



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO TURISMO E ARTES
LICENCIATURA EM TEATRO**

EFRAIM FRANCISCO CORREIA

DOS CAUSOS QUE EU CONTO:
Um Estudo do Trabalho Performativo com o Cordel

JOÃO PESSOA
2022

EFRAIM FRANCISCO CORREIA

DOS CAUSOS QUE EU CONTO:

Um Estudo do Trabalho Performativo com o Cordel

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à
Universidade Federal da Paraíba, para a obtenção
do título de Licenciado em Teatro.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Henrique Guimarães

JOÃO PESSOA

2022

Catálogo na publicação

C824c Correia, Efraim Francisco.

Dos causos que Eu conto: um estudo do trabalho
performativo com o cordel / Efraim Francisco Correia. -
João Pessoa, 2022.

64 f.

Orientação: Carlos Henrique Guimarães.
TCC (Graduação) - UFPB/CCTA.

1. Teatro - TCC. 2. Literatura de Cordel. 3.
Performance. 4. Oralidade. 5. Antropofagia. 6.
Ensino-aprendizagem. I. Guimarães, Carlos Henrique. II.
Título.

UFPB/CCTA

CDU 792(043.2)

Seção de Catalogação e
Classificação

EFRAIM FRANCISCO CORREIA

DOS CAUSOS QUE EU CONTO:

Um Estudo do Trabalho Performativo com o Cordel

Aprovado em: 19/12/2022

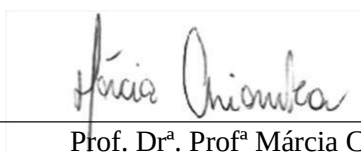
BANCA EXAMINADORA



Prof. Carlos Henrique Guimarães
(Orientador) DAC/UFPB



Profª Drª Lucia Serpa (Membro da Banca) DAC/UFPB



Prof. Drª. Profª Márcia Chiamulera
(orientadora) DAC/UFPB

JOÃO PESSOA/PB
2022

AGRADECIMENTOS

Ao Deus Bíblico dedico
Toda a minha gratidão.
Grato estou pelo sustento
Dado em minha formação
E pela Santa Palavra
Indicando a direção.

A toda a minha família,
Também quero agradecer,
Pois durante o percurso
Se pôs a compreender
Que alcançar satisfação
É melhor que enriquecer.

Agradeço aos amigos
Pela presença constante,
Por trazerem alegria,
Também serem meu calmante
E em dias de agonia
Melhorarem meu semblante.

A Esther, a minha amada,
Pela nossa sinergia,
Ação mútua de respeito
E eterna parceria,
Que me é motivação;
Impulso pra todo dia.

A Henrique Guimarães,
Meu amigo e professor,

Que exerceu com maestria
O ofício de mentor.
Também foi neste trabalho,
O meu incentivador.

A Márcia Chiamulera
Que me fez valorizar
As histórias em cordel
Que costume originar.
Ela viu suas riquezas
E me fez as enxergar.

Agradeço a Lúcia Serpa
Pela contribuição
Na certeza que eu tenho
De que na educação
Quero fazer minha morada,
Tê-la como vocação.

Ao CEPIS, por investir
Na minha prática docente,
Confiar em meu trabalho
E ser muito consciente
De que a arte é necessária
Para a vida do discente.

A todos os companheiros
Que tive nessa jornada,
Artistas que me formaram
E me fazem ir pra casa
Preparado pra viver
Essa era que é chegada.

RESUMO

Neste trabalho de conclusão de curso trato das possíveis contribuições das performances/declamações de cordéis para o processo de ensino-aprendizagem, a partir da análise da minha performance “Comadre Fulozinha, a protetora da mata”, realizada no Centro de Ensino Dr. Pedro Inácio de Santana (CEPIS). Fundamentado na perspectiva decolonial sobre o cordel, ele é entendido neste trabalho como poesia antropófaga, desenvolvida a partir do diálogo criativo entre as várias culturas presentes na formação do Brasil, que somente acontece e se concretiza no momento da performance/declamação, onde deixa de ser apenas texto e passa a ser texto em ação. É na declamação que se estabelece um diálogo entre os corpos presentes (performer, público, texto e espaço) e coparticipantes, são atribuídos sentidos ao cordel e saberes são construídos e compartilhados. A partir disso, aqui reflito sobre quais maneiras a performance realizada no CEPIS contribuiu com o processo de ensino-aprendizagem e quais saberes foram construídos e compartilhados. Foi constatado que a performance possibilitou a manipulação dos corpos presentes e permitiu a criação de um espaço/momento liminar entre o ambiente real/familiar e fictício, resultando na aproximação dos alunos à mitologia da Comadre Fulozinha, através da sensibilização com a sua história. Também alguns alunos passaram a conhecê-la, outros aprofundaram o conhecimento que já tinham sobre ela e ainda outros superaram o medo que tinham dela. Com esses resultados demonstro a importância deste trabalho com o cordel no campo da arte-educação, pois as declamações se revelaram versáteis e úteis, podendo ser manipuladas de diversas maneiras para se alcançar determinados objetivos no processo de ensino-aprendizagem.

Palavras-chave: literatura de cordel; performance; oralidade; antropofagia; ensino-aprendizagem.

ABSTRACT

In this course conclusion work, I deal with the possible contributions of the performances/declamations of cordel to the teaching-learning process, based on the analysis of my performance “Comadre Fulozinha, a protector of the forest”, performed at Centro de Ensino Dr. Pedro Inácio de Santana (CEPIS). Based on the decolonial perspective on cordel, it is understood in this work as anthropophagic poetry, developed from the creative dialogue between the various cultures present in the formation of Brazil, which only happens and materializes at the moment of performance/declamation, where it ceases to be just text and becomes text in action. It is in the declamation that a dialogue is established between the bodies present (performer, audience, text and space) and co-participants, meanings are attributed to the cordel and knowledge is constructed and shared. Based on this, I reflect here on how the performance carried out at CEPIS contributed to the teaching-learning process and what knowledge was built and shared. It was found that the performance enabled the manipulation of the bodies present and allowed the creation of a liminal space/moment between the real/familiar and fictional environment, resulting in the students' approximation to the mythology of Comadre Fulozinha, through awareness of her history. Some students also got to know her, others deepened the knowledge they already had about her and still others overcame their fear of her. With these results, I demonstrate the importance of this work with cordel in the field of art education, as the declamations proved to be versatile and useful, and can be manipulated in different ways to achieve certain objectives in the teaching-learning process.

Keywords: cordel literature; performance; orality; anthropophagy; teaching-learning.

SUMÁRIO

1 PRA COMEÇO DE CONVERSA.....	10
2 NORDESTE VERSUS PORTUGAL, O DILEMA DA ORIGEM DO CORDEL	14
2.1 Perspectiva Tradicional: Portugal como matriz do cordel lusitano	16
2.2 Perspectiva Decolonial: uma leitura antropófaga do cordel nordestino	19
2.2.1 O múltiplo cordel lusitano	21
2.2.2 O canônico cordel nordestino: uma poesia antropófaga	24
3 O TEXTO EM AÇÃO: A PERFORMANCE NO CONTEXTO DO CORDEL	30
3.1 Corpos Presentes: performer-público-espço	31
4 EXPERIÊNCIA PERFORMATIVA: PROCESSOS EDUCATIVOS DO CORDEL .	38
4.1 Comadre Fulozinha, a Protetora da Mata	43
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	49
REFERÊNCIAS	51
ANEXO	54
ANEXO I: Comadre Fulozinha, a Protetora da Mata.....	54
ANEXO II: O Tempo Não Muda Tudo	57
ANEXO III: Jesus, o Salvador do Mundo	59
ANEXO IV: Minha Linda Escola	63

1 PRA COMEÇO DE CONVERSA

O cordel entrou na minha vida, primeiramente, como recurso para o ensino da Bíblia. Sendo cristão e estudante de Teologia, há muito tenho dedicado as minhas redes sociais para explicar as doutrinas cristãs e facilitar a compreensão das narrativas bíblicas. Como consequência disso, fiz a minha primeira estrofe, em quadra (quatro versos), para tratar da doutrina da justificação pela fé. Gravei um vídeo declamando essa estrofe e o postei no Instagram, o que se tornou o pontapé inicial para o meu trabalho com o cordel.

