma cela pendurada
Um pedaço de rapadura
Com farinha e carne assada

Maria Rosimar Araújo³³

Lanço o pólen da polêmica
Brote Nordeste nação
Na sisudez acadêmica
Flor da pop-erudição
Linguagem: toda vertente
Espontânea qual repente
Da gente de inspiração

Helio Ferraz³⁴

Em meio às narrativas e fabulações fragmentadas e hibridizadas em seus variados contextos, espalhadas em livros e contos populares, é que o pesquisador Rosemberg Cariry (2008) realiza uma jornada “através do caleidoscópio de fragmentos míticos e arquetípicos do inconsciente coletivo” (p.03) na procura do mito original das narrativas míticas indígenas da região do Cariri. Esses mistérios da arte nos quais não é todo pesquisador que tem a ambição de mergulhar serão importantes para compreendermos esse território e o que nele existiu para possibilitar a euforia e brincadeira com as palavras desse grupo que ficará conhecido como Sociedade dos Cordelistas Mauditos.

Para Cariry (2008), segundo a tradição Cariri, esse solo cearense era a casa do mítico Badzé³⁵, “deus do fumo e civilizador do mundo”, que compunha a trindade juntamente com seus filhos Poditã (filho maior) e Warakidzã (filho menor – Senhor dos sonhos), ambos da constelação do caçador Órion. Conforme o mito fundador, Badzé teria enviado seu filho Poditã, preferido por ele, à terra Cariri para que ele ensinasse as

³³ Folheto: “O que é folclore?”, 2003.

³⁴ Folheto: “Agora são outros 500 (A farsa)”, 2000.

³⁵ Escutar *Casa de Badzé*, do grupo de músicos caririenses Zabumbeiros Cariri.

tarefas fundamentais do cotidiano (caçar, colher, fazer utensílios, dançar, cantar e realizar os ritos de pajelança). Os nativos viviam em harmonia, mas tinham o desejo de possuírem mais mulheres tendo em vista que havia apenas uma *Única-Mulher, a Deusa-Mãe*. Poditã assim os aconselhou a quando fossem catar piolhos na cabeça da Deusa-mãe a ferissem em sua nuca com um espinho mágico e a matassem. Depois ainda deveriam esquartejá-la e cada homem deveria pegar um pedaço da matriarca para que enrolasse em uma coberta de algodão. Assim, os índios o fizeram e foram à caça. Ao retornarem à aldeia, o local estava cheio de mulheres que já tinham preparado comidas e bebidas para os esperar. A noite foi calorosa e logo tiveram muitos curumins (crianças) que trouxeram grande alegria para a tribo. A Única-mulher havia se transformado na Iara - Mãe das águas, símbolo do feminino cósmico, não humana. Os índios agora viviam a reverenciar Poditã pelo auxílio a eles prestado. Warakidzã, enciumado, desceu às terras Cariri e transformou todas os curumins em porcos-espinho – o que Rosemberg compreende como um “embrutecimento do espírito, negação de um futuro”. Warakidzã fez com que subissem em uma imensa árvore e ordenou que as formigas azuis roessem o tronco, o que a fez cair por terra e os curumins, agora transfigurados, permaneceram encantadas no céu. Logo, os índios apelaram pra Poditã em tamanha tristeza e pediram as crianças (futuro) de volta. Poditã então ensinou os pajés a invocarem proteção a Badzé, através do fumo de seus cachimbos e da consagração da Jurema preta, que possibilitaria a eles terem visões proféticas e entrassem em contato com o mundo dos encantados. Badzé, contente com a irreverência dos nativos, castiga Warakidzã e desencanta os curumins da tribo, o que permitiu à terra Cariri a alegria das crianças e a possibilidade de um futuro.

Curumim, cunhatã?
Dia de índio ainda é?
Como posso entender
Se nem o chão pisa meu pé
Corpo todo revestido
Meu ansêi' é andar despido
D'arrogância de tua fé.

Salve Badzé! Fh-fh fumaça!
Poditã caboco guerreiro
Minha pele é carapaça
Warakidzã, sonho meu
Me torna um dos seus
Faz de mim a tua graça! (KARIRY, 2017).

O mito é trazido não só para ambientar a região que iremos adentrar, palco do movimento que se denominou Sociedade dos Cordelistas Mauditos, mas para que percebamos as narrativas que desde sempre a compuseram. O Cariri formula um território propício para a construção de novos enredos e histórias. É desse povo de Órion que falaremos aqui, é esse povo que prolifera até hoje através da poesia e de um corpo em estado de performance, um emaranhado de contos e causos que sempre estão a se ressignificar.

E é no dia 1º de abril de 2000 que a maldição se proliferou. No período de comemorações e (des)comemorações do “descobrimento” do Brasil é que o grupo de jovens poetas e performers lançaram uma coletânea de 12 cordéis, dentre eles um que se chamava *Agora são outros 500 (A farsa)*, assinado por Helio Ferraz³⁶. O cordel denunciava, através de ironias e intertextualidades, a violência sofrida na “terra tupiniquim” por parte da coroa portuguesa. Composto por 12 poetas (Helio Ferraz, Junior Boca, Orivaldo Batista, João Nikodemus, Paulo Soares, Cícero Gonçalves, Daniel Batata, Regilene Steffani, Jô Andrade, Ediane Nobre, Salete Maria e Fanka Santos), o grupo tinha um caráter bastante múltiplo, com integrantes das mais variadas áreas – estudantes universitários, dançarino de quadrilhas juninas, xilógrafos, cantores, entre outros.

Fanka Santos (2002), integrante do grupo e pesquisadora da área, afirma que a palavra *maudito* seria uma ironia aos professores acadêmicos e puristas que nomearam um tipo específico de poeta para fazer cordel. Ela diz que o intuito era de fato romper com essa ideia de um representante legítimo desse fazer artístico e reivindicar novas formas dessa produção a partir de outro imaginário social.

Os *mauditos* se utilizavam de uma estética *underground* para denunciar “costumes populares reacionários” e desconstruir elementos do imaginário do sertão, lançando, logo em seu início, 12 folhetos em parceria com o projeto SesCordel Novos Talentos, intitulados de: *Um passeio pela carniça* – Daniel Batata, *A saga de fulana de tal* – Camila Alenquer, *Fatos reais* – Edianne Nobre, *tUpY oR nOt TuPy* - Fanka Santos, *O verdicto* – Fernandes Nogueira, *Os quinhentos anos que invadiram o Brasil* – Hamurabi Batista, *Se ligue vacilão!* – Júnior Boca Maudita, *Comemorar o quê?* –

³⁶ Membro-fundador da Sociedade dos Cordelistas Mauditos. Cordelista, xilógrafo, compositor e intérprete, figura marcante no cenário musical e poético da região do Cariri.

Onofre Ribeiro, *A revolução dos mauditos* – Orivaldo Batista, *Mentira tem perna curta* – Salete Maria da Silva, *A verdadeira estória do descobrimento do Brasil* – Wilson Silman e *A Farsa* - Hélio Ferraz (LIMA; GRANGEIRO, 2015).

Os maUditos teciam retalhos poéticos que iam de encontro não ao gênero cordel propriamente dito, mas sim a determinadas temáticas e referências de Nordeste já consolidadas no gênero, “jogando luz sobre outras possibilidades de criação de uma imagem do Nordeste apoiada na contemporaneidade” (GONÇALVES, 2011, p.115). Evocando uma pertença ao mundo urbano e inaugurando um período em que a cibercultura já se popularizava – articulando novos mecanismos de circulação e distribuição da arte – os mauditos se utilizavam de uma linguagem já consolidada para desestabilizar a imagem de um Nordeste rural, católico, da religiosidade popular, “instituindo assim uma espécie de antinordeste em que se enfatiza a contra-cultura, a homossexualidade, a mulher, a intertextualidade” (GONÇALVES, 2010, p.115).

O Cariri Mulher, do qual Salete Maria fala, ganha forma! A maldição parece inaugurar uma nova ambientação, dentro do suporte cordel, que rompe para com essa identidade espacial criada na segunda década do século XX. A identidade que valoriza a masculinidade a partir do entrecruzamento de práticas e discursos regionalistas é posta em xeque; esse Nordeste onde, para Albuquerque (2011), até a mulher é “cabra macho, sim senhor!” entra em colapso, através desse gênero narrativo que evidencia seu caráter inventado e frágil assim como toda e qualquer identidade.

Os 12 folhetos lançados traziam, em suas capas, o seguinte manifesto:

A nossa comunicação se dá através da poesia de cordel, traço da nossa identidade nordestina. Odiamos tecnicistas sem sentimentos literários. Somos contra o lugar comum da globalização que cria signos massificantes e uniformiza o comportamento estético. Nosso movimento pretende, sob uma ótica intertextual, utilizando vários códigos estéticos, redimensionar a literatura de cordel para um campo onde todas as linguagens sejam possíveis. Não somos nem erudito nem popular, somos linguagens. Entramos na obra porque ela está aberta e é plural. Somos poetas e guerreiros do amanhã. A poesia escreverá, enfim, a verdadeira história. Viva Patativa do Assaré e Oswald de Andrade (SANTOS, 2000).

Para compreendermos o processo de articulação das barricadas/pontes levantadas pelos maUditos, recorreremos a um território que nasce a partir do retalhamento da terra – pelo Estado que vive pela funcionalidade dos espaços e corpos.

Território este que será importante na perpetuação desse gênero narrativo que encontra ali tudo o que precisa para fazer suas artimanhas e peripécias, o Nordeste brasileiro.

A identidade nordestina é uma imagem que vem sendo talhada desde o início do século 20. É entre o final dos anos 1910 e começo dos anos 1920 que esse arquétipo se forma a partir de uma simbiose entre uma identidade regional e uma identidade de gênero, traçando assim um imaginário no qual o feminino é escasso. A masculinidade será apenas um elemento constitutivo desse processo, mas será fundamental na concepção dessa figura homogênea que se chamará de nordestino.

A primeira referência que encontraram ao termo nordestino é datada em 15 de novembro de 1919, no Diário de Pernambuco, em referência ao deputado Eloy de Souza, do Rio Grande do Norte, que instituía uma caixa especial para um financiamento que visava à irrigação das terras da região. Ele é chamado de “deputado nordestino”. No discurso de cordel, a primeira referência ao termo será encontrada em 1937, porém essa designação só se torna mais recorrente a partir dos anos 50, perdurando até os dias atuais com outros elementos recorrentes neste suporte, como o do matuto sertanejo (ALBUQUERQUE, 2013).

Esse termo de início serve para designar apenas os habitantes de uma área compreendida entre os estados de Alagoas e Ceará, poucas vezes aplicado para identificar os habitantes do Piauí e do Maranhão. Essa identidade constrói-se de forma gradativa, coexistindo até por volta dos anos 30 com outros termos, como: nortista, que até hoje é utilizado no Sul do país, cearense, paroára e arigós, para denominar os migrantes do Nordeste que iam para Amazônia em busca de borracha, sertanejos, brejeiros, praieiros e outros tipos regionais que serão incorporados na amálgama da figura do nordestino (ALBUQUERQUE, 2013).

Pensar o homem nesse território onde a figura de Virgulino Lampião se sacraliza como imagem de referência e reverências, é também pensar nos tensionamentos e práticas controversas, considerando que a masculinidade, apesar de suas exigências estritas, também possui um arcabouço de maneiras para ser praticada e burlada (ALBUQUERQUE, 2013, p.24). Divine Kariry (2017) sabe muito bem de seu potencial “burlador” de normas e convoca outros indivíduos da região que também atuam nesse sentido:

Meu corpo burlador
Bole aqui, sacode ali
Meu verso gozação
Está sempre a advertir
Território de maudito
Poetisa o infinito
Que está a redimir.

Burlesque, beat(a) pop
Resistindo contra'maré
Maria de Araújo, Queen!
Jonathan Kiss (me)³⁷, now, YEAH!
Claudinha³⁸ e Fanka, Witches!
Orlando³⁹ e Bando⁴⁰, bitches!
Sendo tudo o que quer! (KARIRY, 2017).

Essa maquinaria potente se utilizará de diversos artifícios no processo de homogeneização ao qual o Nordeste será submetido. O primeiro será o recorte de um território que denominarão de região. A criação de uma região não se faz apenas da ideia de criação de uma unidade econômica, política ou geográfica, mas, principalmente, como campo de produção cultural, alicerçado “numa pseudo-unidade cultural, geográfica e étnica” (ALBUQUERQUE, 2011, p.33).

A noção de região vem do latim *regere* e significa controle; comando. Ela remete à uma ideia “fiscal, administrativa, militar”. Longe de percebê-la enquanto território natural, antes de remetê-la à geografia, ela é uma invenção a partir de uma visão estratégica para produção de saber. “Ela remete, em última instância, a régio (rei). Ela nos põe diante de uma política de saber, de um recorte espacial das relações de poder” (p. 36). A região é produto de uma operação de homogeneização; ela é aberta, móvel e atravessada por diferentes relações de poder (ALBUQUERQUE, 2011).

Tendo em vista as dicotomias e essencialismos aos quais, na maioria das vezes, a historiografia está submersa, é que Albuquerque pensa nessas experiências-de-ser-homem como um campo ainda pouco explorado, particularmente em uma região do país onde o masculino não é apenas um marcador na identidade de gênero de seus

³⁷ Jonathan Kiss, importante figura na militância gay da cidade de Juazeiro do Norte, assassinado em setembro de 2000.

³⁸ Referência à Claudia Rejanne, que participa do corpo bibliográfico e é uma grande referência poética e ativista na região do Cariri.

³⁹ Artista, produtor cultural e ativista do Cariri cearense.

⁴⁰ Coletivo ativista organizado pelo ativista Orlando Pereira, *in memoriam*.

habitantes, mas um importante elemento na definição da própria identidade regional (ALBUQUERQUE, 2013).

Embora o discurso da identidade regional opere com a lógica da semelhança, unificando experiências, construindo uma ideia de essência regional, para fazer isso trabalha com uma multiplicidade de elementos, com um conjunto de signos, experiências, práticas e discursos que se tornam parte de um todo, que convergem para a criação de uma imagem homogênea do que seria o característico da região (ALBUQUERQUE, 2013, p.23).

Francisco Neto (2015), ao se aventurar em compreender as nuances da masculinidade no campo do cordel, perceberá que a bastante tempo esse gênero narrativo mantém uma mobilidade no que diz respeito ao seu conteúdo. Datando sua pesquisa em produções realizadas no início do século passado, o pesquisador encontra cordéis que estabelece um dinamismo em suas temáticas. Homossexuais, homens afeminados e mulheres emancipadas que rompem com as concepções hegemônicas do que é ser mulher já habitavam as rimas desse gênero narrativo. Os deslizamentos proporcionados no campo e a contribuição para visibilização de uma multiplicidade de vidas estão sendo produzidos através dos versos de cordel, apesar de compreender que o mesmo também contribui para construção e manutenção de estereótipos.

O poeta pernambucano José Borges (2003), com seu cordel intitulado *Corno, bicha e sapatão: os sacanas de hoje em dia*, exemplifica bem esses textos mantenedores de concepções preconceituosas no que diz respeito às identidades de gênero e sexuais. Finalizando seu cordel com um discurso que suspende esses preconceitos, pois segundo o próprio poeta esses “depravados” assumiram um patamar sócio econômico superior na atualidade, ele verseja:

Já ouvi bicha dizer
Eu sou muito enciumada
Até homem superdotado
Essa minha bunda aguenta
É por isso que só vivo
Com inveja da jumenta

Escrevi sobre os sacanas
Corno, bicha e sapatão
Que hoje é muito comum
Não se faz mais mangação
Porque tem gente da alta
Com essa depravação (BORGES, 2003).

O foco dessa pesquisa será exatamente esses “depravados”, “anormais”, seres outros que evidenciam o caráter frágil das identidades, burilando as normas e afetando as concepções do ser/estar no mundo. A Sociedade dos Cordelistas Mauditos mostra-se uma seara próspera para essa observação tendo em vista o seu caráter movente e que possibilita de multiplicidades. Afinal, é no manifesto iniciático que eles afirmam “(...) redimensionar a literatura de cordel para um campo onde todas as linguagens sejam possíveis”. Linguagens que não compõem apenas esse sistema da voz e da escrita. Mas a língua também enquanto órgão que afeta e produz gozo. A língua que beija, que lambe e torna-se órgão sexual em muitas relações. Salete Maria (2008), poetisa maudita, sabe de qual língua estou falando:

Let me see se apre(e)ndi
A língua da mulher gay
Deixe-me ver se (ab)sorvir
O tal do verbo to say:
Seio you, seio me, seio we
Lesbecause let me sse
Em junho tem happy day

Por causa das lesbianas
Agora sou poliglota
Lésbicas ou pubianas
Já não as acho idiotas
Os lábios roçam as bocas
As bocas parecem loucas
Sedentas de muitas rotas⁴¹ (SILVA, 2008).

Essa boca “sedenta de muitas rotas” é a boca que aqui será deglutida e deglutirá. Partindo desse grupo que se reinventa na poesia de cordel é que pretendemos perceber os cenários, os personagens e as situações que propõem outras leituras de mundo e outras compreensões de território. Território que não compreenderemos apenas como o Nordeste em seu retalhamento geográfico, mas também o território fundante dessa poética, o corpo. O corpodel como território vulcânico que quer expurgar o que não lhe convém e faz alianças com o que lhe apetece. Um corpo maldito, uma voz maudita que brinca se metamorfoseando em homem, mulher, bicho, planta e criança. Quais fronteiras do gênero e da sexualidade são colocadas em xeque? Quais as compreensões de Nordeste que se tornam rima nas mãos e bocas dos mauditos? Quem são esses

⁴¹ *Lesbecause*, folheto produzido por Salete Maria em 2008. Projeto Sesc Cordel.

personagens e onde eles estão ambientados? Como esses cordelistas fissuram a compreensão do próprio fazer cordel?

Virgulino Lampião
Eis aqui a tua terra
O babado é transviado
Bora começar a guerra
Ou melhor se amancebar
Todo mundo se pegar
Debaixo lá da serra!

Nordestinidades mil
Viscosas a borbulhar
No raio da silibrina
Meu desejo é profanar!
Escritas rizomáticas
Longe de ser apáticas
Pra quem sabe cordelirar!

Aqui narro a vocês
Uma história sem'igual
Faz parte do escopo
Maldição e Carnaval
Um grupo de cordelistas
Mauditos e anarquistas
Sendo devir-animal.

Trago pela rima
Tentando discutir
Este grupo de artistas
Que se pôs a deglutir
Narrativas do sagrado
Dum' sertão transviado
Bora tentar resumir!

O babado foi certo
Nas terras do Ciará
Lá nos anos 2000
A rebordosa vai começar
Um monte de baitolado
Xamã e os "endiabrado"
Começam a poetisar!

Cordelistas Mauditos
Assim denominados
Eram 12 integrantes
Versejando no xaxado
O cordel vira punheta
Território-Transe-Treta
Todo mundo lambuzado

A tática do grupo
Era tudo fissurar

A técnica era mantida
Mas foi preciso enviar
Enviada eu, enviada tu
Todo mundo dando cu!
E o gemido a rimar!

Não era qualquer canto
É no Cariri do Ceará
Terra do padim ciço
Da beata e Ribamar⁴²
Só gente afulepada
De memória exterminada
Pelo ato de colonizar

Sabemos que lá viviam
Os povos originários
Vindos lá de Orion
Os Kariry são visionários
Conviviam com a terra
Que hoje vive em guerra
Entre os latifundiários.

Os mauditos entendiam
Toda essa narrativa
Então dialogavam
Com muita prerrogativa
Recontando a história
Reinventando a memória
Com uma nova alternativa

O cordel era a bomba
Do canhão da maldição
Um nordeste esfacelado
Num tinha pra erudição
Intertexto, beata, bixa
O cordel era anarquista
Viva a revolução!

Logo o povo assustado
Começô a perguntar
Que cordel abaitolado
Baitola tem no Ceará?
Os macho tudo assustado
Com um monte de viado
Se pondo a literar!

Salete foi precursora
No movimento babadeiro
Feminista arretada
Não ligava pra dinheiro

⁴² Joaquim Gomes Menezes, conhecido como Príncipe Ribamar, foi uma figura popular da cidade de Juazeiro do Norte. Andarilho, ele ficou conhecido pelas narrativas contadas e cartas escritas para Gioconda da Vinci, a Monalisa de Leonardo da Vinci.

O babado era rimar
A violência acabar
Da rua, casa e puteiro.

Ela e Fanka Santos
Sapatonizaram o sertão
Contaram história viada
Com travesti em procissão
Padim Ciço com a vampira
E outras grande mentira
Pra quem não sente a narração

O cordel é sensitivo
É arte – comunicação
Se você não for aberto
Continue na contramão
Pois tua sina é ser descrente
Pois a moral é uma corrente
Que te priva da sensação.

A maldição então se fez
E continua a repercutir
Os performers agitaram
A cena do Cariri
Mostrando o cordel-feitiço
Mandingueiro rebuliço
Que está a advertir.

Os mauditos produziram
Boas interferências
Através de uma arte
Que já era resistência
Agora hibridizava
Temáticas consagradas
Com muita sapiência

Travesti engravidada
Com a benção do padim
Agricultor e violeiro
Se beijando no moitim
Padim ciço e vampira
Bethania a la caipira
O Nordeste fez-se assim.

Não posso aqui concluir
Pois assim não apetece
Mas posso afirmar
A maldição vira- mexe
Em linha tênue traçada
Com a voz é talhada
Nas terra de cabra da peste

Essa arte vai e vem
Brinca com as identidades

As afirma quando deve
Mas trazem visibilidade
Pra o poder do body
Para seres everybody
Viver em multiplicidade.

A conversa continua
Pois versejar é cansativo
A arte sempre expurga
E precisa de suspiro
Continuemos a cantar
Juntas a reverberar
Sem TEMER nenhum perigo (KARIRY, 2017).

CAPÍTULO III - Vociferar: vozes, letras e performances às margens

Por trás de todos os artificios, só não saberás nunca que nesse exato momento tens a beleza insuportável da coisa inteiramente viva.

Caio Fernando Abreu

E a maldição se alastrava em versos e estrofes que permitiam ao corpo viver em estado de poesia, derreter nas bordas e escorrer como lava de vulcão. O canto e escrita desses poetas pareciam corroer as fronteiras sacralizadas que estavam erigidas sobre os territórios corpóreos e geográficos. Acredito ter sido esse o grande *insight* dos mauditos, a percepção do corpo enquanto campo do acontecimento, enquanto espaço energético capaz de articular alianças e expandir-se na sua plenitude. Clareza essa que não cabe apenas aos mauditos, mas a todos os cordelistas, repentistas, poetas e uma gama de indivíduos que compreendem o corpo enquanto a nave mãe de um processo maior.