Compondo novos versos e performando-os em formato digital, não demorou muito para que meus vídeos tomassem maiores proporções, chegando a bater mais de 11 mil visualizações no Instagram e mais de 54 mil *views* no Tiktok. Essa repercussão me permitiu perceber que o meu objetivo inicial estava sendo alcançado, pois passei a receber muitos comentários de relatos sobre as contribuições dos meus versos declamados ao entendimento das Escrituras.

Até esse momento, não me considerava um cordelista e me sinto muito coerente por isso, porquanto, logo depois descobri que não estava seguindo as regras do cordel rigidamente, de maneira que meus versos não poderiam ser considerados como tal. Foi então que passei a ter contato com as regras da rima, da métrica e da oração e a me apropriar delas, a fim de criar verdadeiros cordéis. Concomitante a isso, troquei as quadras pelas sextilhas (seis versos) e pelas setilhas (sete versos), as duas estruturas mais utilizadas pelos cordelistas, e passei a criar cordéis maiores, mas não tão grandes como seriam em folhetos, pois eram pensados para vídeos de até um minuto.

No processo de construção, primeiro eu pensava em um tema, que muitas vezes surgia durante as minhas leituras bíblicas, logo depois definia o que seria abordado em cada estrofe e, então, passava a construir os versos. Feito o cordel, fazia um período de pré-gravação, que basicamente se dava na memorização, no ensaio e no planejamento do vídeo. Por fim, partia para a gravação.

O cenário era fixo em todos os vídeos. Essa fixação foi inspirada nos youtubers que criam um ambiente como forma de identificação do canal. Assim, também procurei construir

uma identidade cenográfica para os meus vídeos. No primeiro momento, aproveitava apenas a parede preta que preparei em meu antigo quarto, mas, depois que me mudei, passei a utilizar a minha decoração de quadros e livros, que revelam um pouco dos meus interesses.

Seguindo as ideias de transição anteriormente planejadas, as gravações aconteciam por “cenas”, de maneira que gravava mais de um vídeo. Feito isso, iniciava com as edições, compilando os vídeos, cortando os excessos, colocando o fundo sonoro – que também era padrão, com o mesmo objetivo de criar a identidade pessoal – e as legendas, como forma de tornar os vídeos mais acessíveis. Assim, o vídeo estava pronto para postar.

O termo cordelista não me foi atribuído por mim, mas por admiradores dos meus vídeos. Tudo começou quando fui convidado para participar de um evento da Igreja Betel Manaíra, onde eu estive falando sobre o cordel e também performando as minhas autorias. Nessa ocasião, estive lado-a-lado ao Pastor Márcio Júnior, um cordelista bastante experiente, e fui reconhecido igualmente como tal. Depois desse dia, entendi que os meus cordéis estavam transcendendo o meu objetivo primário e que eu precisava investir neles de fato.

Me senti, então, encorajado a inserir as minhas criações em outros espaços e o primeiro passo foi a UFPB (Universidade Federal da Paraíba). Aproveitei a disciplina de Contação de História, ministrada pela Professora Márcia Chiamulera, para propor um cordel autoral. Nessa disciplina, estivemos criando várias contações e utilizando distintas ferramentas e estratégias. Assim, primeiramente não cogitei levar o cordel, por insegurança, e optei por criar uma áudiocontação, mesmo não dominando essa ferramenta. Foi somente na última contação que arrisquei levar os meus versos.

Como última avaliação, criei o cordel "O tempo não muda tudo", que homenageia os meus pais a partir de fatos verídicos e ficcionais. A narrativa conta os conflitos vivenciados pelos meus pais para poderem ficar juntos. Na história vivida o meu avô se esforçou para impedir o relacionamento deles, por ver o meu pai com maus olhos, mas no cordel trato do assunto como um distanciamento geográfico e a mudança radical se deu pela insatisfação em registrar o meu avô como um mero vilão.

Para apresentar esse cordel, me inspirei na técnica da colagem e gravei um vídeo onde o cenário da história vai sendo construído à medida em que o cordel é declamado. Para isso,

gravei o áudio da declamação e preparei as imagens que seriam utilizadas, marcando os lugares em que cada figura ocuparia no papel (a base do cenário). Montei uma estrutura para deixar a câmera posicionada de cima para baixo e comecei a gravar. Depois de ter todas as gravações, fui para a parte da edição, juntando imagens e áudio, além de colocar vinheta e ficha técnica.

No dia de apresentar, fui tomado por forte insegurança. Comecei a questionar se de fato eu seria um cordelista e declamador. Para mim era mais confortável permanecer nas redes sociais em vez de adentrar no âmbito acadêmico, mas, naquela altura do campeonato, não havia para onde fugir, antes me restava apresentar o resultado. No fim, a resposta da professora e dos demais colegas foi extremamente positiva, inclusive, o meu trabalho foi utilizado como referência pela professora Márcia, para mostrar possibilidades de contações a turma posterior da mesma disciplina.

O meu trabalho foi muito bem aceito e isso me deixou assegurado de que havia espaço para os meus cordéis no universo teatral, acadêmico e científico. Confiante, então, ultrapassei também a UFPB e passei a explorar as performances dos meus versos na minha atuação como arte-educador. Assim, levei as minhas declamações para a escola CEPIS (Centro Educacional Dr. Pedro Inácio de Santana), onde trabalho, e a experimentá-las dentro do processo de ensino-aprendizagem, o que culminou nesta pesquisa.

Este trabalho gira em torno das performances/declamações dos meus versos e pretende investigar as suas contribuições para o processo de ensino-aprendizagem. O meu trabalho performativo com o cordel se revelou, desde o princípio, como eficaz na construção de saberes. O cordel, por si só, é um gênero literário que propõe a simplificação de informações com o intuito de favorecer o conhecimento, e a sua performance/declamação contribui para essa eficácia, pois ela coloca vários corpos presentes em diálogo direto – sobretudo o poeta, o público, o texto e o espaço – e nesse diálogo os saberes são construídos e compartilhados.

Para alcançar o meu objetivo, o trabalho se dividirá em três seções. Nas duas primeiras estabelecerei um diálogo entre as várias referências que fundamentam esta pesquisa, já na terceira tratarei das minhas declamações, utilizando o diálogo teórico feito anteriormente para identificar as contribuições dessas declamações ao processo de ensino-aprendizagem.

Na primeira seção, abordarei a discussão que existe sobre a origem do cordel, colocando em contraposição a perspectiva tradicional, que defende ser Portugal a matriz do cordel nordestino, e a perspectiva decolonial, que afirma ser o cordel nordestino resultado do diálogo entre as várias culturas presentes no Brasil. Esta seção será importante para compreendermos as discussões acerca da origem do cordel e a relação dele com a oralidade e, portanto, com a performance/declamação.

Na segunda seção, tratarei da arte da performance e da performance no universo do cordel. No primeiro momento, apresentarei as ideias de performance que fundamentam este trabalho e, em seguida, a partir dessas ideias, falarei das declamações como performances e das características que a compõem. Nesta seção será possível perceber de que maneira os saberes são construídos durante as declamações.

Por fim, na última seção falarei das contribuições do meu trabalho performativo com o cordel. Para isso, analisarei a performance do cordel autoral “Comadre Fulozinha¹, a protetora da mata”, realizada no CEPIS, e apresentarei de que forma essa performance contribuiu ao processo de ensino-aprendizagem e quais tipos de saberes puderam ser construídos através dela. A importância dessa seção é a mesma deste trabalho, a partir dela é possível compreender de que maneira as performances do universo do cordel podem ser inseridas na educação básica e contribuir no processo de ensino-aprendizagem.