“Da escória, da beira e da margem... Chegadas e partidas, o poder do encontro”. Esse seria o título do nosso segundo capítulo quando comecei a escrever. Acreditava que os caminhos que ele ganharia seriam outros. O título não é descartável, porém este capítulo é vital e precisava de mais atenção na sua designação. Não que os outros não sejam tão importantes, pelo contrário, mas digo vital, pois destrincharemos a respeito da vida, o território das experiências. Vida enquanto casa, enquanto espaço, enquanto terra fértil a ser fecundada. Vida que vibra e precisa de um corpo para ser vivida. Vida que

faz da voz o sopro das deusas. Entramos em consonância com o que mais penso ser interessante na proposta da Sociedade dos Cordelistas Mauditos e do cordelistas em geral, os povos da voz e da escrita, assim como eu. Voz essa que se torna elemento constitutivo do *bon vivant*, dos deuses da palavra, dos que ousam e fazem do tempo presente o ofício da procura, se embriagando e nos embriagando de poesia.

...

Oh corpo, gloriosa máquina, de onde mesmo tu vens? Tu és barco em oceano, és misterioso senhor. Esquenta o espírito com as tuas gélidas carnes que estão ansiosas pela coisa nenhuma. Teu dono não soube te remar. Teu senhor criou um bicho e passou a alimentá-lo dos mais tristes sentimentos. Teu senhor pobre coitado, hoje foge de quem um dia acreditou ser seu fiel companheiro. Perdeu as estribейras e se esconde no teu porão, aprisionando-se sem perceber que se tornou seu próprio algoz. Daqui de fora onde a vida é ar, terra, água e fogo, eu o escuto. O leme está sem capitão, o barco está parado. É preciso ser para não naufragar, melhor, é preciso ter a coragem de ser para continuar a jornada ou pelo menos ter o ímpeto de ser o “não sou”.

...

Pensar no corpo é pensar em/na vida. Pensar na vida é pensar nas diferenças, nas sutilezas das singularidades que brincam em cada célula e órgão, “espécie de centro frágil e turbulento que as formas não alcançam” (ARTAUD, 2006, p.08). Serres (2001) observa que a sabedoria emana do corpo, onde o mundo oferta a sapiência e os sentidos a recebem respeitando e acolhendo o dom. O corpo é nossa nave, energia zipada em matéria que está sempre em ponto de erupção e atingir estados cada vez mais elevados ou cada vez mais diferentes. Não há regra, nem modelos, nem fórmulas, pode haver referências que estimulam o fluxo gozante desse corpo, devem e sempre existirão referências. Enquanto poeta prezo pelo corpo livre dos julgamentos, um corpo que tem no devir sua energia potencial, a transformação é o seu vigor.

Pescuma (2013) compreende o devir, pensado por Deleuze, como o inesperado. A mãe do devir é o encontro “(...) que gera um efeito em que cada um se torna outra coisa que não está nem em um nem em outro, que não é comum a nenhum dos dois termos que se encontram, ou que já não se pode saber mais de quem é o quê” (PESCUMA, 2013, p.22). São nos encontros e trocas que a vida se faz na sua plenitude.

O fluxo vital torna-se um grande cordel sendo composto e decomposto, fazendo e desfazendo narrativas, no ato de se compreender e perceber o potencial dos acontecimentos.

É no espaço da contestação que surgem as ideias criativas e de caráter transformador. É com a dúvida que neste capítulo observaremos o corpo como campo de alta tecnologia capaz de interferir nas verdades produzidas por si mesmo. O que nos instiga mais a pensar nesse impetuoso aparelho que nos comporta é a tentativa de compreender a experiência da presença viva de um poeta, cantador, contador e seus ouvintes e leitores. O corpo tem uma relação de inseparabilidade com o espaço (GUATTARI, 2008). Seja no cinema em que o corpo é hipnotizado pela tela, ao se perceber nela, ou durante a leitura de um texto escrito em que o traçado da articulação fonemática libera sequências significativas de articulação monemática, que desencadeiam outras modalidades de espacialização e corporeidade (GUATTARI, 2008).

Os poetas populares, senhores de discursos, deixam marcas no papel que não são mera tinta impressa ou dejetos da caneta que risca. O texto poético exige um corpo, corpo que borra e expele, nas escrituras, suas células, seus sentimentos, criando para si novos órgãos que exigem tanto cuidado quanto as outras partes do organismo humano, pois também são vivos. O texto pode ganhar uma concretude através do papel, mas ele não para ali, nem depende da folha para existir, pois ele também se faz no palco, na fala, no gesto, elementos materiais, corporais e físicos que fazem parte do processo de produção de sentido (CHARTIER, 2001).

O cordel, sendo suporte de uma voz falada e que pretende ser ouvida, torna-se corpo. É na folha de papel preenchida por versos e rimas que percebo a necessidade do acontecimento em função de um espaço e de um tempo. A leitura é um acontecimento, balizado por uma cultura escriptocêntrica, que está na via da ação e reação. Não podemos levar em conta apenas a corporeidade do leitor enquanto gesto físico, mas também uma corporeidade social e culturalmente construída (CHARTIER, 2001).

Um corpo que reage e age, em um determinado espaço e tempo, é um corpo em performance. A ideia de performance é um caminho multifacetado e sagaz para pensarmos a respeito do corpo e da poesia. Esse conceito se fundamenta em diversas

perspectivas e será necessário que amolemos nossa palavra e tempo para pensarmos um pouco sobre ele.

Os estudos da performance nos permitem um livre trânsito entre as disciplinas e os saberes. A questão principal que podemos trazer está voltada ao corpo expressivo (LIGIÉRO, 2011). Seja como “arte de fronteira”⁴³, seja como “saber-ser”⁴⁴, a ideia de performance transita em diversos saberes e ocasiões. O estudo desse fenômeno, que garante uma polissemia em seu termo, tem sido um instrumento valoroso no campo das ciências humanas e da antropologia para analisar diversas produções culturais tanto de sociedades ágrafas como de sociedades urbanas superdesenvolvidas economicamente, pois, diferente de abordagens tradicionais, ela está voltada a observar os fenômenos em si e suas inter-relações (LIGIÉRO, 2011).

Nesse campo o vivível e vivido é o que fundamenta as observações, não abrindo mão de se observar minuciosamente as produções materiais (obras de arte, textos, depoimentos escritos, entre outros), já que não vejo barreiras entre as mesmas, pois acredito que tudo forma o elemento de um grande corpo. As análises do contexto histórico, do espaço e dos elementos que constituem o ato performático são de igual valor para essas observações, que é “um terreno de ambiguidades e paradoxos” (LIGIÉRO, 2011).

A palavra vem do latim, *formare*, que é entendida como “formar, dar forma a, criar”. No sentido da criação, sua utilização no campo das artes ganha várias entonações, estando muito ligada aos processos artísticos aos quais os artistas atuam com mais liberdade e se utilizam de diversas formas de arte (RODRIGUES, 2012). Já no campo da antropologia e das ciências humanas, o campo da performance está ligado aos variados desdobramentos da crise de representação que rejeitam as noções monolíticas as quais foram sujeitadas a ideia de cultura e sociedade (SILVA, 2015).

Estabeleço, então, uma tríade que, a meu ver, pode ser eficaz para pensarmos o que gira em torno da ideia de performance no contexto da produção/atuação dos Cordelistas Mauditos. Tríade essa que não dispensará o auxílio de outros pensadores,

⁴³ Definição utilizada por Cohen (2002), em *Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentações*.

⁴⁴ Definição utilizada por Zumthor (2014), em *Performance, recepção e leitura*.

pois está fundida em evidentes agenciamentos, conectados a partir da diferença, mas a minha ânsia é apenas de construir um olhar a respeito da ideia de performance.

Zumthor (1993, 2010, 2014), Cohen (2002) e Butler (2010) formam a profana trindade da palavra e do corpo neste capítulo. Todos serão necessários para compreendermos uma produção de poetas que faziam das marcas do corpo sua energia para compor narrativas – que tem na voz seu sustentáculo – denunciando a construção frágil das identidades que estão a vilipendiar as subjetividades que brotam incessantemente no universo.

Se, por um lado, Zumthor (2010) estará preocupado com as questões da voz, se utilizando do conceito de performance como uma ação pela qual a mensagem poética, no aqui e agora, é transmitida e percebida, Cohen (2002) e Ligiéro (2011) farão um apanhado mais voltado para as manifestações artísticas e suas artimanhas para concepção de novos processos criativos que, muitas vezes, têm a experiência corporal em seu âmago.

Por último, e não menos importante, entraremos com a ideia de performatividade, de Judith Butler (2010), que também faz do corpo o seu centro de observações e é a partir dele que ela historiciza o sexo e o gênero como algo não pré-concebido. Tendo em vista os tensionamentos, no que diz respeito às questões de gêneros e sexualidades, propostos na produção das poetisas que estamos a analisar, é que compartilharemos dos saberes dessa filósofa para perceber até que ponto a Sociedade dos Cordelistas Mauditos rompeu com categorias consagradas e reinventaram o território (corpóreo e geográfico) a partir da multiplicidade.

O ato de perFORMAR
Forma mar, luz, clarão
O ato de perFORMAR
É o corpo em' mensidão
O ato de perFORMAR
É fazer da boca vulcão

O ato de perFORMAR
Exorciza, cria, dança
O ato de perFORMAR
Goza, grita e balança
O ato de perFORMAR
Cria, desprende, alcança

O ato de perFORMAR
É o ser e o não será
O ato de perFORMAR
É criar pra descreir
O ato de perFORMAR
É dizer e não escutar (KARIRY, 2018).

3.1 Um passeio pela boca: vocalidades e leituras

Um vilarejo do prazer
É a boca que me mama
Eu sou ela e ela é tu
Somos todas pachamama
Quentura salivada
És a minha língua'lada
Que muito se debanda (KARIRY,
2018).

O poeta popular, no âmago do seu dom performático, cria mundos e distancia-se da realidade que o circunda. Matos (1986) diferencia os poetas das pessoas comuns, o que para mim é bastante cabível tendo em vista os dons salutares que esses deuses e essas deusas possuem para nos conferir rotas de fuga em momentos que a realidade vive a bater em nossa cara com golpes tão pesados. São eles e elas que, com sua sensibilidade e imaginação, conseguem descobrir as sutilezas do mundo concreto sempre nos apontando novos caminhos (MATOS, 1986).

A poesia nos oferece a capacidade de brincar com a realidade e colocá-la contra a parede. É no meu corpo de poeta e no que ele conferiu como suas extensões (palco e papel) que consigo materializar imaginários e doar-lhes o estatuto de realidade e abstratizar o real concreto. Apesar de que na literatura, e na arte em geral, a dicotomia real/irreal é inválida (MATOS, 1986).

Outra característica que difere os poetas das pessoas comuns diz respeito ao ocultamento das fantasias. Diferente das últimas, que se envergonham de possuí-las, os poetas fazem a partilha com os seus/suas leitores/as, doando suas fantasias e se regozijando em tê-las (MATOS, 1986). Desbravadores/as, eles/elas conseguem estreitar a ligação entre o individual e o coletivo, anunciando os sentimentos que animam um povo (MATOS, 1986). O que uma maioria não consegue exorcizar, pelo fato de não conseguir articular palavras que confirmam o real valor do que estão sentindo, o/a poeta, com sua sagacidade de verbalizar o que não pode ser dito ou o que não se tem palavra

para definir, torna-se representante legítimo/a de um sentimento comum. Benzedeiro/a, com a palavra consegue limpar e expurgar mazelas que se somatizam nos corpos.

Em diálogo com Theodor Adorno, Edilene Matos pensa neste discurso que ganha caráter coletivo. O filósofo, em sua concepção de poesia lírica, estabelece um pensamento que a aproxima ao social para propor a sociedade como “uma unidade em si contraditória”. Para Adorno, “a linguagem literária é inaugurada na subjetividade do escritor, é o meio pelo qual a lírica se põe íntima da sociedade” (MATOS, 1986, p.36).

A lírica está, para Adorno (1983), como um:

protesto contra um estado social que todo indivíduo experimenta como hostil, alheio, frio, opressivo [...] A idiossincrasia do espírito lírico contra a prepotência das coisas é uma forma de reação à coisificação do mundo, à dominação de mercadorias sobre homens que se difundiu desde o começo da idade moderna e que desde a revolução industrial se desdobrou em poder dominante da vida (ADORNO, 1983, p.195)

Dentro desse entendimento, notamos a literatura de cordel como uma narrativa plena e evidente voltada para um sentimento de coletividade (MATOS, 1986). Distinta da literatura “cultura”, que se formula a partir de um histórico individualista, a literatura em verso se apresenta a partir de um sentimento organizativo, inclusive se elaborando “pela retomada de um esquema narrativo, pela escritura de um texto, às vezes, conhecido por todos.” (MATOS, 1986, p.37).

Movente, ultrapassando os limites do individualismo e se fazendo escutada, as narrativas versejadas efetuam a possibilidade do canto de um povo, do canto de uma gente. Expandindo-se em liberdade, esses textos, com suas marcas da voz, se multiplicam através de uma recepção que garante o que os/as estudiosos/as chamam de “variantes”. Podemos entender “variantes” como as formas modificadas de um texto que mantém a memória como único fator de coerência, considerando suas marcas de oralidade (MATOS, 1986). Pode-se tirar um trecho, acrescentar outro, pequenas alterações e intertextualidades compõem as variantes. Mecanismos úteis para manter essa poética em metamorfose.

No folheto *Quero mesmo é escrever cordel em Marte*⁴⁵, escrito por mim, começo a narrativa fazendo referência ao cordel *No tempo da claraboia*, da maudita Fanka Santos, lançado em 2001, período em que o movimento emergia. A poetisa, ao ter contato com minhas rimas, chamou nossos cordéis de “poemas entrelaçados, cordéis quânticos”, ou seja, cordéis que interdependem de si além do tempo e espaço. Poemas que se fazem matéria, assim são energias. Tudo é energia. Nosso corpo, carne, matéria, é formado por um conjunto de átomos, vibrações, energia condensada. Com o cordel não seria diferente, vibramos a energia que o compõe e a difundimos para se fazer órgão em outras pessoas, consciências e espaços.

Essa coleção de textos que está embebida pela voz atua em dois níveis com relação à mesma: o da destruição e o da preservação. Matos (1986) explicita:

Como elemento de destruição, atua, negativamente, sobre a voz, o sopro criador. Essa opressão se dá a nível de preocupação da escritura com o aspecto da repetição numa busca do equilíbrio, tendo ocultas as marcas da oralidade. Como elemento preservador, no entanto, o texto escrito realimenta e renova o circuito da criação oral (MATOS, 1986, p.38).

O cordel, como já sabemos, é uma poética da voz, pertence à literatura oral, porém é fixado pela impressão. Poderosa é a imaginação e criatividade dos poetas que não sujeitam o folheto às supostas limitações provocadas em decorrência dos novos meios de comunicação e novas formas de sociabilização contemporâneas. Se, com o jornal, o rádio e a televisão eles conseguiram se manter enquanto patrimônio cultural vivo, não será com as novas interações cibernéticas e afins que essa poética verá o seu fim. É necessária uma harmonização entre os campos comunicacionais como mecanismo mantenedor dessa ferramenta. Se alguns acreditam na rejeição desses fatores como forma de manutenção dessa literatura, isso recai nos preconceitos que impossibilitam a sua transformação e movência.

As narrativas populares acompanham essas transformações, exprimindo-as em suas histórias e se utilizando delas como recurso de criação e difusão. Se um dia podemos conceber os cordéis apenas como fruto de uma máquina tipográfica, com suas

⁴⁵ Cordel escrito e lançado por mim dentro do projeto Feira Cariri Criativo, uma iniciativa da UFCA, realizada conjuntamente com a Associação de Empreendedores Criativos do Cariri (AEC), o Programa de Extensão de Fomento à Economia Criativa do Cariri (Pró-reitoria de Extensão/UFCA) e o Projeto de Cultura Birô Cariri (Pró-reitoria de Cultura/UFCA).

capas feitas por uma xilogravura talhada em madeira, hoje podemos visualizá-los na tela de um *Ipad* com suas capas feitas a partir de imagens idealizadas totalmente em ambiente online e digital.

Grangeiro (2016) atenta para o cordel como um suporte literário multimodal, ou seja, um texto que apresenta duas ou mais modalidades semióticas em sua composição. Os folhetos nordestinos não possuem sua *poiesis* apenas no texto escrito, “mas em toda a corporalidade envolvida: dicção, de clamação, tom, gestualística, além da imagem xilográfica (...)” (GRANGEIRO, 2016, p.213).

Antes dos poetas populares serem brincantes da palavra escrita, eles são brincantes da palavra falada. É na “dança bucal” que está acoplada à dança de todo o corpo que o poeta o faz enquanto “(...) ponto de partida, o ponto de origem e o referente do discurso” (ZUMTHOR, 2014). Antes de todas as extensões que garantem a propagação dos folhetos – cada vez mais ágeis a romper os limites espaciais – o corpo é o maior suporte do poeta, ele é que permite a encruzilhada entre a voz e a escrita, ele é ao mesmo tempo criador e criatura da poesia e dos artefatos tecnológicos. Seria ele, sem dúvida, a matriz tecnológica universal, que interfere, produz e oferta sentido às coisas.

Zumthor (2014), ao se debruçar nos estudos do fenômeno da voz, consegue compreender o corpo como o ponto reativo, ativo, na produção escrita e também na sua recepção. Não consigo pensar na poesia sem pensar em um público que a recebe e brinca com a mesma como um gato ao se emaranhar com o novelo de lã. O movimento da leitura é um movimento que deixa marcar e marca também o texto, que nunca está finalizado, que sempre pode ter uma nova conclusão.

Chartier (2001), seguindo a mesma linha de pensamento da teoria da recepção alemã, – que criticava a “fossilização” dos estudos e crítica literária – supera algumas limitações no tocante a leitura ao reivindicar que vários elementos que escapam da concretude de um objeto, livro ou manuscrito pertencem ao processo de produção de sentido. Elementos corporais, materiais e físicos compõem o processo de interpretação e interferência na relação entre leitor e texto (CHARTIER, 2001).

A leitura, assim como a escrita, necessita de um deus que não deve recair na compreensão dicotômica de bom ou mau. Dicotomia essa que Nietzsche muito bem esfacelou, ao apontar as suas origens a-históricas arquitetadas por uma “nobreza”

acovardada pelos potenciais do povo. A deusa poesia compreende a plenitude dos sujeitos que se relacionam com ela, portanto, outros/as deuses/as, deixando-os/as produzir suas verdades a partir de suas relações para com o mundo.

Foram as diversas formas de poesia sonora que levaram Zumthor (2010) aos estudos “científicos” da voz. Debruçando-se especialmente na poesia medieval, em seus primeiros estudos, ele percebia que o diferencial do seu pensamento estava em não tratar apenas de inscrever a poesia medieval na tradição da oralidade – como era comum nos estudos medievalistas – mas atentar para “o efeito exercido pela oralidade sobre o próprio sentido e o alcance social dos textos que nos são transmitidos pelos manuscritos” (ZUMTHOR, 2010, p.12). A concentração desse olhar estava voltada para a natureza e os efeitos da voz humana que independiam dos condicionamentos culturais particulares.

A partir disso, Oliveira (2011) afirma que o método de investigação zumthoriano se apoiava na constante entre particular e global para enfrentar os preconceitos literários que se pautam em uma noção de literatura historicamente demarcada no tempo, tendo em vista os cantadores-contadores e seus ouvintes, que faziam literatura no ato de vocalização-enunciação em um espaço-tempo, construindo uma cena.

Para mim, essa é uma das características mais intrigantes da literatura de cordel e das manifestações pautadas na oralidade, a teatralidade. Seja na leitura ou na cantoria, seja no repente ou no próprio manifesto Maudito, o palco está construído e pronto para a entrada dos/as artistas. Armindo Bião (2009) conceitua teatralidade como:

(...) interações rotineiras, nas quais os indivíduos agem em função do interlocutor (para o olhar do outro, como no sentido etimológico do teatro), de modo mais ou menos consciente e confuso, sem distinção clara entre “atores e espectadores”, por desempenharem, aí, todos, simultaneamente, os dois “papéis” (BIÃO, 2009, p.61).

A vida faz do universo terreno seu grande palco. São nas relações do cotidiano que passamos a desenvolver nossos papéis, ora orquestrados e bem pensados antes da cena, ora tendo que lidar com o imprevisível, tempero que garante o diferencial desta peça. Bião envereda seus saberes pelo que se convencionou chamar de etnocenologia. Ele se utiliza do cordel como “fio do coração” para pensar nas artes do espetáculo, que estão embebidas por essa poética. A etnocenologia está voltada para a compreensão dos

“comportamentos humanos espetaculares organizados”, compreendendo as artes do espetáculo, sejam eles voltados para a arte ou não (BIÃO, 1999, p.15).

Próxima da perspectiva clássica sobre a mobilidade humana no espaço e no tempo, denominada de etnologia em 1787, a etnocenologia dialoga com campos de saber que muito influenciarão os nossos próximos enunciados. A antropologia teatral, as etnociências e os estudos da performance serão alguns dos campos que esse saber, ao mesmo tempo em que se aproxima, na tentativa de compreender este corpo brincante, também se distancia. Bião (2009) nos situa no que essa *transdisciplina* diverge dos estudos da performance: “Os estudos da performance vão do âmbito estético ao fenomenológico e ao dos aspectos antropológicos, sociais e culturais, enquanto a etnocenologia situa-se claramente no campo estético, do sensorial e dos padrões compartilhados de beleza” (BIAO,p.49).

Os corpos estão em jogo, brincando entre si. É no ato de descobrir o outro que ele se auto descobre. É na percepção da vida que as narrativas são construídas, são das interações concretas que o imaginário é excitado, permitindo aos poetas a construção dos enredos que só conseguem a completude com o jogo teatral. A produção e consumo desse gênero narrativo requer um corpo que olha, mexe, atua. Um corpo que está desnudo para a conquista, para o convencimento.

O corpo ganha estatuto de território. Território que se fortalece no contato e na conquista de outros espaços. Conquista que não pode ser vista dentro de uma ótica colonizadora e violenta, mas a conquista enquanto uma dança que permite o acesso a locais desconhecidos dos corpos que fazem desse encontro uma ode à experiência. A voz pode ser o instrumento que emana do corpo talhando o trajeto para esse encontro pois ela consegue ofertar a liga que está tanto para unir como romper os velhos tratados. Daí a importância de se observar a voz, a “inobjetivável”, a “que está lá, emergindo do silêncio primordial, cujo caminho se espraia no tempo e perfura espaços, expandindo-se para além do corpo que a pronunciou” (OLIVEIRA, 2011, p.190).

Zumthor deixa evidente que a voz não é sinônimo de oralidade, ela está a ultrapassar esse sentido linguístico de comunicação.

A voz é uma coisa. Ela possui plena materialidade. Seus traços são descritíveis e, como todo traço do real, interpretáveis. Daí

os múltiplos simbolismos, pessoais e mitológicos, fundados nela em seu órgão, a boca, “cavidade primal” como escreveu René Arpad Spitz: temática da oralidade-incorporação, beber-comer-amar-possuir, todas as manifestações “orais” da relação da criança com sua mãe. A voz, índice erótico (ZUMTHOR, 2014, p.82).

Gloriosa é ela que tem o poder de agradecer assim como de praguejar. Articulada com o silêncio, que também se torna real e significante, ela entra em um jogo que se dobra nela mesma identificando-se com o sopro “(...) de onde tantos outros simbolismos, recolhidos pelas religiões: o sopro criador, *animus*, *rouah*; a voz como poder da verdade” (ZUMTHOR, 2014, p.82). A voz que ecoa, cria e maldiz sua própria criação. A voz é acolhimento, pois ela, ao se fazer, declara que o sujeito não está sozinho no mundo, um “plano de fundo preenchido de sentidos potenciais” (ZUMTHOR, p.83)

A voz é uma forma arquetípica, que nos oferta o sentimento de sociabilidade. Alicerça certo número de valores míticos nas mais variadas crenças, o mito da voz sem um corpo, a voz do Senhor que está sempre a ser reinventado em diversas nuances e estéticas (ZUMTHOR, 2014). Às vezes bicho, às vezes homem, outras mulher, também pode ser uma pedra, o mar, muitas vezes monstro.

No princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus. Ele estava no princípio com Deus. Todas as coisas foram feitas por ele, e sem ele nada do que foi feito se fez. Nele estava a vida, e a vida era a luz dos homens. E a luz resplandece nas trevas, e as trevas não a compreenderam (João 1:1-5).

Podemos pensar esse verbo como a voz limpa e crua, desapegada de um corpo orgânico, que se fez como detentora do poder da criação. Uma coisa que se faz e cria na sua existência não precisando de grandes esforços. O seu existir é criação. Os primeiros teólogos da voz, no século XVI, a chamam de “verbo”; a voz que é consciência; que será composta pelas palavras, mas não fala e nem pensa; sem corpo (ZUMTHOR, 2010).

Fantasmagórica, as mitologias ocidentais atribuem um papel atemorizador a este deslumbre que é uma voz sem corpo. A maioria dos mitos fundadores são admoestados por esta voz. Glissant (2005) confere aos mitos fundadores a capacidade que eles têm de consagrar a presença de uma comunidade em um território, enraizando essa presença através de uma filiação legítima.

Eu mesmo, quando criança, divagava em sonhos em que uma voz do céu anunciava o meu fim. Autoritária, cavernosa, que parecia vir das profundezas celestes, sempre em tom de ordem, com o poder de estabilizar os fluxos terrestres e pairar em espectro assustador. A voz está aí sempre a escapar, criando labirintos para os olhos e tatos, ela é destemida enquanto a captação sensorial que se baliza apenas no orgânico material. A voz é traidora, acho que está aí a soberba da escrita, pois a voz informa sobre a pessoa muito mais que a visão, que a expressão facial. A voz também se sexualiza e se generifica⁴⁶, tornando-se chicote para quem não entra com ela em acordo com o seu órgão genital.

A voz é grande aliada e também grande inimiga. Te entrega nas horas inoportunas, porém canta para ti nos momentos de solidão. Ela é poder e bonança para quem consegue bem utilizá-la, mas não existe ninguém que conseguiu domá-la. Ela é cheia de melindres e pactos com uma sociedade que a valora a partir de seus costumes, limitando-a. Muitas vezes, no banheiro, ela sai livre sem muito ou nenhum comprometimento. Boca, fonte de prazer, lugar de saídas e entradas, túnel do verbo, poço da saliva, encontro de línguas, pênis, ânus, pelos, seios, orelhas. “Boca do inferno”, boca de brasa, bocas malditas que queimam e semeiam, bocas férteis e podres. A palavra apodrece assim como perfuma e suaviza a língua. Voz dócil, voz áspera, voz rouca, todas com seus signos gravados em nossos imaginários, mas é através dela que também os desmontamos, criando novos horizontes e rompendo a clausura.

Para aquele que produz o som, ela rompe uma clausura, libera de um limite que por aí revela, instauradora de uma ordem própria: desde que vocalizado, todo objeto ganha para um sujeito, ao menos parcialmente, estatuto de símbolo. O ouvinte escuta, no silêncio de si mesmo, esta voz que vem de outra parte, ele a deixa ressoar em ondas, recolhe suas modificações, toda argumentação suspensa. Esta atenção se torna no tempo de uma escuta, seu lugar, fora da língua, fora do corpo (ZUMTHOR, 2010, p.16).

Para Zumthor (2014), a linguagem humana se enamora com a voz, o inverso não é verdadeiro. A voz se diz, a palavra se utiliza dela para se enunciar como memória de alguma coisa, apegada ao corpo que, desde a infância, está sujeito ao campo das sensações através da boca. Mas para toda voz se requer ouvido (ZUMTHOR, 2014). O

⁴⁶ Sobre o tema, indico leitura da tese de doutorado da pesquisadora Daiane Dordete Steckert Jacobs (2011), intitulada *Possível cartografia para um corpo vocal queer em performance*.

ouvido do falante e de quem escuta, mas ambos escutam e formulam suas interpretações. Mesmo o falante, depois do dito, pode perceber, através da auto escuta, um novo olhar, melhor dizendo, um novo ouvir, um novo falar. A escuta possibilita a constatare reconfiguração do que se cria, após criada com o ato da fala ela pode ser abortada através da mesma depois do exercício da escuta.

“O simbolismo primordial integrado ao exercício fônico se manifesta eminentemente no emprego da linguagem” (ZUMTHOR, 2010, p.08) é aí que está a matriz da poesia. Para a antropologia, a voz e a linguagem são vistas como distintas. Mas a voz sem linguagem, o grito gutural, não é bastante diferente para que deixemos passar a complexidade das forças de desejo que a animam, assim como a força da linguagem sem voz, que é a escrita. Nossas vozes desfrutam da linguagem em uma liberdade de uso “quase perfeita”, culminando no canto (ZUMTHOR, 2010, p.08).

Canto vivo que, por muito tempo, ecoou nas feiras e festivais – que ainda acontecem em suas novas roupagens e suportes – e tornavam-se fonte de entretenimento e informação para a maioria de uma população que possuía um distanciamento das técnicas da escrita, assim como da sua leitura. A recepção era efetivada no corpo a corpo, diferente da atualidade que, em seu percurso histórico, extinguiu a paixão pela palavra viva. Eu, como poeta, sou apaixonado pelo que fala, pelo corpo que se anima através da boca. A escrita é uma alta tecnologia eficaz para a memória e os arquivamentos, conceitos sobre os quais poderemos pensar melhor a respeito mais adiante. A minha crítica e de muitos entusiastas da voz está na deslegitimação da mesma, já que a cultura escriptocêntrica está sempre a desvalidar o corpo em detrimento de um papel grafado. As culturas orais estão todas sendo constantemente atacadas como inferiores e primitivas na tentativa de também as sucumbir ao papel.

Nós, de algum modo, refinamos tanto as técnicas dessas artes que nossa sensibilidade estética recusa espontaneamente a aparente imediatez do aparelho vocal. As especulações críticas dos anos 1960 e 1970 sobre a natureza e funcionamento do “texto” deixaram de contribuir para clarear por este lado o horizonte e ainda o embrumaram mais, recuperando, travestida ao nosso hábito mental, a antiga tendência de sacralizar a letra (ZUMTHOR, 2010, p.09).

O ocultamento e inferiorização do corpo se dá no momento da diminuição de um elemento que o constitui em detrimento da escritura. A voz que se funde nos ouvidos e

pele do sujeito ouvinte é uma extensão do corpo que se conecta ao outro. É a vontade de existência que “modula os influxos cósmicos que nos atravessam e capta seus sinais: ressonância infinita que faz cantar toda matéria...como o atestam tantas lendas sobre plantas e pedras enfeitiçadas que, um dia, foram dóceis” (ZUMTHOR, 2010, p.09).

O ouvido é o primeiro orifício a despertar no feto, em sua fase intrauterina. Segundo alguns cientistas, é na vigésima semana de gestação que a orelha interna é desenvolvida: labirinto anterior e labirinto posterior, com suas particularidades que possibilitam uma sensibilidade auditiva. Antes de ter apenas funcionalidade auditiva, o aparelho auditivo está diretamente ligado com a nossa noção de equilíbrio. Quando nos movimentamos, um líquido no interior dos canais semicirculares também se movimenta, estimula os nervos e envia informações sobre o posicionamento do nosso corpo ao cérebro.

O corpo é a grande deusa nas quais as máquinas feitas por ele tentam ser imagem e semelhança. Para o poeta popular, o corpo é o palco maior em que todos os orifícios estão em harmonia. É no ato performático que a pele escuta, não como extensão do ouvido, mas como ouvido. O som que emana faz o corpo vibrar, sensações que se tornam suor, lágrimas, esperma. Todos os orifícios estão harmonizados no ato da performance, que faz o corpo gritar em substâncias que se exteriorizam e interiorizam. Boca, olhos, nariz, orelha, ânus, poros que falam e são escutados, vistos, imaginados.

Nessa escuta, o/a leitor/a de cordel “refaz em corpo e em espírito o percurso traçado pela voz do poeta: do silêncio anterior até o objeto que lhe é dado, aqui, sobre a página” (ZUMTHOR, 2014, p. 84). Zumthor (2014) interroga-se exatamente sobre o papel do corpo na leitura e na percepção do literário. Para ele, esse está dotado de uma significação incomparável, pois ele “existe à imagem de meu ser: é ele que eu vivo, possuo e sou, para o melhor e para o pior” (p.27). Grande máquina capaz de proferir palavras que aprisionam, assim como oferta a liberdade como a maior dádiva. Ao introduzir as percepções sensoriais – o corpo vivo como cerne – aos estudos literários, encontramos um problema tanto metodológico quanto de elocução crítica.

Artaud, em carta que envia a Paulhan, em 1923, dizia que estava “em vias de trabalhar para escrever um poema que seja verbalmente e não gramaticalmente realizado” (ZUMTHOR,2014). Poderíamos nos deter durante anos para glosar as

diferenças entre “verbalmente” e “gramaticalmente”. Artaud era sujeito do teatro, sua escrita estava voltada para isso, para o palco, que é “anterior a escritura”, em que o “signo não se separou ainda da força” (ZUMTHOR, 2014, p.61). O teatro há séculos se arquiteta em uma escritura que requer um corpo, um gestual, um cenário, assim como necessita de uma percepção, de uma escuta, visão e identificação dos contextos. Quando escrito, o texto está fixado no papel, mas a interpretação está entregue à liberdade das pessoas que fazem do palco o seu ofício. Para Zumthor (2014), assistir uma representação teatral simboliza aquilo ao que tende todo ato de leitura.

Assim, podemos perceber que a leitura “não é um ato separado nem uma operação abstrata” (p.62). A nossa civilização, dita tecnológica com seu avançado desenvolvimento industrial, assim como um amplo mercado de consumo, está por extinguir as particularidades das culturas que não dialogam com seus interesses na imposição do modelo de sociedade que lhe garante uma manutenção eficiente. Mas onde há poder há resistência, e o que está a resistir? “Resistem, sem intenção necessariamente de contestação ou de recusa, nos media, nas artes, na poesia, nas próprias formas da vida social (a publicidade, a política...), as formas de expressão corporal dinamizadas da voz” (ZUMTHOR, 2014, p.62).

Longe de ser apenas um hábito de repetição, a leitura exige um conjunto de disposições fisiológicas, psíquicas e adequações no ambiente. O ambiente está compondo uma obra quando o leitor faz suas exigências para com o mesmo interferir diretamente em sua composição, seja a necessidade de uma boa cadeira, o silêncio, a luminosidade, entre outros. O tipo de leitura estará influenciando nessas escolhas que não são realizadas de forma passiva, a posição de seu corpo será adaptada de acordo com o seu desejo de percepção. O corpo todo entra em transe, fluxos sanguíneos alterados, sentidos colocados na dança poética tentando não deixar nada passar despercebido.

A leitura é uma ação reativa, ela é “encontro” e “confronto pessoal”, ela é “diálogo”. Zumthor (2014) afirma:

A compreensão que ela opera é fundamentalmente dialógica: meu corpo reage à materialidade do objeto, minha voz se mistura, virtualmente, à sua. Daí o “prazer do texto”; desse texto ao qual eu confiro, por um instante, o dom de todos os poderes que chamo eu. O dom, o prazer, transcendem

necessariamente a ordem informática do discurso, que eles eliminam depois (ZUMTHOR, 2014, p.63)

A poesia consolida-se nessa aptidão de gerar mais prazer do que informação, não que a informação seja de todo negada, mas essa função passa para um segundo plano. Ler poesia é se alimentar da palavra viva, ela entra dentro de ti e é deglutida não apenas no momento do ato da leitura, demora horas, às vezes até dias quando ela é muito pesada e o corpo precisa de mais tempo para digeri-la.

Na história do texto poético, podemos distinguir vários momentos. O de formação, de transmissão e recepção. Depois disso, ele se conserva em uma característica própria do texto poético que é “desalienar-se no que se refere às limitações do tempo” (ZUMTHOR, 2014, p.64). Conservar no sentido não de cristalizá-lo, restringindo-o a determinado espaço ou tempo, mas sim como um bom vinho que não avinagra, mas que se mantém mudando seus aromas e sabores em relação harmoniosa com o seu oxigênio. O oxigênio para um vinho tanto é o melhor aliado quanto pode ser seu pior inimigo ao oxidá-lo, se esse for em demasia.

Após a conserva, o texto pode ter inúmeras outras recepções que Zumthor (2014) chama de reiteraões, que tanto podem se fazer na palavra falada quanto na escrita. Podemos considerar então dois extremos. O primeiro diz respeito à oralidade pura em que a formação se opera pela voz que conduz a palavra e é transmitida através da vocalidade e dos gestos. O corpo é o suporte dessa ação. A recepção é feita por outro corpo que mantém “uma unidade muito forte, da ordem da percepção” (p.66). Todos os sentidos estão simultaneamente misturados (ouvido, visão, tato...) entre o emissor e receptor que interagem em um contexto circunstancial único. Esse momento se faz em uma co-presença, que culmina na performance.

O segundo diz respeito à leitura em que a formação é operada por meio de uma escritura desempenhada através de um lápis, caneta ou máquina de acordo com o contexto em que a ação está inserida. O papel ou máquina (computador, celular...) é o suporte dessa ação. A recepção é feita por um corpo que decodifica a marca codificada através do manuscrito, impresso ou em suportes digitais. Nos dois casos, tanto na oralidade pura quanto na leitura, a visão torna-se elemento integrante da ação, porém a operação mental é muito distinta em cada uma (ZUMTHOR, 2014). Essa conservação é feita no livro, na biblioteca, o que Foucault (2002) chamará de arquivo.

A diferença central entre as duas situações é da ordem da percepção. A oralidade pura requer uma mistura entre os sentidos do corpo, as emoções, a inteligência, todas em jogo brincando com os sujeitos e os conectando em um complexo sociológico único. O momento de pura escritura-leitura parece eliminar a princípio todos esses fatores. A leitura requer um esforço maior e também uma constância. O que não torna espantoso o fato dos mais jovens rejeitarem mais esse modelo tendo em vista o contexto de neovocalidade no qual estão submersos. Mas a leitura literária, a poesia, surge nesse bloco rígido como uma brincante, tentando trapacear a leitura. É nesse momento que Zumthor (2014) percebe que ela tenta restabelecer uma unidade performática, “essa unidade perdida para nós, de restituir a plenitude – por um exercício pessoal, a postura, o ritmo respiratório, pela imaginação” (p. 66). Esforço esse que está aparelhado na procura do prazer.

3.2 Poesia de beira: performance, teatro e corpo

Tendo em vista que compreendemos os cordéis como frutos de uma voz que canta, grita e também silencia, é que trago o corpo como lugar central para pensarmos essa *poiesis*. O corpo que produz, recebe, investiga e se deleita, tornando-se uma só carne para com a poesia. Um casamento perfeito e necessário para a manutenção da mesma e fuga do paradigma que Pierre Weil (2017) chama de “normose”:

(...) o conjunto de normas, conceitos, valores, estereótipos, hábitos de pensar ou de agir aprovados por um consenso ou pela maioria de pessoas de uma determinada sociedade, que levam a sofrimentos, doenças e mortes. Em outras palavras: que são patogênicas ou letais, executadas sem que os seus autores e atores tenham consciência da natureza patológica (WEIL, 2017, p. 16).

O corpo em estado de poesia burila essas noções letais que violentam a liberdade do trânsito corporal e garantem assim seus fluxos emancipatórios. Ao trabalhar como uma literatura está imbricada com as transmissões orais da poesia – na qual a voz é parte inerente na sua formulação – é que vou me dedicar a tentar entender um pouco sobre a relação desses corpos que produzem e consomem essa poesia. A voz volta a ser elemento importante para entendermos o dinamismo empreendido pelo cordel, pois é ela que emana da laringe, onde cordas estão a vibrar, e produz sons que, juntamente

com o resto do corpo, ganham uma forma e um sentido de acordo com o contexto no qual está inserida.

A “forma” deve ser entendida em seu sentido pleno, não como uma receita fixa e estável, mas como uma forma-força, um dinamismo formalizado. A forma é a regra, constantemente recriada, que existe “apenas na paixão do homem que, a todo instante, adere a ela, num encontro luminoso” (ZUMTHOR, 2014, p.33). Esse “encontro luminoso” é exatamente o que Grotowski (1976) ansiava em seus processos criativos. Seria a “transiluminação” como um momento de transe no qual o ator atinge em plenitude ao integrar-se a todos os seus poderes corporais e psíquicos.

São nesses caminhos que Zumthor (2014) oferta um lugar fulcral em torno da ideia de performance. Embora historicamente de formação francesa, o termo vem do inglês, em meados dos anos 1930 e 1940, quando é tomado pela dramaturgia e se espalha pelos Estados Unidos, através de pesquisadores como Abrams, Bem Amos, Dundee, entre outros. Para esses, cujo epicentro de suas pesquisas giram em torno das variadas manifestações culturais, a performance é sempre constitutiva da forma (ZUMTHOR, 2014).

“A forma é como uma sedutora armadilha à qual o processo intelectual responde espontaneamente, contra a qual luta” (GROTOWSKI, 1976, p.15). O que imaginamos como o natural agora se esvai, pois as formas de comportamento humano obscurecem a verdade e fazem parte de um sistema de símbolos que são acionados quando necessários, compondo o que conhecemos como gesto significativo. No mínimo sinal de ameaça, o corpo articula os símbolos de forma rítmica, não o gesto comum, capazes de expressar uma informação. Aí está a unidade elementar de expressão (GROTOWSKI, 1976, p.15).

Eu sou a voz do poeta assim como a escuta, corpo na encruzilhada da poesia, no qual os fluxos sanguíneos são alterados, as modulações respiratórias transformadas, o corpo exprimindo e ansiando uma presença, fazendo-se presente, vivo, alerta. Os cordelistas malditos, através de sua poética, me colocam contra a parede, me desfazem e me arquitetam com suas palavras e rimas escolhidas de forma meticulosa e magistral. Meu corpo entra em uma dança com eles e elas, mesmo na materialidade da escrita e da suposta distância, no ato da leitura. Aí está o sentido da performance:

“(...) a presença corporal do ouvinte e do intérprete é presença plena, carregada de poderes sensoriais, simultaneamente, em vigília. Na leitura, essa presença é, por assim dizer, colocada entre parênteses: mas subsiste uma presença invisível, que é a manifestação de um outro, muito forte para que minha adesão a essa voz, a mim assim dirigida por intermédio do escrito, comprometa o conjunto de minhas energias corporais” (ZUMTHOR, 2014, p.68).

A noção de performance nos tira da zona de conforto, nos obriga a reintegrar o texto à um conjunto de elementos que não dizem respeito apenas à escrita e aos elementos formais que a constituem. Zumthor (2014) afirma que a performance é o saber-ser que implica e comanda uma presença e conduta que comportam coordenadas espaço-temporais e fisiopsíquicas concretas, uma ordem de valores encarnada em um corpo vivo. Teria esse saber uma aproximação com a presença morena que Caetano musica ao pensar em Nossa senhora?⁴⁷ A presença que entra pelos sete buracos da nossa cabeça, paralisando o momento em que tudo começa?

Cohen (2002), ao correlacionar a ideia de performance com o gênero teatral produzido no Brasil, observa um vazio no ponto de vista conceitual no tangente a essa expressão enquanto arte. Se, de um ponto de vista prático, desde 1982, muito já se tem feito no nosso país em termos de *performance*, pouco se tem pensado sobre essas ações que fogem dos padrões de teatro geralmente referenciados nas tradições greco-romanas via Península Ibérica. Na performance, o espírito é anarquizado, outros processos de criação são articulados, independentes das limitações de tempo e espaço, colocando em xeque o que Grotowski (1976) chamou de “teatro rico”.

Um novo e criticado caminho foi traçado, ou já era traçado, mas sem o suporte conceitual merecido. Percebeu-se que o teatro poderia existir sem a maquiagem, o figurino especial, a cenografia, o palco de um teatro com todo seu aparato de luz e som. Características que estruturam o “teatro sintético”, ou o que Grotowski chamou de “teatro rico”. O mesmo só não poderia ser concebido sem o relacionamento entre ator-espectador (GROTOWSKI, 1976). Momento esse de comunhão e partilha que efetiva o que podemos entender sobre performance de maneira geral.

Tendo em vista a carência que caracteriza as produções teatrais no Brasil, que, na maioria das vezes, são pensadas a partir de textos dramaturgicos em uma linha

⁴⁷ *A tua presença*, música de Caetano Veloso.

brechtiana, fica perceptível o fosso para as produções voltadas para o imagético, o não-verbal, “produção esta suportada em temas existenciais e em processos de construção mais irracionais” (COHEN, 2002, p.26).

Essa carência começa primeiramente nos centros e escolas de formação artísticas nas quais a perspectiva teatral hegemônica, na maioria das vezes, ainda pautada no método de Stanislavski e produções totalmente construídas a partir da dramaturgia (COHEN, 2002). Com a tentativa de se travar conexões entre as artes e o sucesso de grupos que privilegiam uma encenação pautada na experimentação, como os de Pina Baush, Jérôme Savary e Arianne Mnouchkine, é que foi se criando uma abertura para outras abordagens e pesquisas de linguagens nas artes cênicas (COHEN, 2002).

Por ser recorrente a realização de performances em locais alternativos, com poucas apresentações, um maior espaço para improvisações, expressões muito voltadas para o experimento e o *hit et nunc*, sujeitas aos imprevistos do tempo e espaço, assim como das interferências de um público ativo, as performances não podem ser observadas como “um conjunto de sketches improvisados e que é apresentada eventualmente e em locais alternativos”, como elas ficaram conhecidas pelo público brasileiro (COHEN, 2002, p.27).