¹ Figura mitológica de origem popular, muito presente no Nordeste Brasileiro. Devido ao regionalismo, o termo “Florzinha” se tornou “Fulozinha”, por isso é chamada de Comadre Fulozinha. Essa figura é popularmente conhecida por ser o espírito de uma cabocla que vive na floresta combatendo, com seu chicote de ortigas, muitos dos que tentam entrar em sua morada. Por esta razão, existem vários relatos de pessoas que afirmam terem sido “vítimas” da Comadre.

2 NORDESTE VERSUS PORTUGAL, O DILEMA DA ORIGEM DO CORDEL

Os estudos sobre a origem da literatura de cordel nordestina parecem corresponder à complexidade da formação do Brasil. Em um país influenciado por diversas culturas originárias, provenientes dos povos indígenas, e por várias outras estrangeiras, onde se localiza a portuguesa colonizadora, é de se esperar que entender a origem de determinadas manifestações culturais seja uma tarefa difícil.

De modo geral, os estudos sobre a origem do cordel nordestino têm sido conduzidos por duas perspectivas: a que estabelece uma matriz na Península Ibérica, sobretudo em Portugal, que aqui chamarei de perspectiva tradicional, e a que estabelece um diálogo entre várias culturas no processo de formação do cordel nordestino, que aqui chamarei de perspectiva antropófaga.

Por muito tempo, a perspectiva tradicional ocupou espaço hegemônico, devido aos estudos pioneiros dos folcloristas, e somente muito depois – bem recente, inclusive – a perspectiva antropófaga entrou em cena, confrontando as ideias anteriores, porém sem extingui-las. Dessa forma, nas pesquisas mais recentes é comum identificar a presença dessas ideias sendo colocadas em confronto – como também será feito aqui –, de maneira que percebe-se que os estudos sobre o cordel ainda não se esgotaram.

Os estudos dos folcloristas continuam sendo bastante influentes e, talvez, predominantes. Através deles, a origem do cordel nordestino passou a ser creditada à Portugal, e essa concepção, aqui chamada de tradicional, domina o senso comum e alguns trabalhos de pesquisas contemporâneas. Sobre isso, pode ser citado o trabalho de conclusão de curso de Francisco Paiva das Neves onde se afirma que essa “poesia de cunho popular chegou ao Brasil ainda na colonização, vinda da Península Ibérica” (NEVES, 2018, p. 17).

Em contrapartida, a perspectiva antropófaga parece beber mais do movimento antropófago, de Oswald de Andrade, onde se procura olhar para o Brasil distante dos olhos eurocêtricos. Dessa maneira, os estudos que seguem essa perspectiva propõem que o cordel nordestino é propriamente brasileiro, tendo apenas a contribuição de Portugal em alguns elementos que o compõem, porém não na sua completude.

Nesse segmento, destacam-se o trabalho de Maria Isaura Rodrigues Pinto (2009) e o Dossiê do IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico Artístico Nacional), de 2018, que defendem a origem do cordel nordestino como fruto do diálogo entre as diversas culturas que compõem o país, como uma espécie de antropofagia.

Dito isso, embora o foco deste trabalho seja a performance no âmbito do cordel, pretendo aqui apresentar como se deu essas duas perspectivas dentro da historiografia do cordel, entendendo que é inevitável falar da literatura de cordel nordestina e passear por essa discussão ainda tão vigente e não concluída. Para além disso, abertamente defenderei a segunda perspectiva, pois entendo que os estudos pioneiros dos folcloristas, embora importantes, cometeram alguns equívocos que só poderão ser corrigidos quando o cordel nordestino for compreendido como uma poesia antropófaga.

2.1 Perspectiva Tradicional: Portugal como matriz do cordel nordestino

O folclorista Sílvio Romero foi o pioneiro no estudo da literatura de cordel nordestina e também foi o precursor do crédito dado à Portugal. Em seu clássico “Estudos Sobre a Poesia Popular do Brasil”, dedica algumas poucas linhas para explicar a origem do cordel:

A literatura ambulante e de cordel no Brasil é a mesma de Portugal. Os folhetos mais vulgares nos cordéis de nossos livreiros de rua, são: A História da donzela Theodora, A Imperatriz Porcina, A Formosa Magalona, O Naufrágio de João de Calais, a que juntam-se [...] as Poesias do Pequeno Poeta João de Sant’Anna de Maria sobre a guerra do Paraguay. [...] O povo do interior ainda lê muito as obras de que falamos; mas a decadência por este lado é patente: os livros de cordel vão tendo menos extração depois da grande inundação dos jornais (ROMERO, 1888, p. 342-343).

Para entender essa afirmação é preciso saber que, assim como no Brasil, em Portugal também havia literatura de cordel e que muitos cordéis portugueses foram importados para o Brasil durante o período Imperial. Mais à frente falarei sobre as características do cordel lusitano, entretanto, por ora, é mister saber que essa importação contribuiu para que Sílvio Romero não fizesse distinção entre o cordel nordestino e o português.

Comparando os folhetos portugueses trazidos ao Brasil e os folhetos produzidos no Brasil, percebe-se que são semelhantes na edição, ambos são estrategicamente impressos em folhetos com materiais baratos (ABREU, 1999). Porém, ao afirmar que “A literatura ambulante e de cordel no Brasil é a mesma de Portugal”, Romero está falando não só do modelo editorial, mas também da sua forma e do seu conteúdo.

A partir de Sílvia Romero, outros estudiosos seguiram esse mesmo entendimento, entretanto, os discursos foram tomando novas proporções, de maneira que a frase de Romero, em outros folcloristas, passou a não ser literal. Quem expressa bem isso é o poeta e escritor Marco Haurélio (2013), quando diz que o folclorista Câmara Cascudo foi influenciado por Sílvia Romero, seguindo o segmento tradicional, mas explica também que ele dividiu a literatura do povo, em “Cinco Livros do Povo”, em três gêneros distintos (a literatura oral, a literatura popular e a literatura tradicional), colocando o cordel nordestino como literatura do povo e os romances portugueses como literatura tradicional, ou seja, como gêneros distintos.

Sobre Câmara Cascudo também, Carlos de Oliveira, Doutor em Teoria da Literatura e Literatura Comparada, completa informando que:

[...] no livro anterior - *Literatura Oral no Brasil* -, o autor [Câmara Cascudo] classifica o cordel como literatura oral, uma indefinição classificatória que talvez esconda outra mais importante: a conceitual. Ou seja, a ambiguidade do cordel, oscilando entre o registro oral e o escrito, levou Cascudo a mudar de opinião quanto ao lugar que o cordel ocupa dentro da literatura popular (OLIVEIRA, 2012, p. 74-75).

A diferença de Sílvia Romero para Câmara Cascudo é que, embora ambos defendessem a matriz do cordel nordestino em Portugal, o primeiro defendia que ambos são completamente idênticos, enquanto que o outro percebeu certa distinção, pois, para ele, a literatura de cordel nordestina também estava associada às cantorias dos poetas locais.

Depois de Câmara Cascudo, quem muito contribuiu para a historiografia do cordel foi Ariano Suassuna. Esse poeta paraibano talvez seja um dos mais complexos de se entender dentro da discussão sobre a origem do cordel, pois ele conseguiu transitar entre a inovação e o tradicionalismo:

Em primeiro lugar, sei perfeitamente que o nosso não é mais o Romanceiro medieval ibérico: mas é, sem dúvida, herdeiro dele, de modo que o nome

marca bem esse fato. [...] Depois, acontece que, a meu ver, o nome ‘Literatura de Cordel’ só abrange os ‘folhetos’ e ‘romances’ impressos, vindo mesmo daí, ao que parece a denominação: os folhetos são vendidos pendurados em cordões, motivo da designação. Onde, então, nesse caso, ficariam colocados, em tal denominação, os versos da poesia improvisada pelos Cantadores? (OLIVEIRA *apud* SUASSUNA, 2012, p. 105).

Para Suassuna, o cordel nordestino não é exatamente o mesmo do cordel lusitano, porém o considerava seu herdeiro – deixando clara a sua visão tradicionalista. O poeta também associa os folhetos nordestinos às cantorias, assim como fez Câmara Cascudo, e inovou ao questionar a nomenclatura “literatura de cordel”, atribuída a esses folhetos, justificando que esse termo considera apenas o texto impresso e ignora os versos improvisados das cantorias.

Adentrando os anos 2000 em diante, a perspectiva tradicionalista continuou a perpetuar e um forte representante dela é Marco Haurélio. O poeta tem sido um grande contribuinte para a historiografia do cordel nordestino, com diversos livros publicados sobre a temática, onde se destacam dois: “Breve História da Literatura de Cordel” (2018) e “Literatura de Cordel: do sertão à sala de aula” (2013). Neste último, chama a visão folclórica de “reducionista” (HAURÉLIO, 2013, p. 9), mas, em contrapartida, em “O cordel, sua história, seus valores”, criado em parceria com João Gomes de Sá, diz:

No Nordeste Brasileiro
Conservados na memória,
Romances, contos e xácaras
Lembravam a antiga glória
De Portugal e da Espanha,
De que nos fala a História.

Era esse tempo das gestas
Dos cavaleiros andantes,
E essa poesia rude
Dos bardos itinerantes
Foi trazida para a América
No bojo dos navegantes (NEVES *Apud* FARIAS; SÁ, 2018, p. 30).

A crítica de Marco Haurélio a respeito da visão folclórica não é sobre a concepção folclorista como um todo, mas estritamente à rigidez da afirmação de Sílvio Romero. Haurélio também localiza a matriz do cordel nordestino em Portugal, porém, mais semelhante à Câmara Cascudo, a quem demonstra ter muita admiração.

Outro contemporâneo que sustenta a visão tradicional é o pedagogo Francisco Paiva das Neves. Em seu trabalho de conclusão de curso, intitulado “Literatura de cordel: origens e perspectivas educacionais” (2018), fez um comparativo do cordel nordestino com os folhetos espalhados pela Europa, pontuando, sobretudo, as temáticas europeias presentes nas obras nordestinas. Entretanto, também afirmou que no Brasil o cordel tomou formas distintas.

Percebe-se que os defensores da perspectiva tradicional defendem que o cordel lusitano é a matriz do cordel nordestino. Porém, com exceção de Romero, eles mesmos perceberam que haviam certas diferenças entre ambas as expressões, de maneira que não poderiam afirmar serem a mesma.

De modo geral, o principal argumento para essa visão diz respeito às semelhanças temáticas, incluindo o enredo e os personagens. Segundo Romero, os folhetos no Brasil eram os mesmos romances presentes em Portugal; para Haurélio, os folhetos “Lembravam a antiga glória/De Portugal e da Espanha”; para Neves, o cordel nordestino apresenta as mesmas temáticas dos cordéis europeus.

Entretanto, essa perspectiva vem sendo bastante criticada desde o final do século XX. A professora e pesquisadora Márcia Abreu, por exemplo, afirma que essa visão sustenta o mito do colonizador, onde cabe aos colonizadores oferecer aos colonizados “uma língua, uma religião, uma literatura, uma maneira de ver, pensar e organizar o mundo. O colonizado, culturalmente vazio, só teria a receber e nada a ofertar” (ABREU, 1999, p. 125).

Igualmente, a professora Maria Pinto diz que essa perspectiva acaba “por reduzir, em maior ou menor grau, o cordel brasileiro à condição de imitação de um texto tutor” (PINTO, 2009, p. 117). Por isso, ela defende que a melhor maneira de entender a origem do cordel nordestino é considerando não só a influência portuguesa, mas de todos os povos que compõem o país, estabelecendo uma cooperação dialética entre todas as culturas na formação dessa expressão propriamente brasileira.

2.2 Perspectiva Decolonial: uma leitura antropófaga do cordel nordestino

O Manifesto Antropófago, do modernista Oswald de Andrade, foi publicado em 1928 na Revista de Antropofagia e trouxe uma nova maneira de enxergar o Brasil. Distante dos ditames eurocêntricos, Oswald propôs uma filosofia que valoriza a cultura brasileira e a coloca em igualdade com as culturas colonizadoras, através da sua teoria da interdependência cultural.

Compreendemos bem as ideias de Oswald quando o localizamos no contexto da arte moderna brasileira, que propõe a inserção da brasilidade nas obras criadas. Os modernistas do Brasil apresentaram uma estética própria ao valorizar a cultura do país em detrimento da imitação do que é europeu. Oswald de Andrade foi um grande precursor dessa iniciativa, quando publicou o Manifesto Pau-Brasil (1925) e posteriormente o Manifesto Antropófago (1928).

Oswald buscou incansavelmente que o país se libertasse da visão eurocêntrica sobre ele mesmo e que passasse a se olhar de dentro para fora. O poeta reconhecia a influência dos colonizadores na composição do Brasil, mas negava a sua hegemonia na formação cultural do país. Defendeu a interdependência cultural, onde os povos originários são tão influentes quanto os colonizadores.

A proposta de Oswald é dialética. Não se nega a cultura europeia que está na base da formação da cultura brasileira. Mas opera o mesmo princípio de violência equivalente à do colonizador ao se apropriar da cultura do Outro (CÂNDIDO e SILVESTRE, 2016, p. 244).

No Movimento Antropófago, é a alegoria da antropofagia que descreve essa ideia de interdependência. Inspirando-se na antropofagia ritual de alguns povos indígenas, que comiam seus inimigos com o intuito de conquistar suas qualidades, Oswald descreve a formação do Brasil supondo um processo de deglutição seletiva das imposições europeias pelos povos originários. Em outras palavras, para ele, o Brasil não é feito, predominantemente, pela cultura colonizadora, mas pela cultura originária somada às qualidades estrangeiras absorvidas conscientemente.

Aplicando a deglutição seletiva no campo da literatura, de onde emerge Oswald, os pesquisadores da Universidade Estadual de Maringá, Cândido e Silvestre, afirmam que

Oswald de Andrade coloca a literatura brasileira no mesmo patamar da literatura europeia, por meio de uma atitude de diálogo. Deglutir também é uma metáfora do processo criativo de uma literatura que passa a se apropriar da cultura do Outro, de maneira a não apagá-la, porém colocando-a em posição de relacionamento criativo com a literatura canonizada, desrespeitando deliberadamente seus preceitos e lugares privilegiados, antes tidos como intocados pela crítica literária de caráter eurocêntrico (2016, p. 245).

A antropofagia oswaldiana abriu espaço para se atribuir o valor merecido à literatura brasileira. Em vez de entendê-la com mera imitação e/ou fruto de completa influência europeia, ela é compreendida como resultado de um diálogo cultural, onde a cultura nativa não foi superada pela estrangeira, mas entrou em conversa com ela para deglutir as suas qualidades.

Olhando especificamente para o universo do cordel, parece ser inspirado nesse movimento que muitos estudiosos e críticos do cordel nordestino têm proposto uma visão diferente da tradicional acerca da sua origem. Esses estudiosos apresentam o cordel como fruto da deglutição das diversas culturas que por aqui passaram, de maneira que não existe a predominância da influência de Portugal, mas a participação igualitária de todas as culturas presentes.

Sobre isso, Pinto explica que a proposta é trocar o termo raiz, atribuído à Portugal, por raízes, onde se dá voz a quem antes não tinha, de maneira que, “além da cultura lusitana, passam a marcar presença fatores e circunstâncias de apropriação de elementos de outras culturas, sobretudo, a cultura indígena e africana” (2009, p. 120).

Mediante a isso, quem, de maior força no âmbito acadêmico, propõe uma nova leitura sobre a origem do cordel é Márcia Abreu, que dedicou anos de sua vida para investigar a origem dos folhetos nordestinos, após estar convencida da insuficiência dos argumentos sobre a dependência de tais folhetos em relação à literatura de cordel portuguesa.