A performance está na ordem da desordem, uma espécie de “arte de fronteira” que rompe convenções, formas e estéticas e coloca a representação contra a parede e atualiza os processos criativos que, muitas vezes, não estão articulados com a experimentação. Apesar de seu tom anárquico, que foge dos rótulos, a performance é, antes de mais nada, uma expressão cênica. Se um quadro na parede não caracteriza uma performance, um artista pintando o quadro ao vivo já poderia caracterizá-la (COHEN, 2002).

Teorias sobre o que a performance era, ou poderia ser, deram origem a eventos jamais visto antes. Grupos eram usados como autores coletivos, em vez de se juntar para fazer uma peça (sic), pessoas que estavam trabalhando juntas procuravam por materiais (sic), com os quais se podia fazer uma performance. Dessa mesma forma, performers desenvolveram individualmente seus próprios shows, trazendo para a vanguarda técnicas que, anteriormente, pertenciam muito mais à área da cultura popular (SCHECHNER, 1982, p.24).

Os modernistas, quando surgem no meio do século XX, podem ser um exemplo de um grupo que ganha maior notoriedade no Brasil e proporcionam um novo olhar

para as artes, instaurando um momento que deixa suas marcas constantemente atualizadas no que diz respeito a uma cena artística completamente competente e inventiva. As representações são postas em xeque e as convenções, no âmbito da arte, mostram a necessidade de mudança, da importância da reinvenção.

A poesia marginal, no Brasil, que é movida ainda pelos ventos que bagunçaram os cabelos dos modernistas, também surge como forma de desestabilizar as noções de originalidade e inovação. Se, por um lado, nos anos 50 e 60, existe um “surto antológico” como forma de consagrar e definir a cena literária – em um espaço de tempo com sua ebulição e assimilações – nos anos 60 e 70 a antologia perde este seu caráter didático e se articula para apresentação e consagração de uma nova cena, de um novo momento (SILVA, 2008).

26 poetas hoje é o nome da coleção organizada por Heloisa Buarque de Hollanda, em 1975, e que demarca este novo momento de caráter também inventivo. Helio Oiticica sintetiza, em seu lema *Seja marginal, seja herói*, esse sentido rebelde no qual é (des)organizado o movimento. A poesia marginal surge com um estilo de vida fora da lei, contra os padrões estabelecidos. O cotidiano e a experimentação são pilares fundamentais dessa orquestra. Waly Salomão, em poema dedicado à Maria Bethânia, nos sensibiliza com o poder da criação e sintetiza o que aqueles poetas marginais pensavam sobre o processo criativo:

Criar é não se adequar à vida como ela é,
Nem tampouco se grudar às lembranças pretéritas
Que não sobrenadam mais.
Nem ancorar à beira-cais estagnado,
Nem malhar a batida bigorna à beira-mágoa (SALOMÃO, 2001).

Esse estilo surgia como uma confrontação social, buscando outras possibilidades de existência a partir da negativa do que era proposto pelo *status quo*. Afinal, o objetivo era não se adequar a vida como ela está dada. Era um período de censura, a ditadura cívico-militar, na década de 1970, ganhava fôlego e chegava ao seu ápice. Além das intervenções estéticas, o movimento também criou uma rota alternativa diante do mercado editorial e construiu o seu próprio circuito de produção e distribuição. As entradas dos teatros, os bares da moda e as ruas se tornavam o palco e banca desses poetas que assumiam para si os “becos” como lares. A prática de publicação e vendas próprias dos poetas não era uma novidade, tendo em vista que poetas como Mario de

Andrade, Oswald de Andrade, Drummond, entre outros, também tiravam de seus próprios bolsos para produzir seus livros de estreia. Sérgio Miceli chegou a chamar as primeiras publicações modernistas de “produção artesanal de luxo” (SILVA, 2008).

Esse mecanismo de produção “clandestina”, antes de ser uma solução para o acesso dos novos poetas ao sistema editorial ou ruptura para com a crítica literária, era uma forma de se esgueirar do controle ideológico exercido na literatura impressa do período ditatorial que, com certeza, barraria boa parte da produção dos poetas que se identificavam com o movimento.

Ana Cristina César, Italo Moriconi Jr, Paulo Leminski, Chacal e Torquato Neto fizeram parte dessa cena composta por jovens que tinham um público também jovial. A intertextualidade, com músicas e com o universo da contracultura, o uso constante de gírias, a coloquialidade como forma de evidenciar as fragilidades, articulavam um grupo de receptores que se identificavam com aquele fazer poético e construía uma grande rede de afetos (SILVA, 2008).

De negação em negação, desidentificando-se pouco a pouco e ambigualmente da ordem burguesa e do valor literário da poesia, a expressão poética hoje não toma qualquer distância da experiência e da linguagem cotidianas, nem mais aspira a idealizações formais. À crise da representação sobreveio agora uma radicação natural e pouco exigente no solo do cotidiano da sociedade de consumo; o que, de certo modo, explica o fato de a poesia ter emigrado para as formas antiliterárias e para as atitudes anticonvencionais, adequando-se ao ritmo antitradicionalista do mercado. Terá sua capacidade de apreensão sensível e crítica da realidade se democratizado a ponto de transformar-se em um modo de conhecimento e comunicação coletivos? Ou terá se tornado um veículo acrítico e desqualificado de expressão? (SIMON; DANTAS, 1987, p. 95).

Os autores abrem o artigo *Poesia ruim, Sociedade pior* com essa indagação, tentando entender a poesia pós-modernista brasileira desde os anos 30 até as manifestações da década de 80, ou seja, os poetas marginais. Percebendo as influências diretas que a poesia e a arte em geral ganhavam, tendo em vista o estopim de uma sociedade de consumo, é que os autores caem na mesma armadilha que capturou os primeiros críticos da poesia marginal: observá-los dentro de um conjunto homogêneo de propostas (SILVA, 2008). Silva (2008) salienta que este pensamento está muito atrelado à antologia lançada por Heloisa Buarque, que ficou vista como uma espécie de “manifesto” da nova geração de poetas.

Cada poeta, em si, tinha sua singularidade. O que os unia estava muito voltado para a maneira de produzir e difundir a poesia. Um dos grupos que muito se assemelha a essas movimentações, que fazia da poesia uma forma de contestação de um sistema vigente, e que se associa à Sociedade dos Cordelistas Mauditos, que a mais de 100 anos faziam história na Europa, era composto por Arthur Rimbaud, Charles Baudelaire, Paul Verlaine, Stéphan Mallarmé, Tristán Corbière, Jules Laforgue e Charles Cros, que protagonizaram a cena dos poetas malditos em 1870, à luz do simbolismo, que fazia oposição ao Parnasianismo, movimento que flertava com as formas clássicas de arte.

Muito desse imaginário que se configurou aos poetas em geral, associado à boemia, à decadência e à crítica em relação à sociedade se deve às características que os poetas malditos assumiam ao questionar os valores da burguesia que ascendia na época e ao seu estilo de vida. Baudelaire tem uma citação conhecida, na qual diz: “O homem que só bebe água tem algum segredo que pretende ocultar dos seus semelhantes”. As noites regadas a vinho e estes ambientes que não eram vistos com bons olhos pela burguesia que triunfava – e a pouco tempo atrás eram ocupados pela própria – não faziam só parte de seu cotidiano, mas também de seus textos que muito estavam ligados com as experiências que eles viviam.

Os alquimistas da palavra ateavam fogo sobre as concepções de cultura e arte erigidas por uma burguesia megalomaníaca e muitas vezes defendida por grande parte dos povos. Artaud (2006) protestava contra esse inconcebível Panteão que se instaura para idolatrar a cultura e torná-la território sacro, no qual a matéria dos pés humanos nunca pisará. Os deuses que dormem nos museus não interessavam para ele. O que interessava era o deus vivo, o deus que mexe e causa cataclismos, que incita a criação. A maldição a qual o cordel foi acometido está exatamente na des(ordem) do que Artaud propõe para pensar o teatro.

É preciso acreditar num sentido da vida renovado pelo teatro, onde o homem impavidamente torna-se o senhor daquilo que ainda não é, e o faz nascer. E tudo o que não nasceu pode vir a nascer, contanto que não nos contentemos em permanecer simples órgãos de registro (ARTAUD, 2006, p. 08).

A performance não pode ser delimitada, porém simples órgão de registro ela nunca será. As artes visuais efetivam o caos ao saírem das paredes e arquitetarem sua própria ambientação. O casamento entre a cultura pop e as artes visuais, para Schechner

(1982), gerou o que conhecemos hoje como *happening* e a própria arte da performance. Rituais religiosos, arte pop e até mesmo costumes que realizamos corriqueiramente, como escovar os dentes, fazer café, vestir uma roupa, tornaram-se elementos constitutivos de uma performance. O encontro entre um tipo de hipernaturalismo até os modos mais “artificiais” de conduzir as ações (SCHECHNER, 1982).

Cohen (2002) entende a performance como uma função do espaço e do tempo $P = f(s, t)$. A performance é acontecimento e, para sê-lo, algo precisa estar acontecendo naquele instante e local. Zumthor (2014) já ressaltava a performance como “o ato de presença no mundo e em si mesma” (p.67). A performance solicita, para o seu acontecimento, a presença, mas a exibição de um vídeo pré-gravado em algum ato performático não se configura enquanto performance artística. Agora, caso ele esteja contextualizado em uma sequência maior, como uma instalação, ou exibido ao mesmo tempo em que uma atuação ao vivo, ele já pode ser conferido enquanto performance (COHEN, 2002).

Entrelaçado ao pensamento de Dell Hymes, Zumthor (2014) retém quatro traços importantes no que diz respeito a ideia de performance: o primeiro é traduzir esse saber enquanto reconhecimento, a capacidade que ela tem de concretizar e converter algo da virtualidade para a realidade. É a ação de desintegrar e atualizar a presença. O segundo diz respeito ao contexto cultural e situacional em que ela está inserida. Ela é a emergência, um fenômeno que sai desse contexto ao mesmo tempo em que nele encontra lugar. Algo que se cria, atinge uma plenitude e rompe para com o curso comum dos acontecimentos. O terceiro aponta a performance como uma conduta na qual o sujeito assume aberta e funcionalmente a responsabilidade. O quarto e último indica a ação direta que ela exerce na modificação do conhecimento. Não é simplesmente um meio de comunicação, pois ao se fazer ela interfere no conhecimento.

O termo performance já aponta para uma ação que está em curso, porém jamais será dada por acabada. A forma é colocada dentro do hall da improbabilidade, cada novo performar coloca tudo em causa, a cada performance ela se transmuda, a forma está em movimentação (ZUMTHOR, 2014). Dentro dessas perspectivas, Zumthor (2014) ousa a fazer um exame crítico à ideia de oralidade, se aventurando a entender o funcionamento da voz poética – tendo em suas pesquisas relações pessoais com os

repentistas brasileiros – chegando a dois primeiros entendimentos. O primeiro se arquitetava na constatação empírica de que a performance é o único modo vivo de comunicação poética, “vivo” no sentido de eficácia. O segundo diz respeito à impossibilidade de uma definição simples desse conceito: “aqui está, repito, na ordem do particular” (ZUMTHOR, 2014, p.37).

Com a multiplicação do número de escritos e a relação modificada do homem para com os textos, atualmente grafados e presos em um suporte que não é o corpo, a poesia torna-se a única que consegue resistir a essa pressão. Ela também adentra esses labirintos que ousam negar e desvalorizar o sentido de comunicação performática. A presença que antes entrava em “narinas, olhos, bocas e orelhas” agora é substituída por um objeto. Esse objeto literário não é neutro e com sua sensualidade, ele apela para um leitor que pode ceder ou não ceder a seus encantos. Zumthor (2014) afirma que, para além dessa materialidade, dois aspectos ainda estão em jogo: a presença de um leitor, solitário, e “uma ausência que, na intensidade da demanda poética, atinge o limite do tolerável” (p.67).

A diferença da leitura para a performance está na presença. Zumthor (2014) pontua algumas características que diferenciam a leitura da situação performancial:

Na situação performancial, a presença corporal do ouvinte e do intérprete é presença plena, carregada de poderes sensoriais, simultaneamente, em vigília. Na leitura, essa presença é, por assim dizer, colocada entre parênteses; mas subsiste uma presença invisível, que é manifestação de um outro, muito forte para que minha adesão a essa voz, a mim assim dirigida por intermédio do escrito, compromete o conjunto de minhas energias corporais. Entre o consumo, se posso empregar essa palavra, de um texto poético escrito e de um texto transmitido oralmente, a diferença só reside na intensidade da presença (ZUMTHOR, 2014, p.68).

Enquanto a performance articula um ato de enunciação para o ouvinte-espectador, a leitura tende a “dissimulá-lo”, ficando a mercê do leitor a tentativa de restituí-lo. Enunciação no sentido que Barbisan (2007) oferta ao pensar o conceito já abordado por Benveniste, linguista francês, com o qual compreende-se esse ato como o processo com que o locutor mobiliza a língua por sua conta própria. Assim, a língua e as características linguísticas – que dizem respeito à relação entre o locutor e o ouvinte – são apropriadas e convertidas em um discurso produzido pelo corpo em performance, que se torna o suporte enunciativo em questão.

No corpo a corpo, diferente da leitura, surgem marcas que entram no jogo de cena e interferem e compõe a circunstância. De fato, podemos pensar em um palco, no qual os poetas estão a nos convencer enquanto outros escutam e interpelam. A situação é imbuída de tempo e espaço. As subjetividades borbulham em campo, plateia e artistas circulam uma energia fluída na diferença, na qual cada corpo emana sua singularidade e a concretiza, ao mesmo tempo em que põe em xeque as suas compreensões de mundo. A performance transborda, deixa sempre pistas para um novo pensamento, uma nova ação. Essa requer bons intérpretes, pois ela se recusa a funcionar como signo.

A leitura solitária detida no campo visual marca o grau performancial mais fraco. Durante o curso de luta de emancipação da leitura, em busca de garantir seu ápice enquanto transmissora de saber e expressão do poder, houve uma negação dos elementos performancias da comunicação (ZUMTHOR, 2014). O corpo foi desvalidado como campo de transmissão dos saberes. Se antes a palavra era do rei que vocalizava a lei, agora, no estado moderno, “abstrato”, expressa-se através da escrita, sem nenhuma presença, ela se fundamenta pela ausência, torna-se indiscutível (ZUMTHOR, 2014).

Se a performance garante o canto e a dança do corpo, deixando a cuca odara, a leitura se orienta na decifração dos códigos gráficos, estabelecendo relação entre o significante (a letra) e o significado (o que as letras querem dizer). A caligrafia está aí como último esforço de reintegrar a leitura aos elementos performanciais. Ela tenta “recriar um objeto de forma que o olho não somente leia, mas olhe” (ZUMTHOR, 2014, p.72) e, junto com a poesia, a caligrafia busca enriquecer o exercício, tirá-lo do sedentarismo.

O universo dos folhetos que emerge da voz e para a voz reatualiza, no âmbito da escritura, os elementos performanciais. As gírias, o vocabulário popular e o fio condutor ofertado pelo poeta, como garantia da proximidade da sua narrativa para com os leitores-ouvintes, mantém e efetua a possibilidade da movimentação do corpo na leitura. Ler cordel não é uma leitura comum, o silêncio é integrante, porém nunca assume lugar central para compreensão do texto que exige a dança. Parafraçando Nietzsche, eu não acredito em leitores e ouvintes de cordéis que não dançam. A dança bucal, a dança das mãos, órgãos em movimentos.

O cordelista, o cantador, o embolador, o poeta é um performer. Eles estão na ordem da desordem, eles dão sentidos ao seu corpo de acordo com o que acham necessário. Às vezes ponte, às vezes bomba, às vezes árvore, às vezes lua, às vezes monstro. Para Schechner (2006), o performer é tão importante quanto o texto, pensamento que o tornou impopular entre os críticos de arte. Gray (1979), performer que trabalhou muitos anos com Schechner, no *The Performance Group*, percebeu o texto como uma onda que ele mesmo dirigia, tornando-se livre para fazer o que queria e acreditando que o texto garantiria essa liberdade à uma estrutura, permitindo-o ser mais criativo. A criatividade parecia ser o trabalho de um performer, que encontrava no espaço mais liberdade para construir e perceber o que o momento pedia, distanciando-se do olhar de um diretor ou de um roteiro meticulosamente pré-estabelecido.

Essa supervalorização do sujeito que performa em detrimento do texto não foi um pensamento isolado de Schechner, que admite que as ideias de Grotowski, artista polonês, dominaram boa parte de seus trabalhos e reflexões. Grotowski (1976), em sua obra *Em busca de um teatro pobre*, considera “a técnica cênica e pessoal do ator como a essência da arte teatral” (p.14). Ele fez de seu teatro um laboratório em que a precariedade não era uma inconveniência, pois era dali que a experiência surgia e era ela que se tornaria a peça chave da obra. Brook (1994) relata a experiência que teve com Grotowski como um divisor de águas em que suas experiências de teatro se juntaram com a do artista, de maneira a construir um “novo relacionamento isabelino unindo o privado e o público, o íntimo e a multidão, o secreto e o aberto, o vulgar e o mágico” (BROOK, 1994, p.11).

3.3 - A balada do lado sem luz: *perfechatividades* de gênero no campo do cordel

Alguém já nasce mulher?
Ou em mulher se transforma?
E se um homem quiser
Então mudar a forma?
Quem poderá impedir?
Se a alma consentir
Quem pode ditar a norma?
Salete Maria⁴⁸

⁴⁸ Cordel *O que é ser mulher?* (2001).

Saúdo as vaginas que nos pariram e os dedos que nos excitaram antes do nascedouro. Não deixamos de ter o corpo como a matéria filosfal para pensarmos os desejos, os sujeitos, os fluxos performativos que garantem o gozo. Gozo que não está/é apenas o fluido corporal que escorre de dentro de nós em ápices de prazer. Quero entender o gozo como esse estado de satisfação que também é multimodal, possui diversos suportes e exige a presença. A satisfação que se dá no ato da fala, do riso, do choro, da transa, do canto, do silêncio, da prece. A satisfação que se dá no ato do olhar, do ouvir, do sentir determinado cheiro, do degustar. A satisfação de exercer suas singularidades sem interdições. O gozo enquanto liberdade das células em pulularem de corpos em corpos compondo uma unidade.

Unidade coletiva. A unidade enquanto agrupamento de seres que buscam a finalidade múltipla. A Sociedade dos Cordelistas Mauditos foi um desses agrupamentos. Coletivo voltado para a poética e para o corpo. Um ajuntamento de mauditos, benditos na palavra que criavam e reivindicavam um novo mundo, um mundo que ressurgia através da poesia e ofertava concretude no suporte cordel à diferença que lacerava e era lacerada (ainda é) pelos sertões nordestinos. Coitados dos sertões que pagam a dívida, mas esse é apenas o espaço, dentre inúmeros outros, que habitam os seres “racionais” que excluem e violentam a diferença.

O grito dos ‘mau’ entendidos⁴⁹ ecoa e visibiliza uma gama de sujeitos que vibram em desejos e anseios. A obra de uma das mulheres mais importantes para a articulação da Sociedade dos Cordelistas Mauditos, e que mantém uma continuidade em sua produção atualmente, sem sombra de dúvidas é a poetisa Salete Maria. Pensar esse grupo é, antes de tudo, pensar a respeito do protagonismo feminino que se desenrola nas tramas dessa história. Protagonismo que não acontece apenas em uma questão de autoria, mas também intervém e modela as temáticas e narrativas que consagram as diferenças de gênero e sexuais como importantes elementos na formulação desses imaginários poéticos.

Se, por um lado, na história do cordel, podemos ter inúmeros folhetos que, na maioria das vezes, colocam esses sujeitos de maneira pormenorizada, como é o caso da

⁴⁹ Salete Maria publicou um cordel com o mesmo nome, *O grito dos “mau” entendidos*, em 2001. Oferecido ao GALOSC – Grupo de Apoio à Livre Orientação Sexual do Cariri e dedicado, segundo a autora, ao primeiro homossexual assumido da cidade de Juazeiro do Norte, que tinha por apelido: Dé.

obra do autor José Francisco Borges (2003), que coleciona títulos como: *Corno, bicha e sapatão: os sacanas de hoje em dia*, entre outros, já na obra da poetisa Salete Maria podemos nos deleitar em narrativas que enaltecem a potencialidade dos corpos “estranhos”. Travestis que engravidam, mulheres que convivem com o HIV, homossexuais que se enamoram nos interiores nordestinos, idosos/as, entre outros/as.

Na obra *Outras rimas, outras pessoas: cordéis sobre os invisíveis* (Salete Maria, 2012), nos deparamos com uma ode à margem social, às pessoas que são invisibilizadas e excluídas da “nobre” malha que compõe o nosso cotidiano. O livro nos apresenta uma compilação de 24 cordéis da ativista que são completamente voltados para uma poética da ruptura de um sistema patriarcal, heteronormativo, racista e capitalista.

Salete não é a única que se utiliza da rima de cordel para exaltar a múltiplas singularidades dos corpos no que diz respeito às questões de gênero e sexualidade, mas a vejo como uma das precursoras de um movimento maior que estava a emergir. A própria Fanka Santos também tem um trabalho poético voltado para a diferença. O folheto *O Padre Cícero e a vampira* (2012), *A história de Joca e Juarez* (2010), escrito conjuntamente com Salete Maria, são alguns dos poemas que põe em xeque as nossas compreensões engessadas no que se refere a essas questões. Camila Alenquer lançou o cordel *A saga de fulana de tal* (2000) se utilizando da música de Tom Jobim, *Garota de Ipanema*, para fazer uma crítica ferrenha às desigualdades no Brasil.

Olha que coisa linda
Que coisa cheia de graça
É essa pobre menina
Cheirando cola na praça (ALENQUER, 2000).

Recentemente, surgiram escritoras que também possuem um trabalho primoroso no campo do cordel que também problematizam alguns entendimentos. Jarid Arraes, ativista, escritora e poeta, filha do Hamurabi Batista, que também participa da Sociedade dos mauditos – e compôs, em 2012, o grupo FEMICA-Feministas do Cariri, do qual fiz parte – vem ganhando destaque com a sua obra que está muito voltada para as questões de gênero com um recorte racial. Ela é autora do livro *As lendas de Dandara e Heroínas Negras Brasileiras* e já possui mais de 60 títulos publicados em cordel. *As mães de Karina*, *A menina que não queria ser princesa*, *A luta da mulher contra o lobisomem* e *Travesti não é bagunça* são alguns dos cordéis produzidos pela

poetisa que burilam, através desse suporte, as noções hegemônicas sobre sexo, gênero e desejo.

Ela não se importava
Se gritavam “sapatão”
Ela muito acreditava
Na grande revolução
Que só o amor causava
Preenchendo o coração (ARRAES, 2015)⁵⁰.