Em seu livro “Histórias de Cordéis e Folhetos” (1999), que é uma adaptação da sua tese de doutorado, relata que sua pesquisa chegou a um fim contrário ao disseminado predominantemente. Segundo ela, a origem do cordel nordestino não pode ser vinculada ao cordel lusitano, pois ambos são completamente divergentes. Enquanto o cordel lusitano é

múltiplo em sua composição, os folhetos nordestinos são canônicos, possuindo regras bastante rígidas.

2.2.1 O múltiplo cordel lusitano

Em Portugal, o termo “literatura de cordel” foi utilizado pelo poeta e filósofo Teófilo Braga para se referir aos textos impressos em folhetos e vendidos em cordões. Entretanto, é ingenuidade pensar que o termo foi atribuído apenas por essa relação, pois, no âmago das intenções, “literatura de cordel” também apontava para uma suposta inferioridade desses folhetos em relação aos cânones da época (NOGUEIRA, 2012).

Aqui me dedicarei a apresentar as características da literatura de cordel portuguesa como estratégia para avaliar o que pode ser semelhante e divergente entre ela e o cordel brasileiro. Para introduzir essa discussão, trago a seguinte citação de Abreu:

O que importa reter é a falta de unidade no interior da produção dita “de cordel” (português), sob qualquer aspecto considerado – exceção feita à materialidade dos livretos. Recapitulando: o termo “literatura de cordel portuguesa” abarca textos em verso, prosa, de diversos gêneros, oriundos de várias tradições culturais, produzidos e consumidos por amplas camadas da população. O sucesso dessa fórmula editorial – divulgação de material impresso a baixos custos – atrai para esse tipo de publicação os mais variados textos, destinados ao mais variado público (1999, p. 46).

Há principalmente três características importantes para serem destacadas aqui: a primeira é a multiplicidade do cordel lusitano no estilo literário, no gênero e no conteúdo; a segunda é o seu público-alvo; a terceira é o seu aspecto editorial. Exceto esta última, que define um padrão, as duas primeiras parecem indicar que o cordel de Portugal é, de modo geral, uma expressão desuniforme.

Sobre os gêneros presentes na tradição do cordel lusitano, Abreu localiza os textos dramáticos de Gil Vicente, considerado o primeiro grande dramaturgo português, como o marco inicial do cordel lusitano e que, após ele, outros autores publicaram “autos, pequenas novelas, farsas, contos fantásticos, moralizantes, histórias, peças teatrais, hagiografias, sátiras, notícias”

(1999, p. 21) em formato editorial de cordel, podendo, no estilo, ser tanto em versos quanto em prosas, sem qualquer obrigatoriedade.

É neste sentido que pode-se entender o cordel lusitano como múltiplo no seu estilo literário, gênero e conteúdo. Não existe um padrão quanto ao estilo, cabe ao autor escolher se irá criar suas obras em versos – neste caso, sendo mais comum a Quadra (refrão de quatro versos), setessilábicas (com sete sílabas poéticas em cada verso) – ou em prosa. Igualmente, o cordel português não possui gênero e conteúdo padronizados, pois abrange textos dramáticos, narrativos e líricos e aborda todo tipo de assunto.

Entretanto, dentro dessa multiplicidade, quando avaliados por gêneros textuais, percebe-se que havia alguns padrões seguidos nos cordéis. Quando se tratava do gênero narrativo, por exemplo, as histórias seguiam tramas semelhantes. Sobre isso, a Doutora em Comunicação Social Maria Fonseca diz que os “folhetos partem de uma verdade universal, sobre a qual a narração segue. O fim do texto apresenta uma ‘lição de moral’ ao público” (2019, n.p).

Outro elemento comum é que essas narrativas eram adaptações ou, ao menos, baseadas em alguns clássicos literários da época que, costumeiramente, abordavam os conflitos entre um herói e um vilão. Abreu (1999, p. 45) afirma que os personagens dessas narrativas, geralmente, faziam parte da elite, “havendo poucas referências à vida, aos problemas ou às dificuldades dos pobres”, e que o propósito maior era destacar a superioridade da Moralidade e do Bem, em relação à Imoralidade e ao Mal.

Seguindo para a próxima característica, é preciso adentrar a discussão sobre a relação entre a oralidade e a escrita para reconhecer o público-alvo do cordel português. Sobre essa relação, o pesquisador da Universidade Nova de Lisboa Carlos Nogueira (2012) explica que o cordel lusitano está associado à oralidade, mas ao mesmo tempo não é propriamente fruto da oralidade.

A relação entre oralidade e escrita no cordel português procede certamente dos padrões médios de literacia dos consumidores destes impressos, pressentidos por autores, editores, tradutores e adaptadores, de forma a atingir um público vasto, mesmo aquele caracterizado pelo analfabetismo funcional (NOGUEIRA, 2012, p. 198).

A oralidade está presente na linguagem utilizada nas adaptações dos textos para o formato de cordel. Os autores e demais envolvidos nas produções dos cordéis usavam uma linguagem próxima à oral, a fim de que os textos fossem acessíveis a todos os públicos, alcançando até a população não letrada.

Mas não é só na linguagem que a oralidade está presente nos cordéis portugueses, antes, também está na leitura em voz alta e nas declamações memorizadas. Os cordéis eram lidos em voz alta para que se pudesse compartilhá-lo com quem não tivesse acesso e, igualmente, havia a prática da memorização para o mesmo fim: o compartilhamento. “Deste modo, então, ouvintes também seriam considerados leitores, e o alcance da literatura de cordel seria imensurável, já que o mesmo folheto poderia servir a incontáveis ouvintes” (FONSECA, 2019, n.p).

Porém, como já dito, o cordel português não pode ser considerado próprio da oralidade. A razão para isso é a sua fonte de inspiração que é a tradição literária. Embora haja elementos de oralidade, os cordéis são, em sua grande maioria, adaptações de textos literários canonizados, que os cordelistas adaptaram para o formato de folhetos pequenos, o que automaticamente também requereu a adaptação da linguagem dos textos, necessitando de mais objetividade e menos prolixidade.

Mas, então, qual é o público-alvo do cordel português? Quem os autores de cordel tinham em mente ao produzir seus folhetos? Basicamente a resposta é: toda a população, tanto o povo quanto a elite. O povo, porque buscava criar narrativas utilizando uma linguagem acessível, próxima à oral. A elite, porque utilizava a tradição literária como fonte, abordando as temáticas de conhecimento e do agrado dela.

Sobre a última característica, o aspecto editorial é o único padrão para todos os cordéis portugueses. Essa característica diz respeito à maneira como os cordéis são impressos: em pequenos folhetos, com poucas páginas e com materiais baratos. Trata-se de um recurso estratégico para alcançar a população mais pobre, pois, o pouco gasto da produção tornava pouco, também, o valor do produto. Dessa forma, se pela temática os cordéis conquistaram o interesse da elite, o seu preço – além da linguagem – despertava o interesse do povo.

Abreu leva muito a sério o aspecto editorial, pois, de acordo com ela, é somente por esse aspecto que se pode chegar a uma definição do cordel português:

Não se trata, portanto, de uma modalidade literária, de um gênero literário, e sim de um gênero editorial. Os editores, sentindo o interesse de amplas camadas da população em tomar contato com conjuntos de textos em circulação desse material, desde que seu preço fosse acessível – daí a utilização de papel barato, a opção por um pequeno número de páginas, a venda nas ruas – e desde que o texto fosse adaptado para atender às necessidades de um público pouco familiarizado com o estilo e com a estruturação dos textos produzidos pela elite intelectual (1999, p. 25).

A razão de haver muitos tipos de textos publicados em cordel e muitos deles serem adaptações de literaturas já existentes é a busca dos autores de venderem suas obras para todas as classes sociais. Assim, o que faz com que uma obra seja tida por cordel não é o estilo literário utilizado, mas a materialidade de sua publicação; por isso, Abreu restringe essa manifestação a um gênero editorial.

Assim, resume-se que o cordel português é múltiplo em seu estilo literário, pois pode ser escrito tanto em verso quanto em prosa, em seu gênero, porque pode ser narrativo, lírico ou dramático, e em seu conteúdo, por causa da variedade de assuntos abordados. Quanto ao seu público-alvo, não existe um específico, pretende-se alcançar a todos. Por fim, o que de fato unifica todos os cordéis, fazendo um texto ser entendido como tal, é o seu aspecto editorial.

Para finalizar este tópico é preciso, então, considerar que foi esse tipo de cordel que chegou ao Brasil: textos padronizados na sua forma editorial, porém diversos na sua composição; adaptações da literatura “superior”; textos em versos e em prosas; narrativas com temas sobre grandes heróis que pouco tinham a ver com o povo. A esse tipo de cordel é atribuída, comumente, sob a perspectiva tradicional, a condição de matriz do cordel do Nordeste do Brasil.

2.2.2 O canônico cordel nordestino: uma poesia antropófaga.

Para tratar do cordel nordestino, evocarei novamente o conceito de antropofagia, entendendo que é a partir dessa filosofia que será possível compreender essa expressão que ultrapassa o aspecto editorial. Para isso, primeiramente apresentarei o cordel nordestino abordando três concepções sobre ele: (1) o cordel como gênero literário; (2) o cordel como fruto

da oralidade; (3) o cordel como universo expandido. Depois, a partir dos resultados dessa análise, voltarei à discussão sobre a antropofagia aplicada ao cordel.

De acordo com o Dossiê de Registro do IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico Artístico Nacional) de 2018, o reconhecimento da poesia de folhetos nordestina como gênero literário brasileiro se deu depois de muita luta por parte dos poetas. A luta começou quando, na década de 1950, uma forte onda de migração de nordestinos para o Sudeste possibilitou a crescente presença de cordelistas, repentistas e emboladores no Rio de Janeiro, que passaram a se reunir e realizar suas performances no Campo de São Cristóvão, mas que logo depois sofreram proibição.

Esses poetas viveram entre a “cruz e a espada” por causa da pressão dos policiais, que tentavam assiduamente impedi-los de realizar suas performances nas ruas, e pelo “preconceito por parte dos intelectuais, que não reconheciam a produção poética do cordel como um gênero da literatura brasileira” (IPHAN, 2018, p. 7). Como forma de resistência e de luta pelos seus direitos, os poetas se uniram para fundar a Academia Brasileira de Literatura de Cordel, o que favoreceu, posteriormente, o reconhecimento do cordel como parte da literatura nacional.

Essa conquista do cordel nordestino não foi nada mais e nada menos do que o reconhecimento do óbvio: seu valor literário. A poética do cordel está longe de ser empobrecida, como consideravam os seus opositores, ela possui uma rica estrutura estabelecida e bastante rígida também. Essa estrutura foi construída pelos próprios poetas e preservadas de geração em geração. Além disso, ela é característica própria do cordel nordestino, de maneira que não se pode chamar um texto de cordel se não seguiu-la.

Nisto reside a característica fundamental dos folhetos nordestinos, que se pautam por regras rigidamente estabelecidas quanto à rima, à métrica e à estruturação do texto, regras estas conhecidas pelos autores e pelo público (ABREU, 1999, p. 108).

Diferente do cordel português, o cordel nordestino segue uma regra padrão em seu estilo literário. Ele nunca poderá estar em prosa, mas sempre deverá estar em verso. Todo cordel precisa seguir um padrão de rima, métrica e oração – chamada por Abreu de “estruturação do texto” – sem existir espaço para transgressões.

“A rima é a relação de semelhança entre palavra e som” (IPHAN, 2018, p. 18), é a harmonia criada na poesia a partir da semelhança sonora entre as palavras. No cordel nordestino, a rima define a quantidade de versos que cada estrofe terá, sendo mais comuns as sextilhas (seis versos), com rimas ABCBDB, as setilhas (sete versos), com rimas ABCBDDDB, e as décimas (dez versos), com rimas ABBAACCDDC.

Quanto à métrica, esta regra diz respeito à quantidade de sílabas poéticas de cada verso. É a métrica que dá o ritmo à poesia e, concomitantemente, contribui para a funcionalidade da rima. Mal metrificada, a rima do cordel não cumprirá o seu efeito de harmonia. Por isso, existe uma relação entre ambas as regras.

As principais metrificações do cordel nordestino são os versos setessilábicos (com sete sílabas poéticas) e os versos decassílabos (com dez sílabas poéticas). Para fazer a contagem, o poeta “tem como referência a sonoridade da palavra falada e não a contagem gramatical, por isso os ditongos em geral são agrupados numa única sílaba” (IPHAN, 2018, p. 22). Ademais, diferente da contagem gramatical, na poética se conta até a última sílaba tônica.

Por fim, a oração “é aquilo que dá sentido ao texto” (HAURÉLIO, 2013, p. 71). É a oração que vai conectar todos os versos e estrofes, de maneira que haja coesão e coerência na narrativa. Para os poetas, essa é uma regra básica e necessária, porquanto, “não basta construir versos e estrofes de maneira adequada, é necessário que o texto como um todo seja coerente e possua unidade narrativa” (ABREU, 1999, p. 115).

Cientes dessas regras, podemos perceber que existem divergências entre a estrutura do cordel português e do cordel nordestino. Se o primeiro é múltiplo em seu estilo, o segundo segue um padrão bastante rígido. O primeiro, aceita versos e prosas, o segundo apenas versos. Quando em versos, o primeiro utiliza-se apenas das quadras, enquanto que o segundo possui outras possibilidades criadas pelos seus próprios poetas.

Entretanto, se no estilo ambos os cordéis são bastante divergentes, no gênero textual e no conteúdo os dois são igualmente múltiplos. Exceto textos dramáticos, o cordel nordestino aceita textos narrativos e líricos, contanto que sejam adaptados para o formato de versos, e também pode abordar todo tipo de assunto, não tendo limites quanto a isso.

Outra semelhança é a produção em folhetos, que é unanimemente aceita como contribuição portuguesa. Sobre essa influência, Abreu diz que “diante de dificuldades sociais semelhantes, encontram-se soluções semelhantes” (1999, p. 134). Os folhetos são uma boa saída para quem não possui recursos e são estratégicos para alcançar um público que também não pode gastar muito.

Mas, como já indicado no início desta seção, não se compreende o cordel nordestino apenas como um gênero literário; ele é fruto da oralidade e essa origem precisa ser considerada também, pois, mesmo na sua forma escrita/literária, ele não abriu mão da oralidade. Isso pode ser notado a partir da própria estrutura do cordel, porquanto, as três regras explicadas anteriormente apontam para a preocupação com a prática oral.

A defesa de Abreu (1999) é de que, diferente do que falavam os folcloristas, o cordel nordestino não é mera reprodução da literatura de Portugal, mas fruto das cantorias de poetas populares que já exerciam suas práticas antes dos cordéis portugueses chegarem ao Brasil. Para ela, então, a oralidade que marca o início dessa expressão pode ser vista até mesmo nos folhetos como característica que permaneceu.

O IPHAN contribui para a compreensão dessa permanência quando afirma que a rima “tem uma relação com a oralidade” (2018, p. 18), que a métrica está relacionada “com a sonoridade e com a pronúncia das palavras na linguagem oral” (2018, p. 22) e que a oração serve para deixar mais clara e compreensível a “história a ser contada” (2018, p. 25).

É certo que a oração é importante em qualquer narrativa, mesmo que não se tenha interesse com a oralidade, entretanto, no universo do cordel, para que a oração seja obedecida, os cordelistas deixam as narrativas mais objetivas, sem qualquer excesso, para evitar a incongruência e, assim, favorecer a compreensão e a memorização, e isso só pode ser entendido no cordel “se lembrarmos que sua produção e recepção estão fortemente marcadas pelo ambiente oral” (ABREU, 1999, p. 117).