Outra escritora, com quem eu tive o prazer de construir o prefácio de seu primeiro cordel impresso, se chama Aída Mellyssiane. *LGBT, fruto do coração* é o título do seu cordel que foi lançado na III Semana da Diversidade de Juazeiro do Norte. A poetisa, que faz questão em se identificar enquanto mulher trans, também se utiliza desse suporte como forma de expor questões políticas e, principalmente, para construir enredos sobre relacionamentos proibidos. Como disse no prefácio de seu folheto, Aída “é uma melodia em tempos de guerra” (COSTA, 2018).

Está claro que o preconceito
É ignorância do saber
Quem mais conhece da vida
Mais chance tem de crescer
O que mais desejo amigo
É o fruto do entender

Somos só uma fatia
Dessa grande imensidão
Mas temos vozes e vez
Nas coisas do coração
Quem ama a vida não causa
Sofrimento ao seu irmão (MELLYSIANE, 2018, p.07).

Versos estes que caracterizariam Mellyssiane como uma “sertransneja”, termo criado pela poetisa Tertuliana Lustosa para complexificar “uma existência trans de uma diáspora territorial de gênero” (LUSTOSA, 2018). Tertuliana, nascida no interior do Piauí, também se utiliza das rimas de cordel e da produção de xilogravura para tensionar as categorias que cerceiam a liberdade dos corpos no tangente as questões de gênero e sexualidade. Atualmente ela ministra oficinas de Escritos Trans na UERJ, onde cursa História da Arte, e com ela o cordel se hibridiza com elementos do rap e funk, estilos estes que também fazem parte dos trabalhos realizados pela artista para inserção de pessoas trans nos espaços que lhe são negados.

⁵⁰ Trecho do cordel *Chica gosta é de mulher*, da cordelista Jarid Arraes.

Travesti que é balaieira
Roda no maracatu
E resiste com o corpo do balaio
Na flor do caju

Travesti é ser vivente
Da sobrevida do sertão
Enfrentar ódio indolente
É mais que aperreio, bala e facão

Foram chamar as trava da peste
Que é que há se eu vim do Nordeste
Eu vim de lá
Eu vim de lá (LUSTOSA; WASCONCELOS, 2018).

A palavra é poder. Quando me proponho a fazer da palavra minha “metralhadora em estado de graça”⁵¹, eu tenho a noção do poder que ela exerce nos corpos ao entrar em confronto com outros discursos que já estão postos. Com minha palavra eu posso não inventar a roda, mas consigo fazer com que muitas rodas deixem de rodar ou bambeiem no meio do asfalto. O ato discursivo constitui os sujeitos, os molda. John Austin (1962), filósofo da linguagem, percebeu a força de ação que os enunciados possuem, sendo eles, em determinados momentos, a própria ação ou capazes de gerar a mesma. Alguns enunciados têm a força de fazer acontecer aquilo que enunciam, os quais ele chama de enunciados performativos.

Alguns exemplos dos enunciados performativos nós podemos encontrar dentro dos rituais que conferem poder a determinados momentos do nosso cotidiano, como o casamento: “Sim, aceito ser sua legítima e fiel esposa”, “Eu vos declaro marido e mulher”. Esses discursos estão na ordem da ação, não são uma mera descrição do que se está a fazer, eles produzem os atos que enunciam.

Austin procederá, por isso, ao desvendamento das condições de validade destes enunciados introduzindo para o efeito factores exteriores à própria linguagem, factores de uma natureza diversa, que relevam em grande parte do contexto social em que o acto é produzido, da sua relação com um ritual estabelecido. Dizer só realiza o acto pretendido de forma feliz sob dadas condições processuais que implicam quem diz o quê, como, sob que modalidades, a quem, quando, onde, com que intenções e com que efeitos (FLORES, 2007, p.04).

⁵¹ Trecho da música *Gasolina*, de Teto Preto, grupo residente de uma casa de shows do centro de São Paulo, intitulada de *Mamba Negra*.

Essas noções do ato performativo estarão imbricadas com as relações interlocutivas das variadas ordens que os sujeitos estabelecem em suas relações (FLORES, 2007). Ou seja, tempo e espaço serão fundamentais para compreensão e distinção entre significado e sentido dos discursos. Leitora de Austin e dialogando com o pensamento foucaultiano, Butler (1990) nos fará repensar em determinadas categorias que constituem nossas noções a respeito dos sexos e dos gêneros, que estão intimamente ligadas aos enunciados. A palavra é constitutiva dos sujeitos e dos modos que eles operam em sociedade.

Performance, no campo das artes, e *performatividade*, conceito proposto por Butler, não são sinônimas. A ideia de dialogar com o conceito proposto pela autora está no sentido de compreender “a indissolubilidade entre a materialidade e a significação” (COLLING, ARRUDA, NONATO, no prelo), o que não foi/é um assunto simples de ser trabalhado pela filósofa e também não será para mim. O objetivo é assimilar a possibilidade que a linguagem efetiva na fabricação dos gêneros através de sua repetição, promovendo um efeito sobre o corpo, materializando-o expressivamente.

Butler, ao começar propor a teoria da performatividade de gênero, em 1990, deixa claro que esta ideia não se trata apenas da linguagem, mas sim a partir de um complexo de forças que incidem internalizando valores que motivam a ação performativa. Colling, Arruda e Nonato (no prelo), pesquisadores dos estudos de gênero e sexualidade, com os quais tive o prazer de conhecer e compartilhar saberes durante minha estadia na cidade da Bahia, escreveram um artigo que avalia as noções propostas por Butler, a partir de críticas feitas a ela, e até sugerem a ideia de *perfechatividade* para ampliarmos nosso olhar para essas questões.

Precisos, eles delineiam os objetivos de Butler ao propor sua teoria da performatividade:

Butler também quer refletir sobre o movimento do corpo que tais forças ensejam e o efeito da repetição no processo de fabricação da materialidade corporal. Sua noção de performatividade encontra, numa analítica da linguagem, a gramática matricial, para entender como o corpo em movimento apreende normas e emerge como projeto normativo cultural sexo/gênero/desejo/prática sexual. (COLLING, ARRUDA, NONATO, no prelo)

A filósofa mantém o seu conceito flexível a partir das críticas e novas assimilações que chegam ao decorrer de seu trabalho. O corpo, para ela, será o território “marcado pelo performativo” (BUTLER, 2010, p.194). Porém, evidencia que nem só da performatividade se fará a materialidade dos corpos humanos, defendendo que os corpos são produtos de uma dinâmica de poder e que a construção dos sexos opera a partir de uma norma cultural – a heteronormatividade – que determina quais serão os corpos humanizados e quais serão os corpos abjetos. Da mesma forma que existem gêneros não aceitos por não se enquadrarem na lógica binária proposta pela heteronormatividade, também existirão corpos rechaçados por não estarem generificados de forma “correta” (COLLING, ARRUDA, NONATO, no prelo).

Butler (2010) entende que a performatividade não pode ser compreendida como um ato singular, mas como uma prática reiterativa pela qual o discurso produz os efeitos que ele nomeia e que as normas regulatórias do sexo atuam de maneiras também performativas, constituindo assim a materialidade sexual dos corpos e efetivando as diferenças sexuais que estarão a serviço da heterossexualidade.

Se, de um lado, temos a ideia de que a sexualidade é um tabu ainda na atualidade, as narrativas históricas nos garantem outro olhar para essa questão. Foucault (1988), em seu primeiro volume de *História da sexualidade: a vontade do saber*, vai de encontro à hipótese repressiva ao nos apresentar evidências de que, desde o século XVIII, começaram a existir mecanismos que garantiam uma proliferação dos discursos sobre a sexualidade. Não seria a sexualidade da ordem do natural, inerente aos sujeitos desde o nascimento?

Foucault percebe a sexualidade não mais como um fato natural da vida humana, mas sim como “uma categoria construída da experiência que não tem origens biológicas e sim históricas, sociais e culturais” (SPARGO, 2006, p.12). Com esse enunciado não pretendo descartar, e nem foi o intuito do filósofo, toda a dimensão biológica, mas priorizar a importância irrefutável das instituições e dos discursos na construção das sexualidades e dos gêneros. Assim como Foucault, o propósito não está em saber o que é a sexualidade, mas sim como ela funciona e interpela os indivíduos na sociedade, conferindo poder a alguns e excluindo outros.

Tendo em vista que um dos aspectos centrais na obra dos Cordelistas Mauditos é a personificação de sujeitos que burilam as compreensões hegemônicas dos gêneros e das sexualidades, é que a ideia de performatividade proposta por Butler pode ser interessante. Empreendido por uma filósofa que procura minar os nossos pensamentos universalizantes dos sujeitos é que compreendemos que os discursos postos efetivam e falam verdades. O discurso dos mauditos está na ordem da diferença, colocam determinados sujeitos como protagonistas e produtores da poesia, afinal, “alguém já nasce mulher?⁵²”.

Os sistemas jurídicos de poder estão aí para efetivar interdições e produzir os sujeitos que, conseqüentemente, passam a representar. As noções jurídicas, além de regular a vida política através das proibições, limitações, controles e “proteção” dos indivíduos, formam, definem e reproduzem os sujeitos a partir de suas exigências (BUTLER, 2017). Dessa forma, a categoria mulher, o sujeito feminista, é antes de qualquer coisa “uma formação discursiva e efeito de uma dada versão da política representacional” (p.19). A produção dos sujeitos está diretamente vinculada aos discursos que o legitimam e/ou excluem, discursos que, longe de serem neutros, no que dizem respeito à sexualidade e a política, são o lugar em que é exercido alguns dos mais “temíveis poderes” (FOUCAULT, 2013).

Salete (2011) *cordelirou* a respeito de seu desejo, enquanto advogada feminista, de um campo jurídico que, de fato, combata os preconceitos e não interdite a multiplicidade dos corpos:

No meu sonho a linguagem
Não era o “juridiquês”
E o rito de passagem
Nada tinha de burguês
Pra ser doutor em Direito
Bastava que o sujeito
Do justo fosse freguês (SILVA, 2011).

Para Butler (2017), o sujeito feminista é discursivamente construído pelo próprio sistema que deveria auxiliar em sua emancipação, o que é problemático, sabendo-se que esse sistema tem um gênero, uma sexualidade e uma raça. Assim, como não podemos conceber um sujeito do feminismo universal também não podemos compreender o

⁵² Cordel “O que é ser mulher?” de Salete Maria, 2001.

patriarcado dentro de uma base homogênea. As formas de opressão no tangente ao gênero não se dão de uma forma singular e discernível nos múltiplos fluxos culturais que compõem a sociedade.

Com isso, Butler observa a necessidade da crítica feminista de compreender como a categoria de mulheres é produzida e reprimida ao mesmo tempo pelas estruturas de poder com as quais ela busca confrontar. Outra ação necessária é o tensionamento da categoria “mulher” como uma identidade comum a uma amálgama de seres com suas inúmeras singularidades. Ninguém é somente “mulher”, ninguém é somente “negro”, ninguém é somente “gay”, isso nunca será tudo de alguém, pois os sujeitos estão entrelaçados “com modalidades raciais, classistas, étnicas, sexuais e regionais de identidades discursivamente constituídas” (BUTLER, 2017, p.21).

Negros, pobres, nordestinos
Deficientes, romeiros
Crentes, ateus, peregrinos
Camelôs e macumbeiros
Putas, loucas e viados
Viúvas e amancebados
Militantes sem dinheiro
(...)
Outras pessoas existem
- fora da Caras (de pau) -
Que, ao seu modo, insistem
Em consumir o jornal:
Seja dormindo com ele
Ou cagando em cima dele
Vão gerando outro know how (SILVA, 2011).

O corpo torna-se campo de discursos que o moldam e interferem sobre ele, o valorando. Um só sujeito será território de produção de múltiplas subjetividades. As sexualidades e os gêneros se fazem concretos através de atos performativos, constituindo os sujeitos dentro dos campos discursivos de saber e poder. Todos esses discursos estabelecem barricadas no corpo no intuito de instaurar e naturalizar posturas apropriadas para ele se portar. O corpo é minado pelo discurso. O corpo é discurso.

A construção não apenas ocorre *no* tempo, mas é, ela própria, um processo temporal que atua através da reiteração de normas; o sexo é produzido e, ao mesmo tempo, desestabilizado no curso dessa reiteração. Como um efeito sedimentado de uma prática reiterativa ou *ritual*, o sexo adquire seu efeito naturalizado e, contudo, é também, em virtude dessa reiteração, que fossos e fissuras são abertos, fossos e fissuras que podem ser vistos como as instabilidades constitutivas

dessas construções, como aquilo que escapa ou excede a norma como aquilo que não pode ser totalmente definido ou fixado pelo trabalho repetitivo daquela norma. (BUTLER, 2017, p. 9-10).

Fossos profundos, fissuras que estalam nas ruas. Os corpos estão em estado de poesia, em performance constante. O cosmo torna-se palco de personagens que foram feitos e montados através da palavra. A declaração “é menino” ou “é menina”, dita pelos médicos no momento em que o ser ainda boia dentro do líquido amniótico do ventre da gestante, é uma decisão sobre o corpo alheio que intervém sobre o mesmo durante toda a sua vida (LOURO, 2015). Butler (2017), em suas reflexões, despedaça a dicotomia entre sexo e gênero e problematiza a ordem compulsória entre sexo, gênero, desejo e prática sexual. A distinção entre sexo e gênero “sugere uma descontinuidade radical entre corpos sexuados e gêneros culturalmente construídos” (BUTLER, 2017, p.26).

O que atribuímos, no decorrer da história, como papéis e gestualidades dentro de uma lógica binária de gênero (homem e mulher), seria para Butler a repetição de atos e signos que inscreveram no sexo um gênero na tentativa de aprisioná-lo. O que, na maioria das vezes, se compreende dentro de uma lacuna estável, estritamente ligado ao órgão sexual. Para Butler, o gênero é performativo porque é encarnado através da repetição de atos, gestos e signos, não se tratando “de uma qualidade essencial ou inerente à uma pessoa, mas é efetivado por atos discursivos que são constitutivos das identidades de gênero” (BUTLER, 2008, p. 4).

Efeito das instituições, práticas e discursos, o gênero e a sexualidade guardam as impermanências de tudo que é histórico e cultural, por isso constantemente desliza e escapa (LOURO, 2015). Assim, os sujeitos talham nos corpos seus gêneros e sexualidades, participantes ativos deste processo que não estão livres dos constrangimentos de uma matriz heterossexual que os delimita. Ao mesmo tempo em que a heteronormatividade os molda, ela também possibilita as fugas e transgressões. “É em referência a ela que se fazem não apenas os corpos que se conformam às regras de gênero e sexuais, mas também os corpos que a subvertem” (LOURO, 2015, p.17).

De forma resumida, gosto de cinco pontos apontados por Colling, Arruda e Nonato (no prelo) a respeito dos posicionamentos de Butler em sua obra *Cuerpos que importan*, e que repercutem no que eu estava discutindo até então:

1) Os corpos são efeitos de uma dinâmica de poder; 2) a performatividade é um ato do poder reiterado do discurso; 3) a construção do sexo opera com uma norma da cultura que governa a materialidade dos corpos; 4) o “eu” que assume um sexo é formado por esse processo de assumir um sexo, que é desde sempre regulado; 5) o imperativo da heterossexualidade possibilita certas identificações sexuadas e impede ou nega outras, mecanismo através do qual produz os seres considerados abjetos, aqueles que não são propriamente generificados, humanizados, que não gozam do status de sujeitos (COLLING, ARRUDA, NONATO, no prelo).

Silva (2015) coloca a antropologia da performance para se correlacionar com a ideia de performatividade proposta pela filósofa para pensar sobre o Festival Mix Brasil de Cinema da Diversidade Sexual, de São Paulo. Se, no campo da performance, ficam visíveis os caminhos que a *crise da representação* sujeita as ciências humanas, pensar as performances de gênero dentro dos festivais de cinema – e nas artes em geral – não se distancia desta realidade que também lida “com um contexto de *políticas de representação* que parecem marcar o “pós-60”, ora fortalecendo-o, ora colocando-o em questão” (SILVA, 2015, p.68).

É importante diferenciar performance de gênero e performatividade de gênero. A performance seria aquela realizada por artistas, drag queens e kings, que se organiza através de uma ação específica, fruto da vontade de quem realiza. Já a performatividade de gênero não se faz através da escolha do sujeito, mas através do efeito de repetições da norma, balizado por uma estrutura de poder – o que não quer dizer que nossas performatividades de gênero sejam totalmente engessadas pela norma ou totalmente espontâneas. “A performatividade de gênero sexual não consiste em eleger de qual gênero seremos hoje” (BUTLER, 2002, p.64).

As ideias propostas por Butler, ao pensar o conceito de performatividade, me rememoram o *madhyamā-pratipad*⁵³ pregado pelo Siddhartha Gautama, na perspectiva do budismo, ou seja, um caminho do meio. Ao afirmar que nosso gênero é performativo não significa que elegemos radicalmente nossos gêneros nem tampouco que estamos absolutamente determinados pelas normas, existe um caminho do meio, um pensamento que trilha entre a dicotomia e sugere “que algo “queer” pode operar no coração da performatividade de gênero” (BUTLER, 2014, p.07).

⁵³ Tradicional expressão budista escrita em sânscrito, significa “caminho do meio”.

Ou seja, assumimos que a performatividade está articulada tanto em nível da representação quanto no condicionante a atuação. As normas nos tornam vulneráveis a elas, mas não compõem a amálgama que circunda nossos corpos que estão expostos e feitos de linguagens. O caminho do meio, ou o “algo queer” no seio da performatividade é a trilha pela qual o estranhamento acontece, “onde a norma é rechaçada ou revisada, ou onde começam novas formulações de gênero” (BUTLER, 2014, p.08).

Poderíamos então pensar em outros conceitos para esse caminho do meio que é trilhado, porém silenciado na ideia da performatividade? Colling, Nonato e Arruda acreditam ser necessário um olhar mais delicado e atencioso para essas outras performatividades que emergem. Arruda (2017) realizará uma etnografia ambientada na cidade de Salvador, na qual ele afirma a existência de um “gênero fechativo”, outrora já define como uma “performatividade de gênero fechativa”. Essa performatividade fechativa seria exatamente o caminho do meio, o que burila as noções dicotômicas e escancara o corpo como tabuleiro de possibilidades.

A fechação está muito ligada com a gestuália que alguns sujeitos encarnam em seus corpos, ora de forma jocosa, ora de forma defensiva, ou ambas, pois nesse campo há um limiar do desconhecido, que quanto menos delimitarmos mais conseguiremos compreender sua dimensão. A acentuação da expressividade afeminada, os trejeitos, movimentos e tons de voz é o que garantem a fechação, correspondendo assim a um “instante intencional de fazer seu corpo contar, diante do outro, como fechativa” (COLLING, NONATO, ARRUDA, no prelo).

É nesse corpo como narrativa que os pesquisadores sugerem um novo conceito, a *perfechatividade*. Esta seria uma combinação entre fechação e performance, ainda no sentido da intencionalidade, e performatividade, quando a intencionalidade diminui e a repetição está mais naturalizada, o que também não deixa de ser performance. A proposta deles é exatamente superar os limiares conceituais que não auxiliam a compreender a vasta multiplicidade de performatividades de gênero que existem na sociedade. Eles afirmam:

Ao invés de focar nas identidades, as perfechatividades focam mais nas performances e performatividades de gênero e abrem o leque para pensarmos em variadas perfechatividades e

performatividades, o que nos afastaria de qualquer dualismo ou binarismo, algo que sempre foi muito caro aos estudos queer, independente das inúmeras diferenças existentes entre eles (COLLING; NONATO; ARRUDA, no prelo).

A proposta é exatamente a da expansão. O momento em que vivemos precisa estar alinhado a compreender o *madhyamā-pratipad*, o ponto de equilíbrio. O ponto de equilíbrio é o da multiplicidade. Corpos que têm sede de vivenciar sem interdições os desejos que estão em estado de ebulição. A ideia de perfechatividade, proposta pelos pesquisadores, pode nos auxiliar nesta pesquisa que observa a ousadia de um grupo de poetas que já miravam uma nova era, melhor dizendo, uma era que tentaram/tentam silenciar.

A poesia e o material performancial oferecido por esses artistas indica o que Steckert (2015), ao pensar, no campo das artes, a performance e o teatro performativo, observou: determinadas práticas artísticas que rompem as formas canônicas de se produzir arte não podem ser pensadas de forma distinta das performatividades de gênero dos artistas. Os mauditos, em sua própria identificação, já materializavam os caminhos que trilhariam. O caminho maU, o caminho do estranhamento, o caminho da fechação, o caminho da multiplicidade. E é na maldição que adentraremos agora para observar como essas artistas fecharam o sertão, o minando com vampiras e travestis que conseguem engravidar.

CAPÍTULO IV – Maldição e Manifesto: O versejar amaUdiçoado

O que foi é o que há de ser; e o que se fez, isso se tornará a fazer; nada há, pois novo debaixo do sol (Provérbios 1:09)

É no laboratório terrestre que os Cordelistas Mauditos começam sua experimentação com a poesia. Brincando de equilibristas na linha tênue da vida, eles e elas constroem seus textos perscrutando as capacidades e possibilidades dos corpos. As perguntas motrizes são: de quem é esse corpo? Qual a potencialidade dele? Como as matrizes de gênero estão operando? Eles conseguem borrar a norma?

O campo de experimentação desta matéria é a vida e é através do cordel que os mauditos alcançam os cumes mais elevados. A *poiesis* possibilita de novos horizontes, a linguagem está imbricada de poder, ela é poder. A compreensão da linguagem enquanto materializadora da norma é o que garante ao movimento a ruptura para com uma unicidade da língua, chegando a afirmarem, em seu manifesto iniciático: “não somos nem erudito nem popular: somos linguagens”.

O bloco monolítico e uniformizado o qual nossos corpos são submetidos é fissurado e perfurado pela poética de um grupo que pulsa movimentação e experimentação. Neste capítulo, nos deteremos a observar três textos que substancializam o que discutimos até agora. O intuito será analisar como essas narrativas percebem o corpo e seu potencial de mutação, como os gêneros e as sexualidades são vividos pelos seus personagens e como eles conseguem redimensionar esta poética já que este era um dos objetivos do grupo.

Começaremos mergulhando no manifesto, já que este se faz como estopim para a agitação que seria encabeçada pelo grupo – tendo em vista também que pode ser o primeiro manifesto proposto por um grupo de cordelistas. Depois continuaremos em diálogo com a obra a partir de dois folhetos: *Padre Cícero e a Vampira* (2012) e *O milagre Travesthriller: A história da travesti que (com fé) engravidou* (2010), das poetisas Fanka Santos e Salete Maria, respectivamente, nos detendo especificamente em suas protagonistas que, neste caso, são: a vampira e Shirley Dayanna, a travesti que consegue engravidar.

(...)

4.1. Canibália: comendo e rompendo fronteiras

A nossa comunicação se dá através da poesia de cordel, traço da nossa identidade nordestina. Odiamos tecnicistas sem sentimentos literários. Somos contra o lugar comum da globalização que cria signos massificantes e uniformiza o comportamento estético. Nosso movimento pretende, sob uma ótica intertextual, utilizando vários códigos estéticos, redimensionar a literatura de cordel para um campo onde todas as linguagens sejam possíveis. Não somos nem erudito nem popular, somos linguagens. Entramos na obra porque ela está aberta e é plural. Somos poeta e guerreiros do amanhã. A poesia escreverá, enfim, a verdadeira história. Viva Patativa do Assaré e Oswald de Andrade (SANTOS, 2000).

Freud já dizia que a arte se caracteriza pela sua transgressão, “por não obedecer à gramática”. Os cordelistas mauditos desenharam seus desejos, fitando novos horizontes como guerreiros do amanhã. As folhas ganharam plumagem, as vozes ecoavam aladas, o exército estava de cordel em punhos para o guerrear. A temporalidade também entra no jogo, presente, passado e futuro interdependem entre si. Ambos estão em uma transa constante, uma só carne na fenda que se formulou no vale Cariri. É no sentimento de coletividade que o grupo se articula saudando o passado e fitando um futuro de multiplicidade. O manifesto que trago novamente no corpo do texto não é um pedido de licença, mas sim o aviso da chegada, ou melhor, um grito de existência.

O próprio gênero textual, manifesto, já caracteriza o que Cohen (2002) observara em meados do século XX quando o movimento futurista italiano se utilizava deste modelo para radicalizar os conceitos vigentes de arte. Como vimos no capítulo anterior, esse tipo textual permeará diversos grupos que se utilizaram da arte como forma de resistência às normas e padrões, redimensionando não apenas ideias, mas também as técnicas do fazer artístico. A Sociedade dos Cordelistas Mauditos nos parece ser inaugural, no campo da literatura de cordel, ao realizar um manifesto e se indispor com as amarras condicionantes dessa arte.

Logo de início, eles e elas afirmam: “A nossa comunicação se dá através da poesia de cordel (...)”, ou seja, o cordel será o intermediário, o objeto balizador de todo o trabalho. Sendo através da poesia de cordel essa comunicação, ela não se alicerça

apenas na materialidade do folheto, e sim em todo o corpo, já que essa poética nasce a partir da voz. Eles concluem e atribuem o cordel enquanto “traço de nossa identidade nordestina”. Assim, fica evidente que nunca foi intuito do grupo romper com a ideia de que o cordel é pilar na compreensão da identidade que se consagra no nordeste brasileiro. Pelo contrário, é através dela que eles demarcam o território, não de forma a delimitá-lo, mas com o intuito de combater “os signos massificantes que uniformizam o comportamento e as estéticas”.

Como todo e qualquer manifesto, no campo das artes, ele surge a partir de um incômodo, sempre em forma de denúncia a algo e com uma declaração pública de princípios ou intenções. No caso dos mauditos, a inquietude parece girar em torno do que é estático ou do que procura imobilizar os corpos com suas singularidades. Ora, enquanto performers, os/as cordelistas assumem o cordel enquanto uma “arte de fronteira” que, através da intertextualidade e vários códigos estéticos, eles e elas propõem “redimensionar a literatura de cordel para um campo onde todas as linguagens são possíveis” (SANTOS, 2000).

Evocando entidades da poesia brasileira que apontam para dois expoentes distintos, – porém com seus agenciamentos que os conectam – Patativa do Assaré e Oswald de Andrade surgem como referenciais para o que está por vir. Abram alas por que eles vão passar, querendo ou não, com sua poética bomba. Esse sentimento de enunciação, com anseio de novos horizontes, não é uma característica apenas dos cordelistas mauditos. Como já tínhamos dito, o próprio cordel nasce fazendo da memória dos povos e de seu caráter vocal sua transgressão. É a partir do canto e da escrita, que alicerçam essa poética, que os imaginários coletivos, com suas angústias e alegrias, foram sendo criados.

Grangeiro (2016) se aventura a entender o fazer poético que está no manifesto inaugural do grupo. Tendo em vista que esse gênero narrativo é multimodal, é que ficam certas as inúmeras possibilidades de análise das relações nas quais esse manifesto se insere. Nele já podemos perceber o caráter de deglutição e imbricação que caracteriza o movimento. Eles são inaugurais ao se espelharem no Movimento Modernista de 1922 e trazerem de forma inédita no cordel um manifesto como precursor de um movimento maior que está a surgir neste campo.

Ela realiza uma análise desse manifesto para compreender os mecanismos linguísticos-discursivos que o grupo enuncia/anuncia nesse fazer poético, ressaltando a maneira como relaciona-se com os espaços simbólicos: Brasil/Nordeste. Com relação ao manifesto, a pesquisadora pensa através de duas deglutições. A primeira diz respeito à ativação da memória discursiva no campo da literatura e percebe que, em sua multiplicidade de fazeres artísticos – música, grafite, colagem –, o movimento se articula com deglutições antropofágicas, em alusão ao movimento Modernista de 1922, e inaugura o gênero “Manifesto” que, até então, era inédito no cordel. Nesse sentido, é através desse gênero discursivo que as barreiras entre popular e erudito são colocadas em xeque, procurando uma liberdade na construção da poética e aproximando-se de uma linguagem coloquial e de um caráter nacional sem os “importadores de consciência enlatada”.

A segunda deglutição refere-se ao nome do movimento. A maldição é com “u” mesmo. A ruptura se dá através da língua e da religião. Primeiro que não se utilizam da norma-padrão da língua em resposta às críticas de cordelistas já renomados que caracterizavam a produção do grupo como algo “mal feito, mal escrito” e, segundo, em oposição ao “bendito” da tradição cristã. “No princípio era o verbo e o verbo era Deus e o verbo estava com Deus” (Jó 1:1), a palavra “maudito” cria oposição a esse sentido, trazendo um efeito de “anti-verbo” de “anti-palavra” (GRANGEIRO, 2016, p.225).

Os mauditos trazem o cordel como ícone, como estandarte, como marca identitária do Nordeste, inserindo-se nesse universo sob o signo de pertencimento a uma tradição, a do cordel, na qual, no entanto, não cessam de operar transgressões (GRANGEIRO, 2016, p.222).

São os “heróis da vontade radical”⁵⁴, o que Cohen observa ao comparar os performers aos artistas da contracultura, esses sujeitos que “não se submetem ao cinismo do sistema, e praticam à custa de suas vidas pessoais, uma arte de transcendência” (COHEN, 2002, p.45).

“Somos contra o lugar comum da globalização que cria signos massificantes e uniformiza o comportamento estético” (SANTOS, 2000). O grupo adota uma perspectiva contracultural, não mais detendo suas temáticas ao folclore ou as representações fixas a respeito do Nordeste. Eles/elas burilam essas noções assim como

⁵⁴ Termo utilizado por Susan Sontag em *Styles of Radical Will* (1969).

o Movimento Modernista brincou e ousou nos variados campos artísticos. Em 2017, completaram 100 anos a crítica feita pelo autor do Sítio do Pica-pau Amarelo à exposição artística realizada pela pintora modernista Anita Malffati (1889-1964) na cidade de São Paulo. No artigo *Paranoia ou mistificação?*, publicado no jornal *O Estado de São Paulo*, ele deixa perceptível o clima que pairava na época:

Há duas espécies de artistas. Uma composta dos que vêm normalmente as coisas (...). A outra espécie é formada pelos que vêm anormalmente a natureza e interpretam-na à luz de teorias efêmeras, sob a sugestão estrábica de escolas rebeldes, surgidas cá e lá como furúnculos da cultura excessiva. (...) Embora eles se dêem como novos, precursores de uma arte a vir, nada é mais velho do que a arte anormal ou teratológica: nasceu com a paranoia e com a mistificação.(...) Essas considerações são provocadas pela exposição da senhora Malffati, onde se notam acentuadíssimas tendências para uma atitude estética forçada no sentido das extravagâncias de Picasso e companhia (LOBATO, 1917).

A crítica escancara o sentimento de incompreensão que tentava acuar aqueles/as artistas que surgiam embaraçando as noções frágeis a respeito da arte e da vida que pairavam na sociedade burguesa do país naquela época. A literatura e as artes plásticas foram dois campos vanguardistas no movimento modernista ao negar os valores estéticos que a compunham. A própria literatura era embebida pelo cotidiano não mais aspirando às idealizações formais. Passaram a brincar com a escritura, trouxeram à tona uma realidade que não podia ser dita nem vista e levaram o que até então era a “ralé” da sociedade para as galerias do centro de São Paulo.

Esse é o trabalho do performer, ele é um humanista que tem como intuito a liberação do homem de suas “amarras condicionantes” e a criação da arte fora dos lugares comuns impostos pelo sistema, não se submetendo ao seu cinismo e propondo uma criação transcendente (COHEN, 2002). A pluralidade garante a movência e, assim, eles/elas afirmam: “Não somos nem erudito nem popular: somos linguagens” (SANTOS, 2001), ou seja, negam ambos os pilares que polarizam a cultura e reivindicam um movimento plural, de linguagens que se articulam para se reinventar.

O cordel é o berço das maldições é ali que figuras fincam seus pés e reivindicam a parte que lhes cabe nesse latifúndio. É necessário pensar a arte sempre fora de suas formas, sempre a serpentear novos espaços, entrecruzando o feito com o que está por

vir. No cordel *Os dez mandamentos do bom cordelista*⁵⁵, de Hélio Ferraz, o poeta faz referência ao decálogo proposto pelo deus do antigo testamento e entregue ao profeta Moisés, desbravador de mares. Na obra, ele brinca com as características que se convencionaram a respeito de um bom cordelista, característica essa que não foi atribuída ao grupo.

O primeiro mandamento:
Espere a inspiração
Pra fazer verso de tema
Padre Ciço, lampião...
Ou qualquer mote da moda
Comentado pelas rodas
De boteco ou de salão

O segundo elogies
Apologia ao poder:
É bom chaleirar político
Babes mesmo pra valer
“Bom na terra é bom no céu
Se te chamam xeleléu
É inveja, podes crer.

O terceiro é colocar
A mulher em seu papel
Que é de ser submissa
Pois, a mulher no cordel
Tem posição, tem lugar
É talhada para o lar
Procriar e ser fiel (FERRAZ, 2001, p.03).

Se, por um lado, a concepção da literatura de cordel será tomada por um regionalismo literário no qual a ideia de uma “narrativa antiquário”⁵⁶ é fortalecida, os cordelistas mauditos se colocam na contramão dessa estrada, pensando a cultura como um campo de confrontos atravessado por fluxos multidirecionais. “A trajetória é uma combinatória de operações indeterminadas, uma sucessão diacrônica de pontos percorridos por um sujeito que se constrói e se desmancha permanentemente” (ALBUQUERQUE JR, 2013, p.24).

O manifesto inaugural certifica que a produção desses/as artistas quer garantir o entendimento de que “pensar por identidade não dá conta de entender a vida que é puro movimento e mudança, são linhas, não ponto” (PESCUMA, 2013, p.95). Os cordelistas

⁵⁵ *Os dez mandamentos do bom cordelista*, cordel de Hélio Ferraz, lançado em 2001, um dos primeiros folhetos do grupo.

⁵⁶ Termo utilizado por Albuquerque Jr. (2011), na obra *A invenção do Nordeste e outras artes*.

propõem a experiência do que chamei no primeiro capítulo de cordel, pois o corpo e cordel para o performer não tem distinção, pois ele se faz ali enquanto uma extensão do organismo.

4.2. *Vai chupando o seu cou, de Paris ao Cone Sul, a vampira maudita**

Vou contar uma história
Ocorrida no sertão
Se você achar imprópria
Eu não faço objeção
Afinal o imaginário
Popular é o cenário
Para ampla discussão

(...)

Do contexto, eu lhe digo
Tinha fé, religião
Tinha rico e mendigo
E o padim Ciço Romão
Este era um analítico
Muito sábio e político
Poliglota do sertão (SANTOS,
2010)

O cenário é descrito pela poetisa logo na primeira estrofe: “Vou contar uma história/ ocorrida no sertão (...) popular é o cenário/ para ampla discussão” (SANTOS, 2012, p.05). A meca do Ceará abre cortinas para um duelo antes impensado, mas o que de fato é impossível quando tratamos do universo do cordel? O duelo que eclode se dá entre duas figuras controversas e ao mesmo tempo emblemáticas, o Padre Cícero e uma vampira.

No folheto *Padre Cícero e a vampira* (2012)⁵⁷, – composto por 96 estrofes de sete linhas – escrito pela poetisa Fanka Santos, ela produz uma fenda no tempo e espaço, compreendendo os processos que movimentam a sociedade a partir da hibridez que os alicerça e fundamentando-se na figura de uma monstra para tecer críticas à uma sociedade patriarcal e misógina.

⁵⁷ O cordel foi lançado pela editora IMEPH, em 2012, através da coleção Centenário, em comemoração aos 100 anos da cidade de Juazeiro do Norte-CE. O cordel teve uma tiragem de 1.000 exemplares e foi classificado como “cômico ou gracejo”. Possui 96 estrofes de sete linhas heptassilábicas (ABABCCB) e xilogravura talhada por Antonio Dias, mais conhecido como Juciê.

O semiárido cariense torna-se arena para duas figuras ilustres que compõem os imaginários populares de contextos socioculturais distintos. De um lado, o patriarca da cidade de Juazeiro do Norte, e líder religioso que tem uma notoriedade mundial, – com a terceira maior estátua de concreto erigida na cidade que fundou e com diversos títulos, inclusive o de cearense do século – o Padre Cícero. Do outro, está uma figura monstruosa que ganha popularidade através das artes – principalmente da literatura e do cinema – concebida a partir de um imaginário criado entorno do Conde Vlad Tepes III⁵⁸, que se populariza com a arte de Bram Stoker⁵⁹, e ganha da poetisa um gênero feminino, uma vampira.

A personagem da vampira torna-se o borrão da narrativa, é ela que parece tensionar e comover a rigidez de um imaginário coletivo. O sertão não deixa de ser o que se convém a ser difundido massivamente na rede de informações. É tanto que a cordelista afirma:

O sertão é singular
É riacho que tem sede
Um poema de Gullar
Um descanso lá na rede
Diferente tem que ser
Para cada um tecer
Um pomar que seja verde.

No meio desse contexto
Sem farinha, sem feijão
Tendo a seca como texto
Dessa vasta região
Habitava um personagem
Que jurou ver a imagem
De um grande vampirão. (SANTOS, 2012, p.07)

Observamos que algumas características que permeiam o discurso hegemônico sobre o sertão são mantidas. A seca e a escassez de alimentos são presentes no texto porém o que vai burilar as noções de uma identidade nordestina é exatamente a figura do “grande vampirão” que evidencia através do exagero a vulnerabilidade a qual os corpos e espaços estão susceptíveis.

⁵⁸ Cavaleiro membro da ordem do dragão da Romênia, que defendia seu território dos contra-ataques do Império Otomano no século XV, o qual se torna referência de Bran Storker para construção do seu personagem Drácula.

⁵⁹ Bram Stoker (1847-1912) foi um romancista e poeta irlandês que ganhou notoriedade a partir do seu romance gótico *Drácula*.

A “vampirona” provoca o absurdo, o que não pode ser dito, porém é. Gerando assim as “zonas de desconforto” que demarcarão o local da diferença e nos faz repensar algumas verdades, que nada mais são que o acúmulo de camadas discursivas e de práticas sociais:

Se o poema é absurdo
Eu não quero contestar
Afinal esse chafurdo
Muita intriga pode dá
A verdade e a mentira
Do morcego e o caipira
Foi manchete pra faltar (SANTOS, 2012, p.12).

Entre verdades e mentiras, morcegos e caipiras, a maudita procura pensar os caminhos do meio, as possibilidades outras de existência. O caráter performancial do universo do cordel realiza o que Pope L. (2002) chamou de “desconforto fresco para um problema antigo” (p.45). É através da construção da imagem de uma monstra que ela sinaliza a incompreensão das diferenças e a poderosa força que algumas instituições têm em reiterar normas e punir os que se opõem a elas.

A chegada da vampira ao semiárido nordestino mobiliza uma série de personalidades de artistas brasileiros que chegam para comprovar o fato, sujeitos esses que muito dialogam com as “maudições” contraculturais do nosso país, como Jorge Mautner, precursor do tropicalismo, Caetano Veloso, Rita Lee, Jorge Ben, entre outros.

Muita gente ao saber
Desse fato original
Preferiu foi logo ver
Pois de perto é mais real
Jorge M. e seu mano
Seu parceiro o Caetano
Foram ver o ritual

Rita Lee veio também
Trevisan chegou na hora
Zé Pretinho e Jorge Ben
Anne Rice, lá de fora
Cada um no seu papel
Registraram o painel
Que lhes conto bem agora (SANTOS, 2012, p.15).

É a própria Anne Rice, autora que já vendeu mais de 75 milhões de cópias de livros pelo mundo, que narram histórias de vampiros, que põe em xeque o poder do padre Cícero, que fica completamente sem ação com as peripécias da monstrença.

O padim se você visse
Não sabia o que fazer
Quando entrou a Anne Rice
Começando a escrever
Deu um toque pro padim
Pra deixar desse pantim
E lutasse pra valer.

O padim se arretou
E olhou pra criatura
“Se o duelo começou
Vou honrar minha cultura
Vou tirar alguma reza
Ela vale quando pesa,
É sagrada a escritura (SANTOS, 2012, p.17).

Qual é esta cultura que o padre Cícero tanto pensa em “honrar”? Quais elementos apresentados “desonram” a cultura do padre? Essa afirmativa da honra comprova que a personagem subverte para com uma ideia consagrada ou um imaginário acolhido por maioria, o que Albuquerque Jr. (2011) chamaria de “ápice da consciência regional”. Como todo corpo que rompe o modelo esperado, a vampira é o grande simulacro⁶⁰ orquestrado por Fanka Santos, pois ela insere elementos estranhos às convenções, quebrando assim algumas estabilidades.

Não nos resta dúvidas que a personagem consegue chacoalhar as normas através de sua fechoação, aquilo que Butler chamaria de “algo queer no coração da performatividade”, onde o exagero faz morada no corpo e suas formas de ação soam muito mais transgressivas e perturbadoras (LOURO, 2015).

HÁ, HÁ, HÁ, HÁ, HÁ
GARGALHA SEM CANSAR
MOSTRANDO A SUA UNHA
DIZIA “PODE ATIRAR
PODE USAR ATÉ CANHÃO
ARMAS DE REVOLUÇÃO
QUE NÃO VAI ME DERROTAR” (SANTOS, 2012, p.18).

Durante todo o enredo, até na estética textual optada pela autora – quando a poetisa prefere utilizar a fonte em caixa alta para reforçar os excessos – fica evidente os borrões causados pela vampira. Cada personagem observa algum elemento que burila as noções de gênero e evidencia um corpo em oposição aos ditames da

⁶⁰ Ver Pescuma (2013) p. 79 à 93 em que ela discorre a respeito do conceito de “simulacro” nas artes.

cisheteronormatividade. O primeiro elemento está na fala de um devoto, que chega a óbito logo depois de narrar para o padre à primeira aparição da personagem em seu lar:

- COM O OLHO BEM ALERTA
VI A CARA QUE FAZIA
E AQUELA BOCA ABERTA
QUE BABAVA E EMITIA
UM FEDOR ENDIABRADO
DEIXOU TUDO EMPESTEADO
DO EXALO DA MAGIA (SANTOS, 2012, p.10).

Os elementos do exagero compõem o corpo da personagem, notam-se os traços em excesso, tudo está na ordem do exagero. Mais à frente, a poetisa continua descrevendo o furor que ela causou, dentro da paróquia, com a sua chegada.

A vampira toda em cima
Com os peitos de amostra
Ela tinha era um ima
Que ninguém ficava brocha
Padim Ciço arrepiado
Nunca esteve tão piado
Parecia uma rocha!

Eita peito cabeludo
Disse Dalton Trevisan
Tão macio, qual veludo
Parecido c'uma lã
É a vamp mais gostosa
Disse ele, a mais vistosa
Qual seria o seu clã? (SANTOS, 2012, p. 15-16).

Todos os elementos estéticos da personagem rasgam códigos e normas nas quais a nossa sociedade está alicerçada. A figura do padre, que supõe-se ter uma carapaça impenetrável para com os desejos “mundanos”, se excita com a imagem da vampira, assim como Dalton Trevisan que, mesmo percebendo o peito cabeludo – característica que fissa a ideia higienista que opera nos corpos femininos – afirma que ela era a “vamp mais gostosa”.

Nem homem, nem mulher, vampira! Poderíamos dizer que essa personagem ressalta o caminho do meio da performatividade de gênero, o algo *queer*, o para além. Evidencia o caldeirão de performatividades de gênero possíveis, a monstruosidade está à solta. JeisiEkê de Lundu, uma artista baiana que se identifica enquanto monstra, fez uma publicação em suas redes sociais, certa vez, mensurando o que seria esta monstruosidade: “Monxtruosidade nao eh sobre makiagem ou montaria, nao eh sobre

tinta, saltos ou aplicacoes, essas coisas são meios, monxtruosidade esta ligada a subversao da necropolitica do heterociscapital, esta ligado a sobrevivência” (LUNDU, 2018)⁶¹

A vampira sobrevive. Sobrevive com seu corpo, que dança, ginga e tem os órgãos acentuados. A poetisa afirma, em um dos versos, que a monstra causa “um choque cultural”, tensão que será visualizada quando o Padim Ciço se põe a rezar na vampira, simulacro de todo o mal:

Padre nosso Ave Maria
Nos livre dessa desgraça
Eu nesse verso queria
Acabar com essa raça
O vampiro é o mal
Vem da zona do umbral
Procurar a sua caça”

“Ave Cesar, Ave Maria”
Todo mundo num refrão
A vampira na euforia
Tava roxa de tesão
Deu um voo supersônico
Parecia até biônico
E não era imitação.

A torcida organizada
Dava pulos sem ter fim
Mas a vamp azuada
Não cedia um tantim
Com os peitos remeteu
Um sopapo que meteu
Trimilica no padim (SANTOS, 2012, p.20).

A personagem da ‘vamp azuada’ tem como único armamento o seu corpo. Durante toda a narrativa é com o corpo que ela responde às ofensas e reações dos personagens. Com seus peitos ela rebate a reza do padre e, com a força do tesão, que a deixa roxa, ela garante para si um “voo supersônico”. Em disputa com a beata Maria de Araújo, a fechação é notória. Depois de acusada de “bruxa” e “herege”, a narrativa nos apresenta o dom da monstrença. É no requebrado que ela escandaliza, é na mobilidade corpórea que ela expõe as suas virtudes:

Que mocinha corajosa
Que beata sangue bom

⁶¹ Postagem realizada pela artista em suas redes sociais em 25/06/2018.

Nessa intriga perigosa
Não ficou no meio tom
Retrucou pela guela
Com a vamp mais cruela
Nos mostrou ela seu dom

Mas a vamp só mexeu
O seu corpo escultural
E a bundinha remexeu
Numa ginga horizontal
Requebrando a cintura
Nos mostrou a sua fartura
Dançando na vertical (SANTOS, 2012, p.24).