Quem também aborda a oralidade do cordel nordestino é Fonseca (2019), afirmando que o cordel transita na relação estabelecida entre o escrito e o oral. Entretanto, ela ultrapassa essa dicotomia escrito/oral e propõe o que aqui chamo de universo expandido, a terceira perspectiva a ser abordada.

Segundo Fonseca,

[...] o cordel não é unicamente o verso escrito ou declamado, mas todo o entorno de elementos: corpo, sons, trajes, gestos, intenções, vocabulários, entonações, musicalidade, iluminação, interpretações, espaço físico, clima e mais uma infinidade de elementos que compõe o texto em cordel (2019, n.p).

Nessa perspectiva, não se pode definir o cordel apenas como manifestação oral ou literária, pois ele é um universo maior que abrange vários outros elementos e todos eles precisam ser considerados ao tentar definir o cordel. Por isso, Fonseca (2019, n.p) prefere dizer que o “cordel é uma performance verbo-audiovisual. Som da voz, a poesia escrita, e toda a visualidade de ambientes, de ilustrações, do corpo do poeta que interpreta o que diz”.

O IPHAN também apresenta essa ideia ao afirmar que

A literatura de cordel faz parte da cultura brasileira não somente por meio do folheto impresso, mas em igual medida pela diversidade de linguagens e formas de expressão que essa poética assumiu ao longo do tempo, dialogando com a tradição oral, com a iconografia, com a linguagem audiovisual, com os meios de comunicação, com o mercado editorial e com as práticas educativas de letramento e alfabetização (2018, p. 9).

Em Fonseca (2019), através dessa maneira de enxergar o cordel nordestino, a nomenclatura “literatura de cordel” é fortemente questionada, uma vez que ela foi atribuída como forma de equiparar a expressão nordestina com a portuguesa. Assim, a autora sinaliza que essa nomenclatura não corresponde a tudo o que compõe o cordel nordestino.

Percebe-se que existem algumas semelhanças entre o cordel nordestino e o cordel português, indicando a influência da cultura colonizadora. Entretanto, nota-se também que ambos são mais distintos do que convergentes, não podendo ser considerados iguais, como propôs Sílvio Romero (1888).

Defendo que, para entender o cordel nordestino, primeiramente é preciso considerar que aqui já existiam culturas antes dos portugueses e já existiam manifestações poéticas antes das poesias dos colonizadores. Feito isso, pode-se, então, considerar as influências estrangeiras como parte do processo criativo.

A literatura de cordel é um gênero poético que resultou da conexão entre as tradições orais e escritas presentes na formação social brasileira e carrega vínculos com as culturas africana, indígena, europeia e árabe. Nesse sentido, a literatura de cordel é um fenômeno cultural vinculado às narrativas orais (contos e histórias de origem africana, indígena e europeia) à poesia (cantada e declamada) e à adaptação para poesia dos romances em prosa trazidos pelos colonizadores portugueses. Os poetas brasileiros no século XIX conectaram todas essas influências e difundiram um modo particular de fazer poesia que se transformou numa das formas de expressão mais importantes do Brasil (IPHAN, 2018, p. 16).

Não se trata de imitação de Portugal, mas do resultado dialético entre a cultura dos povos originários com as culturas dos povos estrangeiros. Desta forma, pode-se entender o cordel nordestino como uma poesia antropófaga, produzida a partir do diálogo criativo entre as culturas originárias do país e as culturas invasoras e/ou forçadas a vir ao Brasil, de igual para igual.

3 O TEXTO EM AÇÃO: A PERFORMANCE NO CONTEXTO DO CORDEL

O rompimento com a visão tradicional sobre o cordel nordestino não só contribuiu para propor outra forma de enxergar a sua origem como também permitiu que o cordel fosse visto em sua completude, saindo da hegemonia do texto impresso para se pensar nos outros elementos que o compõem.

No estudo de Fonseca (2019), por exemplo, o cordel passou a ser visto não só como texto, mas como performance verbo-audiovisual. Segundo ela, o caráter da performatividade é uma característica fundamental do cordel nordestino, de maneira que ele somente acontece quando performado.

Discutir performance é adentrar um universo imensurável, cheio de caminhos, possibilidades e complexidades. Uma pesquisa que auxilia na visão panorâmica dessa infinidade é a do folclorista, antropólogo e professor estadunidense Richard Bauman (2014), que deixa registradas, em seu artigo “Fundamentos da Performance”, as principais concepções sobre a performance, deixando claro, inclusive, que existem outras ideias não apresentadas por ele.

Uma dessas ideias é a utilizada pelo Mestre em Arquitetura e Urbanismo Cristiano Rodrigues (2008), que compreende a performance como uma expressão híbrida das artes cênicas, sendo esse hibridismo a mistura de pelo menos duas das várias linguagens artísticas (artes visuais, música, dança, audiovisual e teatro) em uma única obra.

Quem também dá a sua contribuição sobre o estudo da performance é o professor e pesquisador estadunidense Richard Schechner, definindo-a como um “ato de nudez espiritual” (2010, p. 334), o momento em que o performer entra em um processo de autoconhecimento no contato com o personagem. Para Schechner, o performer é aquele que permeia entre ele mesmo e o personagem, quebrando as barreiras que os separam.

Ao discutir a crise da representação no século XX, o professor de teatro da Universidade Federal da Paraíba Carlos Henrique Guimarães (2022) busca contextualizar a perspectiva defendida por Schechner (2010) ao explicar o surgimento da *performance art* como consequência de uma reaproximação entre arte e vida, o que para a representação significou o

rompimento com a mimese e o entendimento das artes cênicas enquanto acontecimento. Nessa perspectiva, o performer não é outra coisa senão ele mesmo durante a performance. Não existe dicotomia entre ele e um personagem, ou melhor, não existe sequer personagem. No momento da performance, o que há é o performer com as suas próprias características: sua história de vida, sua cosmovisão, suas fragilidades. Por isso, a performance ao mesmo tempo que abre espaço para um outro lugar, ela não abandona a realidade, ela é aquele exato momento, o real. Embora o foco de Schechner (2010) seja falar do treinamento do performer, o que não é o mesmo deste trabalho, somada à contextualização feita por Guimarães (2022), destaco duas características norteadoras sobre a performance: sua relação com a vida e seu caráter de circunstância, de acontecimento.

Essas duas características também estão presentes na ideia de performance defendida pelo medievalista e crítico literário Paul Zumthor (2007). Ao tratar da performance de textos poéticos, apresenta a relação com a vida na concretização da poesia e o caráter de acontecimento no processo comunicacional. Em seu livro "Performance, recepção e leitura", Zumthor defende:

[...] *performance* designa um ato de comunicação como tal; refere-se a um momento tomado como presente. A palavra significa a presença concreta de participantes implicados nesse ato de maneira *imediata*. [...] Ela atualiza virtualidades mais ou menos numerosas, sentidas com maior ou menor clareza. Ela a faz ‘passar ao ato’, fora de toda consideração pelo tempo. Por isso mesmo, a performance é a única que realiza aquilo que os autores alemães, a propósito de recepção, chamam de ‘concretização’ (2007, p. 50).

Em outras palavras, a performance seria o processo de comunicação que dá forma, vida, concretude ao que antes não passava de ideia e/ou abstração. Por isso, afirma ser a performance “o único modo vivo de comunicação poética” (ZUMTHOR, 2007, p. 31) e essa vivacidade diz respeito à eficácia da performance em favorecer a comunicação poética, ao trazer para a realidade, para o presente, para o momento, para a circunstância, o que estava no campo do imagético.

Guimarães (2022) também fala dessa eficácia a partir do exemplo das performances ameríndias, sobretudo das que são realizadas pelos xamãs. Sendo estes os responsáveis por “traduzir a linguagem espiritual” (2022, p. 12), utilizam-se da performance para realizar essa

função, “materializando” o espiritual e tornando-o acessível à percepção e à compreensão dos demais que fazem parte da vivência.