Uma personagem do fascínio. Um globo que gera no leitor empatia, pois ele se percebe ali. As interdições desempenhadas por algumas instituições, no caso dessa história a Igreja, são fáceis de ser observadas no nosso cotidiano. Não é preciso de alho e estaca em nossas vidas para entendermos que outros mecanismos estão a vigiar e punir os “monstros” que, por acaso, ousam se fazer em nós.

Assim como a vampira, prefiro eu me encantar com os reisados e magias poéticas que vibram no sertão. É a música que convence a vampira a deixar a Igreja, é a poesia que se emaranha no sangue da monstra e a faz ganhar novos horizontes.

De repente um sinal
Vibrou nesse povoado
Pois o som do ritual
Lhe deixava extasiada
Uma música revelou
O sinal que assoviou
Todo hino do reisado

A vampira achou bonito
E dançou com devoção
Relatando que o bendito
Tinha muita inovação
Tinha coisa de magia
Toda aquela poesia
Produzida no sertão
(...)
Da sala saiu voando
Acatando o ente seu
Mas saiu assobiando
O hino que aprendeu
A poesia que salvou
Esse povo que lutou
E que nunca se rendeu (SANTOS, 2012, p.28).

“A poesia escrevendo enfim outra história” (SANTOS, 2001). O duelo entre o Padre Cícero e a vampira nada mais é do que o que Albuquerque Jr (2013) já propunha ao pensar na historiografia do gênero masculino no Nordeste brasileiro, a disputa entre imagens e textos que definem quais são os bons usos e costumes de um homem no Nordeste e, de outro lado, “todos aqueles apanhados em flagrantes de “mau costumes”, lados que se trocam, se cruzam, se embaralham” (ALBUQUERQUE JR, 2013, p.25).

4.3. “De baby look brilhosa e mini-saia rendada”, a travesti que engravidou.

La libertad de la fantasía no es ninguna huida a la irrealidade; es creaciòn y ousadia – Eugene Lonesco⁶²

Salve Shirley Dayanna! Salve Salete Maria! Esse folheto é um canto de resistência, é uma melodia da multiplicidade. Produzido em 2010, pela poetisa Salete Maria, o poema é feito para teatro e cinema a partir de uma proposta do seu amigo Orlando Pereira. Junto com ele, a própria cordelista profetizou: “Este cordel vai bombar!”.

Ele próprio já é uma bomba. É nessa narrativa que uma travesti (com fé) consegue engravidar. Chamado pela cordelista de “filme-cordel”, *O milagre Travesthriller: a história da travesti que (com fé) engravidou* (2010) narra a história de Shirley Dayanna, uma travesti que tinha o sonho de engravidar. A cidade não se chama mais Juazeiro do Norte, e sim Juá City, espaço no qual Shirley realiza promessas na pretensão de gerar e dar à luz à uma criança.

O filme é encenado
Nas ruas de Juá city
O povo tá encantado
Com o tal enredo beat
O roteiro é a história
Da neta de Dona Glória
E filha de Idelzuíte

Trata-se de duma promessa
Que Shirley Dayanna fez
Assim a cena começa
Em Dois Mil e Dezesesseis
O milagre Travesthriller
É dirigido por Muller

⁶² Trecho retirado da epígrafe do folheto *O milagre Travesthriller: a travesti que (com fé) engravidou* (2010).

E fala de gravidez (SILVA, 2010, p.01)

Como o cordel foi escrito em 2010 e a narrativa se passa em 2016, a autora dá a entender que pretende construir uma narrativa futurística. Apesar dessa concepção, perceberemos que o território ainda é embebido pela magia e devoção aos santos católicos e, em específico, ao Padre Cícero.

Shirley está preocupada
Com a vida conjugal
Se sentindo inadequada
Etecétera e coisa e tal
Tudo que ela queria
Era aumentar a família,
Como faz todo casal

Pedi para sua anja
Senhora da Conceição
- Eis uma santa que manja
Do tema concepção! -
Mas nada lhe aconteceu
A menstruação não desceu
E seu apelo foi vão (SILVA, 2010, p.01).

O sentimento de inadequação que assola a personagem, ao não conseguir “aumentar a família (...) como faz todo casal”, expressa a norma com relação ao caráter monogâmico do relacionamento e a ideia de concepção de família apenas se a mulher gerar um filho dentro de si. Não podemos dizer que a personagem Shirley Dayanna seria totalmente corrosiva para com o projeto normativo cultural de sexo/gênero/desejo/prática sexual, pois a mesma adere à uma perspectiva de mulher ideal cisgênera para se sentir realizada, mas é exatamente essa crítica paródica que pode ser profundamente subversiva, causando desconforto por onde transita. A personagem escancara a construção dos gêneros, “sua figura passa a indicar que a fronteira está muito perto e que pode ser visitada a qualquer momento” (LOURO, 2015, p.21).

Eu preciso ter um filho
Para me realizar
Já fui rainha do milho
E também miss Ceará
Já desfilei na fanfarra
Agora chega de farra
Eu quero é amamentar! (SILVA, 2010, p.03)

O discurso cisheteronormativo não deixa de agir e produzir efeitos para operar na materialidade dos corpos a serviço do “imperativo heterossexual” (BUTLER, 2001, p.154). No decorrer da poesia, observaremos uma série de comportamentos que ressaltam a necessidade que Shirley tem em se adequar ao gênero que não lhe foi pré-concebido no nascedouro, em detrimento de sua genitália. Porém, são nesses percalços que nos é indicado que, assim como o gênero, o sexo também é construído, operando como uma norma da cultura para administrar a materialidade dos corpos.

A personagem apresenta uma necessidade constante em reafirmar sua performatividade de gênero feminina e uma série de atribuições ligadas às instituições – que supostamente deveriam servir para legitimar os seus desejos e sua forma de estar no mundo – como forma de validar sua vida. Tal exercício será exaustivo para Shirley, que o reutiliza em todos os espaços onde chega, apesar das constantes restrições que ela sofre.

Ela argumentou então:
Eu também tenho direito!
Não fiz catecismo em vão!
Decorei todo o preceito!
Fui crismada, batizada!
Hoje sou mulher casada!
Qual é mesmo o meu defeito?

E a voz peremptória,
Dizia: Assim não dá...
Você burlou a história
Pra me desmoralizar
Quem já viu uma travesti
Pensar que pode parir
Para Eu abençoar? (SILVA, 2010, p.02)

Deus, doutor advogado, militante gay e rezadeira são algumas pessoas para as quais a travesti apela para realizar o seu sonho de gestar uma criança. Um ponto fulcral do caso é quando Shirley contata uma amiga “feminista entendida”, que a adverte:

Shirley, você tá pirada
Perdeu a noção de tudo
Deixe dessa palhaçada
Deus pra você está mudo
E o Padre Ciço Romão
Não lhe dará atenção
Tudo isso é absurdo!

Para que engravidar?

Nestes tempos pós-modernos!
Todas querem abortar!
Leia aqui nos meus cadernos!
Quando eu penso que vocês
São as radicais da vez...
Defendem mitos eternos (SILVA, 2010, p.04).

A feminista coloca a representatividade como um terreno perigoso no qual sua amiga Shirley está pisando. Os “mitos eternos” apontados por ela se entrecruzam com o que Butler (2017) se interrogava a respeito do movimento feminista ao interpelar a possibilidade de se pensar em uma unidade da categoria mulher mesmo quando essa tem fins emancipatórios. Aí está o perigo da representação, conceito que, quando aplicado aos processos políticos, oferta deleites e ameaças apontados pela pesquisadora, que comprova que, se por um lado, ele torna-se um termo operacional que visibiliza e legitima as mulheres como sujeitos políticos, “por outro lado, a representação é a função normativa de uma linguagem que revelaria ou distorceria o que é tido como verdadeiro sobre a categoria das mulheres” (BUTLER, 2017, p.18).

A própria concepção de mulher não é mais entendida de maneira estável ou imutável. A ideia de representação que arquiteta os sujeitos acaba por estabelecer critérios que só efetivam política para as pessoas que se reconhecem dentro dos seus parâmetros. Foucault (2013) observa que toda produção de discurso nas sociedades é controlada e organizada por procedimentos que “têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade” (p.09).

Shirley (nos) responde a feminista à altura. Ela destaca que, independente da ordem que ela reitera, o que a interessa é suprir o seu desejo, mesmo que tenha a compreensão de que os desejos não são de uma ordem natural e sim também estão em exercício da norma.

Shirley disse: queridinha
É meu desejo e pronto!
Você já tá passadinha
Mas eu inda tô no ponto
Vê se me ajuda a viver
Chega de teretetê
Me deixe ler este conto! (SILVA, 2010, p.04).

É revisitando a norma que Shirley a rechaça e começa a realizar novas formulações de gênero, afinal, é nesse domínio da hegemonia que ela traça os caminhos do meio e diz que o impossível pode acontecer, o algo “queer” borbulha e se faz em seu corpo. Através das deidades chamadas *Bichas Madres de Aurora* é que o impossível pode se realizar. Essas, por sinal, também símbolos de subversão, que não só fazem Shirley perceber que pode engravidar, mas são elas que afirmam a possibilidade de ser o que quiser, inclusive um colibri. A história dessas é narrada em um livro que Shirley arranca da estante de sua amiga:

O livro é baseado
No Segredo das Raimundas
Um grupo organizado
De beatas moribundas
Que no século dezenove
Praticava meia-nove
Dentro duma catacumba

Eram cinco travestis
Que viviam no sertão
E viraram colibris
Depois duma maldição
Pois com o poder da mente
Foram mães precocemente
Hoje são assombração

Raimundas se travestiam
Em noite de lua cheia
E pelas ruas saíam
Uivando como sereias
E dentro dum cemitério
Ali se dava o mistério
Que todo corpo incendeia (SILVA, 2010, p.05).

A experiência pelos caminhos não trilhados parece mover as personagens dessa trama. Vivendo perigosamente, incendiando os corpos e vivenciando o mistério, o que não é “natural”, o que não pode ser dito. Para esses estão reservadas as maldições. As *Bichas Madres de Aurora*, a Shirley Dayanna e até as cordelistas malditas serão o alvo principal das pedagogias corretivas e das ações de recuperação ou punição. Louro (2015) já afirmava a sociedade reserva penalidades, sanções, reformas e exclusões para os grupos que fogem da rota, assim como aconteceu com as *Bichas Madres de Aurora*:

Porém uma destas cenas
A população flagrou
E a dança da macaena

Que o grupo reinventou
Irritou a Dona Helena
Que sem ter dó e nem pena
Uma a uma matou (SILVA, 2010, p.05).

Ora, assim como tudo que é a-histórico e cultural, os sexos e os gêneros são movidos pela sua inconstância, muitas vezes deslizam e escapam, sendo necessárias práticas sutis para reconduzir os sujeitos ao bom caminho (LOURO, 2015). Shirley Dayanna será um bom exemplo para notarmos como os sujeitos estão empenhados na produção do gênero e da sexualidade em seus corpos, a partir de uma matriz heterossexual. Ela nos mostra que corpos se conformam às regras, mas também às subvertem.

A subversão se dá não apenas no sentido da personagem em si, mas também da poetisa que ousa, ao trazer para esse campo literário – conhecido pela sua necessidade de afirmação de uma nordestinidade, que tem como elemento constitutivo a masculinidade – uma personagem tão “desordeira”, pois ela burla a ordem e constrói suas micro resistências a partir das diferenças. No caso de Shirley, o desejo de engravidar a adequa com a norma ao mesmo tempo em que, por ser algo impossível (ainda!), a subverte, principalmente pelo fato de conseguir tal proeza na narrativa, através do “poder do inconsciente” proposto pelas beatas moribundas.

Um: estou engravidada!
Dois: isto é fenomenal!
Três: Me sinto iluminada!
Quatro: Hoje é natal!
Cinco: Viva a putaria!
Seis: Tô cheia de energia!
Sete: Benedito pau!

Oito: tudo é permitido!
Nove: Eu quero voar!
Dez! Ouviu-se um estampido
E algo estranho no ar
Shirley estava flutuando
Sobre a cidade pairando
E a multidão a olhar (SILVA, 2010, p.06).

O milagre acontece e a fechoação se instaura. Agora imagina uma travesti engravidada no interior nordestino sem a necessidade de um útero e coito heterossexual. Segundo as narrativas e imaginários populares, substanciados pelo cristianismo, a única que conseguiu tal feitio teria sido a Virgem Maria, a mãe do menino Jesus. Shirley

Dayanna é *perfechativa* quando sugere com tal ação o caminho do meio, as inúmeras possibilidades de experimentação do corpo e da mente, e a ideia, segundo o mandamento oito, de que tudo é permitido.

Com todo este alvoroço
De notícia alvissareira
Foi marcado um almoço
Pra traveca parideira
Onde a cúpula do poder
Deseja escolher
Um nome para a herdeira

Mas Shirley disse baixinho:
Não quero saber o sexo
Meu bebê tem meu carinho
Este será nosso nexó
Humano fundamental
Sem padrão inaugural
Pois todo ser é complexo! (SILVA, 2010, p.08).

A compreensão da complexidade dos sujeitos é verbalizada por Shirley no final da narrativa, porém é essa ideia que ela escancara durante todo o enredo. Sua personagem emblemática não está preocupada em instaurar um novo modelo de indivíduo a ser seguido, mas é através de sua *perfechatividade de gênero* que ela evidencia de maneira significativa o caráter inventado instável de todas as identidades. Ela se deleita em seu momento de epifania, saboreando cada instante e as possibilidades que o seu caminho oferta. Seu corpo é a nave mãe que a desloca no espaço e tempo e oferece inúmeras possibilidades de execução.

CAPÍTULO V – Versejos de até breve...

No soy um marica disfrazado de poeta
No necessito disfraz
Aqui está mi cara
Hablo por mi diferencia (LEMEBEL, 1986).

É chegado o momento que nunca ousaria consagrá-lo enquanto uma conclusão. Gosto de pensar este momento como um remate, uma espécie de última operação para este momento. O sujeito precisa de um descanso até para perceber os erros que cometeu e com grande humildade voltar atrás e se redimir. É momento de começar a amadurecer para um possível retorno diante de uma arte que por si só já se afirma como inconclusiva. Não falo do seu caráter quantitativo, já que a obra dos Cordelistas Mauditos é vasta e requer um debruce maior sobre ela, mas sim de seu caráter qualitativo, já que em cada folheto poderíamos dedicar toda uma dissertação. O poeta que se faz em mim é fruto da mistura que as poetisas desta redoma maudita me possibilitaram acessar. Estas artistas que trago no corpo do texto, antes de qualquer coisa já estão emaranhadas em mim com suas vozes e musicalidades que impregnam. Ora, a música é perfume!

Estamos falando de uma música poderosa, que tem seu caráter escrito e se pulverizou nos sertões nordestinos. A Sociedade dos Cordelistas Mauditos, antes de qualquer coisa, se materializa como o pulsar de vida que racha os concretos que um sistema burguês, alicerçado em ditames cristalizadores, ainda insiste em categorizar as manifestações da cultura popular periférica. A categoria folclore é uma destas classificações, própria de uma cultura hegemônica, que tem o anseio de eliminar os fluxos vitais tão nutritivos que conseguimos produzir. Bobardi (1994) afirmava:

Quando a produção popular se petrifica em floklre, as verdadeiras e suculentas raízes culturais de um País secam: é sinal de que “interesses” internos ou de importação tomaram o poder central, e as possibilidades de cultura autóctone são substituídas por “frases feitas”, pela “supina repetição” e pela definitiva sujeição a esquemas esvaziados (BOBARDI, 1994, p.12).

Este grupo volátil às necessidades e desejos de um povo, não só rompe com um processo de homogeneização de um produto, que é o cordel, mas também desmantela as concepções estáticas as quais sujeitam os corpos e suas possibilidades de mutações. A

fragrância que me inebria, ora tem tons de chuva em terra seca e outra tem tons de alfazema e mar. Tenho certeza que para alguns críticos da arte ou sujeitos de visão balizada, estas melodias podem possuir cheiro de chorume e podridão. Afinal vivemos períodos onde a criatividade e os que se aventuram nos caminhos fluidos são vistos como tal. Os cordelistas mauditos fissuram ainda mais o já rachado solo das poéticas nordestinas.

Nos versos eles desmontam imaginários e apresentam um Nordeste às avessas. Cabra macho, no Nordeste existe sim, mas também existem outros seres que confrontam a dureza da vida com suas malemolências e posicionamentos tão importantes para a garantia do fluxo vital que é mantido pelo poder das diferenças. É preferível viver em um mundo de vampiras, travestis que engravidam, “sertransnejas”, lobisomens, Divines e curumins, do que se aprisionar na estaticidade proposta por indivíduos que tem hasteado e grunhido em alto e bom tom: “DEUS acima de tudo. Brasil acima de todos”.

Na poética dos Cordelistas Mauditos percebemos o quanto eles veem na errância uma energia propulsora da vida. O gênero cordel como um todo é eclético e não se conforma com os ditames da sociedade, está sempre a tensionar algo que incomoda. Os personagens nunca são enrijecidos, estão sempre trazendo novas características e sentimentos múltiplos, assim como os cenários e situações. Os mauditos tomam para si essas características e as reverencia em suas poesias. O cordel torna-se barricada e lar para os seres que não são bem vistos pela sociedade.

Se por um lado existem cordelistas que dialogam com uma visão restrita da cultura popular e do imaginário que se constitui a respeito do Nordeste, os Cordelistas Mauditos entram em uma contramão enfatizando a desconstrução de vários elementos desse imaginário. Nas escrituras do grupo as subjetividades dos sujeitos são vistas como marcos para que sejam repensadas as estruturas que alicerçam nossa sociedade. A diferença é a porta-bandeira, no caso dos cordéis analisados as diferenças de gênero e sexuais são as grandes impulsionadoras dos textos.

O interessante está na percepção desses artistas compreenderem que todos nós carregamos certa abjeção, todos nós podemos oscilar, ora assumindo a roupagem do padre Cícero, ora se identificando e sendo identificado enquanto uma vampira

sanguinária que a todos assusta pela sua existência. O grupo entende que as matrizes regulatórias de nossos corpos não são completas e nem eficazes e que na poesia seria possível articularmos uma aliança entre os povos para instaurar um novo amanhã.

Uma poesia revolucionária e ainda atual, principalmente no período que estamos vivendo no Brasil, de negação das diferenças e tentativas de homogeneização dos nossos povos. Afinal os mauditos não foram/são nem erudito nem popular, são linguagens, e será através da poesia que poderemos assim escrever enfim a verdadeira história. Não reivindicando uma única verdade, mas compreendendo que a verdade será dita pelas bocas que um dia tentaram ser silenciadas, através do canto que emanará. Viva Patativa do Assaré e Oswald de Andrade!

“Quem não morre não vê Deus
Quem nasceu conhece o risco”

Quem ousa concluir
Tal suporte essencial
Seria muito ingênuo
Pois não é comercial
Poesia não tem fim
Rimas, versos, estopim
Poder quântico sem'igual!

“Quem não morre não vê Deus
Quem nasceu conhece o risco”

A maldição perpetua
Excomunga toda ordem
Viva as línguas salivantes
Que todo esquema explodem
Poetisas mui profanas
Radicalizando insanas
Hasteando a desordem

“Quem não morre não vê Deus
Quem nasceu conhece o risco”

Souberam bem fazer
Uma bela maldição
Popular e herudita
Nunca foi pra gente são
Viadagem delirante
Shirley e vamp fascinante

Todas em um caldeirão

“Quem não morre não vê Deus
Quem nasceu conhece o risco”

Fechação e viadagem
O sertão já virou mar!
Vozes, gritos ecoando
Com a boca a metralhar
Esfacela imaginários
Reiventa o cenário
Com o dom do performar

“Quem não morre não vê Deus
Quem nasceu conhece o risco”

A performance é espírito
Mas matéria é também
Vibração do campo etéreo
E do terreno também
Viva toda a gestuália
A poesia canibália
Que o capeta diz amém

“Quem não morre não vê Deus
Quem nasceu conhece o risco”

Percebi tal mundo vasto
Que coube em um papel
Mui complexo imaginário
Mas tão doce quanto mel
Os poetas são os magos
Na palavra faz estragos
De profano menestrel

“Quem não morre não vê Deus
Quem nasceu conhece o risco”

Os mauditos eclodiram
Em momento singular
Versejaram e versejam
No gostinho popular
Derretendo as fronteiras
Instaurando outras beiras
No linguajar universá

“Quem não morre não vê Deus
Quem nasceu conhece o risco”

O cordel tem esse poder
Dialoga com os ouvidos
Não importa se é pobre

Branco, rico, esmilungido⁶³
O assunto é informado
Compreendido e revelado
Só com a boca em estampido

“Quem não morre não vê Deus
Quem nasceu conhece o risco”

É impossível afirmar
Que esta poética é pobre
Pobre é o ouvido alheio
Desta burguesia esnobe
O cordel é um feitiço
Que atíça o organismo
E toda célula eclode

“Quem não morre não vê Deus
Quem nasceu conhece o risco”

A maldição nesta poética
Transformou e reverberou
Um grito dissonante
Que a muitos assustou
Mas era tempo de digerir
E perceber que no Cariri
Lampião canta rock’roll

“Quem não morre não vê Deus
Quem nasceu conhece o risco”

Travesti é engravidada
Com poder celestial
Vampira assusta padre
E é manchete nacional
Galo mia, gato late
Vaca fala e se debate
Pra surrupiar o capital

“Quem não morre não vê Deus
Quem nasceu conhece o risco”

A linguagem deste grupo
Se orquestrou na diferença
Diferença é a atitude
Que esfacela toda crença
Enaltece multiplicidade
Quebranta toda verdade
Que se veste de sentença

“Quem não morre não vê Deus

⁶³ Se refere à uma pessoa frágil, magrela, débil;

Quem nasceu conhece o risco”

Malditos em devires
Formatam novo celeiro
Aceleram a frequência
Propõem queimar dinheiro
Entendem num só golpe
E no poder do galope
Que o cordel é feiticeiro

“Quem não morre não vê Deus
Quem nasceu conhece o risco”

Salve toda esta gente
Que na língua faz motim
Salve esta gente nobre
Que verseja em folhetim
Salve o povo brasileiro
Que na rima faz dinheiro
O sentenciando assim

“Quem não morre não vê Deus
Quem nasceu conhece o risco”

Malditos não se apegam
A este papel imundo
Nosso papel é o cordel
Onde eu lá me desbundo
Viva toda poesia
Que esfacela a burguesia
Que nos chama: VAGABUNDO!

“Quem não morre não vê Deus
Quem nasceu conhece o risco”

Maldito também me torno
Reivindico o meu U
Vivo agora de versejo
Do Juazeiro a Quitaiús
Grande será a revolução
Com o poder da criação
Onde todxs deixo nus

“Quem não morre não vê Deus
Quem nasceu conhece o risco”

Vou seguindo a canção
Dançando e rebolando
Fazendo algumas rimas
E ao povo alegrando
Quando for necessário
Também faço estrago
E vou só bombardeando

“Quem não morre não vê Deus
Quem nasceu conhece o risco”

É tempo de barricada
E a minha é no cordel
Salve toda a BICHArada
Que na poesia é escarcéu
Salve toda a minoria
Que em bastante agonia
Agora e Sempre ao léo!

“Quem não morre não vê Deus
Quem nasceu conhece o risco”

Vivas somos resistência
Ciência, criação, poder
Vivas somos fortaleza
Pra um novo amanhecer
Flores, pedras, furacão
Somos a revolução
Não espere para ver.

“Quem não morre não vê Deus
Quem nasceu conhece o risco”

Agora sigo as rotas
Espero ter ajudado
Com tantas anedotas
Esfacelo o patriarcado
Reinvento os caminhos
Retirando os espinhos
Tudo só no salto alto

“Quem não morre não vê Deus
Quem nasceu conhece o risco”

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, C. Fernando. **Os dragões não conhecem o paraíso**. São Paulo, Nova Fronteira, 2010.

ADORNO, T. “Lírica e Sociedade”. In: **Benjamin, Walter et alii. Textos escolhidos**. São Paulo, ed: Abril Cultural, 1983.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, D.M. **A invenção do nordeste e outras artes** 3.ed - Recife: FJN, São Paulo: Cortez, Massangana 2006.

_____. **Nordestino: A invenção do “falo”, uma história do gênero masculino**. Intermeios, 2013.

_____. **Preconceito contra a origem geográfica e de lutar: as fronteiras da discórdia** – São Paulo: Cortez, (Preconceitos; v.3), 2007.

ALENQUER, C. A saga de fulana de tal. [Folheto de cordel] / Camila Alenquer. Projeto SESordel. Juazeiro do Norte Ceará, ed. 1, 2000. 8p.

ARAÚJO, M. R. O que é folclore? In: **Romaria de versos**. Francisca Pereira dos Santos [org.] Cariri: Sesc, 2001.

ARAUJO, M.R. O que é Folclore. 1999 In: **Romaria de versos**. Org. Francisca Pereira dos Santos, 2008.

ARRAES, J. Nêga Braba. [Folheto de cordel] / Jarid Arraes. [S.I.], 2015. 8p.

ARRUDA, M.S. **O corpo e o gênero fechativo pelas ruas de salvador**. 232 f. Tese (Doutorado) – Departamento de Ciências Social, Universidade Federal da Bahia, 2017.

ARTAUD, A. **O teatro e seu duplo**. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ASSUNÇÃO, A.L. Humanos, demasiado humanos, transumanos. In: **Corpo, arte e tecnologia**. Eneida Maria de Souza; Antônio Luiz Assunção; Melissa Gonçalves Boechat. (Org.). 1ed. Belo Horizonte: UFMG, 2015.

AUSTIN, J.L. **Quando dizer é fazer: palavras e ação**. Porto Alegre: Artes Medicas, [1962] 1990.

BARBISAN, L. O conceito de enunciação em Benveniste e Ducrot. **Letras**, n. 33, p. 23-35, 2006.

BARDI, L.B. Um Balanço dezesseis anos depois. In: **Tempos de grossura: o design no impasse** instituto lina bo e p. m. bardi. São Paulo, 1994 .

BARTHES, R. **O grau zero da escrita seguido de novos ensaios críticos**. São Paulo Martins Fontes, 2004.

BATALHA, M.C. O que é uma literatura menor? **Revista do programa de Pós-Graduação em Literatura**. 2013.

BENTO, B. **A reinvenção do corpo: sexualidade e gênero na experiência transexual**. Rio de Janeiro: Garamond, 2006.

BIÃO, A.J.C. Etnocenologia e a cena baiana: textos reunidos. Salvador: P&A Gráfica e Editora, 2009. Disponível em:
http://www.teatro.ufba.br/gipe/arquivos_pdf/etnocenologia1.pdf?fbclid=IwAR1KEefKnJo25rBjQEFD-F7X4J1TE9NrTqrf2bqRDymPjXKjj-V-9CRII3g#page=45 Acesso em: 29 Out. 2018.

BIÃO, A.; GREINER, C. **Etnocenologia: textos selecionados**. São Paulo: Annablume, p. 15-21, 1999.

BONDIA, J.L. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira de Educação**, n. 19, p. 20-28, 2002.

BORGEM, J.F. Corno, bicha e sapatão. [Folheto de cordel] / José Francisco Borgem. [S.I.], 2003. 8p.

BROOK, P. **O ponto de Mudança: quarenta anos de experiências teatrais: 1943-1987**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

BURKC, P. **A cultura popular na idade moderna: Europa, 1500-1800**, São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

BUTLER, J. “Corpos que pesam: sobre limites discursivos do „sexo“”. In: **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. LOURO, Guacira L. (org.). Belo Horizonte: Autêntica, 2001. p. 151-172.

BUTLER, J. **Cuerpos que importan: sobre los limites materiales y discursivos del “sexo”**. Buenos Aires: Paidós, 2008. Horizonte: Autêntica, 2001. p. 151-172.

BUTLER, J. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**/ Judith Butler; tradução: Renato Aguiar.- 3a ed.- Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

BUTLER, J. **Relatar a si mesmo: crítica da violência ética**. ed. 1. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

- CARIRY, R. **Cariri, a nação das utopias**. Diário do Nordeste: Caderno 3 - Geografia Cultural, Fortaleza, p. 3-4. 2008.
- CARVALHO, G. D. **Tramas da cultura**: comunicação e tradição: Fortaleza: Museu do Ceará. Secretária da Cultura do Estado do Ceará, 2005.
- CHARTIER, R. **Cultura escrita, literatura e história**: Conversas de Roger Chartier com Carlos Aguirre Anaya, Jesús Anaia Rosique, Daniel Goldin e Antonio Saborit. Porto Alegre: ARTMED, 2001.
- CHARTIER, R. Cultura popular: revisitando um conceito historiográfico. **Revista Estudos Históricos**, v. 8, n. 16, p. 179-192, 1995.
- COHEN, R. **Performance como linguagem** – Criação de um tempo-espaço de experimentação. 1 ed., São Paulo: Perspectiva, 2002.
- COLLING, L.; ARRUDA, M.; NONATO, N.N. Perfechatividades de gênero: a contribuição das fechativas e afeminadas à teoria da performatividade de gênero. 2018. No prelo.
- COSTA, P.S. Quero mesmo é escrever cordel em Marte. [Folheto em cordel] / Pablo Soares da Costa, Juazeiro do Norte, Ceará. Feira Cariri Criativo, 2018.
- COSTA, P.S.; PINHEIRO, L. Divine Cariri. [Folheto em cordel] / Pablo Soares da Costa, Leonardo Pinheiro, Juazeiro do Norte, Ceará. ABEMAVI, 2015.
- CRUZ, M.R.L. A história do Cordel. 2003 In: Romaria de versos, Org. Francisca Pereira dos Santos. Projeto SESCordel –Juazeiro do Norte – CE, 2008. de Janeiro: Imago, 1976.
- DELEUZE, G. **Crítica e clínica**. 2.ed. São Paulo: Ed, 34, 2011.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. Como criar para si um corpo sem órgãos. **Mil platôs**, v. 3, 1996.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, Félix. Introdução: rizoma. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**, v. 1, p. 11-37, 1995.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia**. Rio e Janeiro: Imago, 1976.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **O que é filosofia**. Rio de Janeiro: Ed 34. 2008
- DELEUZE, G.; GUATTARI, G. **Kafka: por uma literatura menor**. Belo Horizonte: Autêntica, 2014. 157p.
- DIAS, M. A. O cordel no prelo: trajetória e impressões. In. Cordel nas Gerais: oralidade, mídia e produção de sentido. Simone Mendes [org]. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2010.

DIAS, M.A. **Fundações e itinerâncias da poesia nordestina**. João Pessoa: Editora Universitária, 2012. 92p.

DIEGUES J.R.M. “Ciclo temático em literatura em cordel”. In: **Literatura popular em versos**. Belo Horizonte: Itatiaia, SP: Fundação Casa Rui Barbosa, 1986.

Duqueza, S. O Auto o Santo Menino Lampião. [Folheto de cordel] / Sabiá Duqueza. [S.I.], ed: 4, 2018. 28 p.

ÉDOUARD, GLISSANT. **Introdução a uma Poética da Diversidade**. Tradução Enilce do Carmo Albergaria Rocha. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

FERRAZ, H. Agora são outros 500! (A Farsa). [Folheto de cordel] / Helio Ferraz. Juazeiro do Norte: Projeto SesCordel Novos Talentos. 2000

FERRAZ, H. Os dez mandamentos do bom cordelista. [Folheto de cordel] / Helio Ferraz. Juazeiro do Norte-CE, ed. 1, 2001. 8p.

FERREIRA, L. 2018. Tertuliana Lustosa: A ‘sertransneja’ que ocupa a sala de aula como um ato político. RYOT Studio Brasil e CUBOCC. Disponível em: https://www.huffpostbrasil.com/2018/06/25/tertuliana-lustosa-a-sertransneja-que-ocupa-a-sala-de-aula-como-um-ato-politico_a_23467710/?fbclid=IwAR0OF3POUllXUzKnsWumXLlgB5YmuzKobi45ZjV7WEAfUx5TeR5U7UR5Lfi . Acesso em: 29 Out. 2018.

FILHO, M.A.; GRANGEIRO, C.R.P. “Entre benditos e “mauditos”: o sagrado e o profano discursivizados no cordel “Padre Cícero e a vampira”, de Fanka Santos, In: Iv colóquio Internacional de análise do discurso, Universidade Federal de São Carlos - São Carlos, São Paulo, 2015.

FLORES, T.M. **Agir com Palavras: a teoria dos actos de linguagem de John Austin**. Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação, 2007.

FOUCAULT, M. **História da Sexualidade I: a vontade de saber**. 15 edição. Rio de Janeiro: Edições Graal Ltda, 1988.

FOUCAULT, T.M. **Arqueologia do saber**. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

FOUCAULT, M. A arqueologia do saber. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. 6. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

FOUCAULT, M. **A ordem do discurso: aula inaugural do Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970**. São Paulo: Loyola, 2013.

GONÇALVES, M. Experiência contemporânea através do cordel. In: Gonçalves, Marco Antonio; Bezerra, Arthur; Trotta, Felipe. (Org.). **Operação Forrocks**. Recife: Editora Massagana/ Fundação Joaquim Nabuco, 2011.

GONÇALVES, M.A. Imagem-palavra: a produção do cordel contemporâneo. **Sociologia & Antropologia**, v. 1, n. 2, p. 219-234, 2011.

GRANGEIRO, C.R.P. Considerações iniciais para uma nova teorização sobre o cordel. In. **A reinvenção do nordeste**. Fortaleza: serviço social do comércio, 2012. 220p.

GRANGEIRO, C.R.P. **O discurso religioso na literatura de cordel de Juazeiro do Norte**. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2001.

GRANGEIRO, C.R.P. Patativa do Assaré, Oswald de Andrade e um discurso sobre o fazer poético no manifesto dos cordelistas “Mauditos”. In. **Literatura e ensino**. Fortaleza: Expressão Gráfica e editora, 2016. 240p.

GROFOGUEL, Ramón. Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, n. 80, p. 115-147, 2008.

GROTOWSKI, J. Em busca de um teatro pobre. Rio de Janeiro, ed: civilização brasileira S.A., 1976.

HOBSBAWM, E.; RANGER, T. **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984. Págs. 9-23.

INAFUKO, L. A. S.; VIDOTTI, S. A. B. G. Diretrizes para o desenvolvimento e a avaliação de blogs de biblioteca. *Encontros Bibli*, Florianópolis, v. 17, n. 35, 2012. No prelo.

Instituto de Pesquisa e Estratégia Econômica do Ceará. http://www.ipece.ce.gov.br/publicacoes/textos_discussao/TD_111.pdf. Acessado em: 19/01/2017.

KUR, A.G. **Literatura popular em verso**. Estudos. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1982 (Nova Série; 002).

LACERDA, J. O linguajar Cearense. In. **Romaria de versos**. Cariri: Sesc, 2001.

LEMAIRE, R. “Folheto ou Literatura de Cordel: uma questão de vida ou morte”. In: **Anais do XII Congresso de Folclore**. Natal, Comissão Nacional de Folclore, 2007.

LEMAIRE, R. Pesar o suporte – resgatar o patrimônio. In. **Cordel nas Gerais: oralidade, mídia e produção de sentido**. Simone Mendes [org].- Fortaleza: Expressão Gráfica Editora, 2010.

LEMEBEL, P. **Poco hombre** – Crônicas escogidas. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2013.

LIGIÉRO, Z. **Corpo a Corpo: estudo das performances brasileiras**. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

LIMA, F.A.; GRANGEIRO, C.R.P. A (re) invenção do Brasil e do nordeste pelos cordelistas “mauditos”: uma análise de discurso do folheto “a farsa”, de hélio ferraz. In. **IV Colóquio Internacional de Análise do Discurso**. Universidade Federal de São Carlos - São Carlos, São Paulo, 2015.

LOBATO, M. Paranóia ou mistificação. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, v. 20, p. 46-50, 1917.

LOURO, G. L. **Um corpo estranho – ensaios sobre sexualidade e teoria queer**. 2. ed.; 2 reimp. – Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

LOURO, G.L. **Um corpo estranho – ensaios sobre sexualidade e teoria queer**. 2. ed.: 2 reimp. – Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

LOURO, Guacira L. (org.). O corpo educado: pedagogias da sexualidade. Belo LUCENA, B. P. Patativa do Assaré entre bancadas e estantes. In. **Cordel nas Gerais: oralidade, mídia e produção de sentido**. Simone Mendes [org].- Fortaleza: Expressão Gráfica Editora, 2010.

MATOS, E. Arte e Cultura: memória e transgressão. EDUFBA, 2011.

MATOS, E. Literatura de Cordel: poética, corpo e voz. In. **Cordel nas Gerais: oralidade, mídia e produção de sentido**. Simone Mendes [org].- Fortaleza: Expressão Gráfica Editora, 2010.

MATOS, E. **O imaginário na literatura de cordel**. Universidade Federal da Bahia, Centro de Estudos Baianos, 1986.

MELLYSSIANE, A. **LGBT fruto do coração**. Juazeiro do Norte, Ceará. ABEMAVI, 2018.

MELO, M.C.B.D.A. “**Cordel de Saia**”: autoria feminina no cordel contemporâneo. SÃO CRISTÓVÃO/SE 2016. Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe.

MELO, R.A. **Arcanos do verso: trajetórias da literatura de cordel**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2010.

NASCIMENTO, E.P. \Literatura marginal\': os escritores da periferia entram em cena. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

NASCIMENTO, J.B.; GRANGEIRO, C.R.P. “Nagazaki do silêncio barulhando na intifida”, uma análise discursiva do cordel “Terrorista é quem nos U\$A”, **In: Iv Colóquio Internacional de Análise do Discurso**, Universidade Federal de São Carlos - São Carlos, São Paulo, 2015.

NETO, C. O universo da Literatura de Cordel Nordestina. [Folheto de cordel] / Crispiniano Neto. [S.I.], v. 4, 2012. 34 p.

NETO, F.L.A. **Da lógica binária aos estudos queer: sujeitos e performatividade em revista nos cordéis**. 2014. 250f. Tese (Doutorado em Literatura e Interculturalidade). Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, 2014.

NETO, F.L.A. **O deslocamento de gênero e as configurações de masculinidade no cordel**. 2011. 145f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade). Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, 2011.

NONATO, M. **Problemas de gênero de um gay afeminado**. 2017. 130f. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) – Universidade Federal da Bahia. Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, Salvador, 2017. (no prelo)

OLIVEIRA M.R.D. Poema canto e palavra. In: **O canto da palavra: ecos que ressoam entre a poesia e a cultura**. Salvador: Editora UFBA, 2015. 301p.

OLIVEIRA, M.R.D. Estudos–I: Explorando o território da voz e da escrita poética em Paul Zumthor. In: **Arte e Cultura: memória e transgressão**. Org: Edilene Dias Matos. Ed:EDUFBA, 2011.

OSHO. **Amor, Liberdade e Solitude: Uma Nova Visão Sobre Os Relacionamentos**. Trad. Leonardo Freire. São Paulo: Cultrix, 2006.

PEREIRA, O.; LACERDA, F. Também sou teu povo (documentário). Fortaleza: Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, 2006. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=5WxWU-7dFXQ>. Acesso em 23 Jan 2018.

PESCUMA, C. **A arte contemporânea e o pensamento da diferença**. Bahia: Editora: Blade, 2013.

PESCUMA, C. Arte contemporânea e o pensamento da diferença. **Bahia: s/e**, 2013.

POPE, W. L. 2002. **Entrevistado por Chris Thompson**. Disponível em: <http://muse.jhu.edu/journals/paj/summary/v024/24.3thompson.html>. Acesso em 20/09/2018.

QUEIROZ, D.A. **Mulheres cordelistas**. Percepções do universo feminino na literatura de cordel, Belo Horizonte, Faculdade de Letras da UFMG, 2006.

QUIJANO, A. Colonialidade do poder. In: **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais**. Perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: CLACSO, 2005. pp. 227-278.

RODRIGUES, C. Performance, gender, language and otherness: Butler as reader of Derrida. **Sexualidad, Salud y Sociedad (Rio de Janeiro)**, n. 10, p. 140-164, 2012.

SALOMÃO, W. O mel do melhor. Rocco, 2001.

SANTOS, F. No tempo da claraboia. [Folheto de cordel] / Fanka Santos. Sociedade dos cordelistas malditos. Juazeiro do Norte-CE, ed. 1, 2001. 8p.

SANTOS, F.P. **Novas cartografias no cordel e na cantoria: desterritorialização de gênero nas poéticas da vozes**. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura). Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2009.

SANTOS, F.P. **Padre Cícero e a Vampira**. Ed. IMEPH. Fortaleza, Ceará. 2012.

SANTOS, F.P. **Romaria de versos: mulheres cearenses autoras de cordel**. Cariri: SESC, 2008.

_____. **Água da mesma onda: a peleja poética epistolar entre a poetisa Bastinha e o poeta Patativa do Assaré**. Fortaleza: Tipografia Íris, 2011.

_____. Poética das vozes e da memória. In. **Cordel nas Gerais: oralidade, mídia e produção de sentido**. Simone Mendes [org].- Fortaleza: Expressão Gráfica Editora, 2010.

SANTOS, I.M.F. **Em demanda da poética popular**. São Paulo: UNICAMP, 1999.

SCHECHNER, R. “O queé performance?”, em **Performance studies: na introduccion, second edition**. New York & London: Routledg, p. 28-51. 2006.

SERRES, M. **Os cinco sentidos – Filosofia dos corpos misturados**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

SILVA, A.B. A cantoria e a rota da oralidade na construção dos sentidos. In. **Cordel nas Gerais: oralidade, mídia e produção de sentido**. Simone Mendes [org].- Fortaleza: Expressão Gráfica Editora, 2010.

SILVA, A.P. Antologia poética: a geração marginal e o modernismo de 22. 2008.

SILVA, A.P.D. Uma didática da “reinvenção” do corpo queer na expressão literária de língua portuguesa: Bernardo Santareno e o cordel brasileiro. **Via Atlântica**, n. 24, p. 29-47, 2013.

SILVA, M.A. Da performance à performatividade: possíveis diálogos com Judith Butler na antropologia de um festival de cinema. **Revista Periódicus**, v. 1, n. 3, p. 64-84,2015.

SILVA, S. M. **Basta de Femicídio**. 2004. Disponível em: <<http://cordelirando.blogspot.com.br/2014/07/basta-de-femicidio.html>> Acesso em: 08 de fev. 2016.

SILVA, S. M. **Mulheres Fazem**. 2005. Disponível em: <http://cordelirando.blogspot.com.br/2008/06/mulheres-fazem.html> Acesso em: 13 de out. 2017.

SILVA, S. M. **O milagre travesthriller**: A história da travesti que (com fé) engravidou. Gráfica Líderes, Juazeiro do Norte, Ceará, 2010.

SILVA, S. M.; SANTOS, F. P. **A História de Joca e Juarez**. 2001. Disponível em: <<http://cordelirando.blogspot.com.br/2008/07/histria-de-joca-e-juarez.html> > Acesso em: 05 de set. 2017.

SILVA, S.M. Lesbecause. In: **Outras rimas, outras pessoas: cordéis sobre os “invisíveis”**. Ed: Expogeo. Salvador – Bahia , 2012.

SILVA, S.M. **Mulher-Cariri Cariri-Mulher**. 2000. Disponível em: <http://cordelirando.blogspot.com.br/2009/03/mulher-cariri-cariri-mulher_27.html> Acesso em: 10 de julho. 2017.

SILVA, S.M. Outras pessoas. In: **Outras rimas, outras pessoas: cordéis sobre os “invisíveis”**. Ed: Expogeo. Salvador – Bahia , 2012.

SILVA, S.M.F. Do direito de ser gay ou condenado a homofobia. In: **Outras rimas, outras pessoas: cordéis sobre os “invisíveis”**. Ed: Expogeo. Salvador – Bahia , 2012.

SILVA, S.M.F. O que é ser Mulher? In: **Outras rimas, outras pessoas: cordéis sobre os “invisíveis”**. Ed: Expogeo. Salvador – Bahia, 2012.

SILVA, W.P. **Literatura de folhetos: uma trajetória enunciativa da sociedade dos cordelistas mauditos**. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal de Ouro Preto, Mariana, 2013.

SIMON, I.M.; DANTAS, V. Poesia ruim, sociedade pior. **Remate de males**, Campinas, v.7, p. 95-108, 1987.

SPARGO, T. **Foucault e a teoria queer**. Rio de Janeiro: Pazulin; Juiz de Fora: UFJF, 2006.

STECKERT, D.D. **Possível cartografia para um corpo vocal queer em performance**. Florianópolis, 292f. Tese (Doutorado) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Santa Caratina, 2015.

STOKER, B. *Drácula* 1897. Bram Stoker, 2014.

TERTULIANA, L.; WESCLA, V. Sertransneja Balaieira. Disponível em: <http://outraliteratura.com.br/wp-content/uploads/2018/05/cordel->

[SERTRANSNEJA.pdf?fbclid=IwAR2HK0tCN0Mjrr9gbhiaFT5BQjsEMBSLz9zH37EzUnur_4sR-W1vm8VuyT0](#). Acesso em: 29 Out 2018.

WEIL. P.; LELOUP, J.P.; CREMA, R. **Normose: A patologia da normalidade**. Petrópolis, ed: Vozes, 2017.

ZUMTHOR, P. **Introdução à poesia oral**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010. 354p.

ZUMTHOR, P. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: EDUC-Editora da PUC-SP, 2014. 128p.

ZUMTHOR, Paul. A letra e a voz-A “literatura” medieval. Tradução Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. **São Paulo: Companhia das Letras**, 1993.