Sabe-se que a linguagem poética e a espiritual podem ser distintas, no que diz respeito a natureza de ambas, contudo, o que interessa aqui, das contribuições de Zumthor e Guimarães, é o entendimento da performance como o ato de decodificar, de trazer para o “real” e de tornar acessível aos demais, através de um processo comunicacional vivenciado, experimentado, o que outrora estava figurado, isolado, distante, incompreendido.

É nesse sentido que me refiro à performance do universo do cordel. Assim como Fonseca (2019), acredito que

A performance é o momento em que o cordel acontece, ele é ação. Seja impresso, declamado ou cantado. É o momento em que emerge na relação entre poetas e públicos que negociam referências e sentidos, a partir da simbolização significada pela voz (FONSECA, 2019, n.p).

É na performance, portanto, que a poética do cordel poderá ser decifrada, saindo do ambiente imagético e criando sentido no campo do real, da experiência. Tirando o elemento do sagrado, o declamador seria um tipo de xamã que assume a responsabilidade de compartilhar uma mensagem – aqui sendo a poética – de modo acessível aos ouvintes. Estes, por sua vez, utilizam-se das referências que possuem, das memórias que carregam e das histórias que os compõem para captar essa mensagem.

Na performance, o cordel não é apenas texto, mas é texto em ação (FONSECA, 2019); é o momento em que ele age e cria um ambiente de vivências no contato com os corpos participantes que materializam o texto e lhe dão sentidos. Em outras palavras, sozinho o cordel seria apenas abstração estática, mas ganha sentidos e movimentos, no plural, quando se conecta ao performer-público-espço.

3.1 Corpos Presentes: performer-público-espço

Uma das principais características da performance é a presença do corpo, ou melhor, dos corpos. Sobre isso, Schechner (2010, p. 365) diz que “performance é sempre sobre duas

coisas no mínimo: o corpo do performer e a história. A performance estimula o público a reagir àquilo que acontece com o performer *no próprio corpo deles*". É pelo corpo, portanto, que se vivencia a performance.

Na acepção de Schechner, o que acontece é a quase morte e ressurreição do performer e, automaticamente, do público que o assiste e o sente. Aqui não pretendo chegar tão longe e profundo assim, antes, muito mais me interessa tratar dos corpos presentes do declamador-performer e do público, que favorecem o ato da performance.

Para o pesquisador Fernando Gonçalves (2004), o corpo é produtor de signos e também é seu compartilhador, por isso, ele utiliza o termo "corpo discursivo" em seus estudos sobre a performance. Segundo ele, essa manifestação artística surgiu num momento em que o corpo estava sendo bastante investigado como produto da e na arte e recebeu um lugar de destaque, já que é pelo corpo que o processo de comunicação da performance acontece.

Entender o corpo como produtor de signos levanta uma outra questão: a multiplicidade dos signos produzidos. O corpo hoje pode estar de um jeito e amanhã de outro completamente distinto, e isso faz dele um elemento plural e faz plurais também os signos que ele produz. Dessa forma, o corpo favorece para que a performance seja única, não podendo se repetir. Mesmo que seja vivenciada novamente, novos signos serão construídos a cada performance.

Segundo Marco Rolla (2012), Mestre em Artes pela Universidade Federal de Minas Gerais, é pelo corpo que o performer manipula a natureza (o tempo, o espaço e demais objetos que estejam presentes) e expande suas infinitas possibilidades de sentidos, enquanto que pelo corpo também os demais coparticipantes veem e sentem a performance.

Partindo para o universo do cordel, a presença dos corpos é fundamental para que aconteça o processo de concretização e comunicação da poesia performada. Zumthor explica muito bem essa dependência ao dizer que o discurso poético (outro nome dado por ele à performance de textos poéticos) necessita, "para ser percebido em sua qualidade e para gerar seus efeitos, da presença ativa de um corpo: de um sujeito em sua plenitude psicofisiológica particular, sua maneira própria de existir no espaço e no tempo e que ouve, vê, respira, abre-se aos perfumes, ao tato das coisas" (2007, p. 35).

Como já foi dito anteriormente, a concretização está associada à vida, é quando o texto poético deixa de ser mera literatura e invade o cotidiano e a realidade de quem o experimenta. Isso acontece na performance justamente porque nela está a presença dos corpos capazes de corporificar a poesia e criar formas concretas, formas estas que são múltiplas, permitindo a multiplicidade também dos signos. Igualmente, a presença dos corpos possibilita o processo de comunicação do cordel performado e essa comunicação se dá através dos gestos, a forma como os corpos estabelecem relações entre si (FONSECA, 2019).

Descrevendo a presença dos corpos nas performances de cordelistas realizadas na Feira Central de Campina Grande (Paraíba) e na Feira de São Cristóvão (Rio de Janeiro), Fonseca diz que são

[...] corpos que interagem na performance. São atores postos em presença e em diálogo. Corpos que escrevem, que cantam, que se vestem, que se movimentam, que caminham, que escutam, que leem, que se distraem, que param para escutar, que pegam os celulares para gravar. Corpo que performam sentidos em seus gestos, suas posturas, seus comportamentos (FONSECA, 2019, n.p).

Fonseca fala de performances em ambientes de feiras, onde têm pessoas fazendo compras, transitando, tomando uma cerveja e comendo. Segundo ela, todas essas pessoas fazem parte da performance: aquelas que pararam próximo ao cordelista para ouvi-lo, aquelas que estão dividindo a atenção entre a declamação e outra coisa, ou até mesmo aquelas que não dedicam atenção alguma, mas que, de alguma forma, interferem na declamação.

Na performance dos cordelistas, o público não só percebe e sente a performance, mas ele mesmo é corpo atuante. Fonseca apresenta essa atuação de duas formas: uma é mais intimista e diz respeito às experiências que o público carrega consigo e interfere nos sentidos construídos, outra é mais externa e se refere às interferências do público na performance.

O público tem uma vida antes da performance e entra na vivência com todos os materiais que construíram essa vida até aquele momento. Esses materiais influenciam na comunicação feita entre ele e os demais corpos presentes e por serem distintos de pessoa para pessoa permitirá que a vivência seja pluralizada e os sentidos construídos diversos.

Se o declamador tem uma mensagem a compartilhar, o público tem seus próprios materiais que lhe farão perceber essa mensagem de variadas formas, a depender de cada um. Assim, o público constrói sentidos também; seu conhecimento de mundo, por exemplo, lhe servirá como referência na decodificação do cordel compartilhado. Essa é a participação intimista do público.

Quanto às interferências, diz respeito aos gestos que o público realiza e à própria presença dele, que modifica a performance direta ou indiretamente. Um olhar de desagrado, um riso contagiante, uma conversa paralela, um comentário síncrono, uma expressão de constrangimento, seja lá qual for a ação ela irá afetar na performance, confirmando o caminho que o performer tem seguido ou levando-o a mudar de rota. Tudo isso faz parte da participação do público e faz parte da performance. Enquanto isso, o declamador utiliza-se do seu próprio corpo como objeto de transmissão. O cordel invade o performer e torna-se um com ele; o texto se transforma em olhares, em levantar de mãos, em movimentos, em expressões faciais, em palavras e em voz.

Sobre esta última, é importante ressaltar que existe uma íntima relação entre ela e o corpo quando se trata de discursos poéticos. Ao declamar uma poesia, o declamador estará ali juntamente com a sua voz e o seu corpo, porquanto, todo discurso poético tem voz e corpo agindo simultaneamente. Falando sobre essa relação, Zumthor (2014, p. 39) cita o exemplo dos cantores ambulantes que costumava ver na infância e diz que suas canções geravam pulsações em seus corpos e nos demais corpos presentes, incluindo o dele, e a partir dessa relação entre a voz, enquanto canta, e o corpo, enquanto pulsa, surgia a “energia propriamente poética”.

Nayara Brito (2021, p. 51), professora de Contação de História da Universidade Federal da Bahia, afirma que a voz não pode ser entendida separada do corpo, pois a voz também é corpo, é sua “extensão imaterial” e, embora não seja palpável, ela é percebida. Já para a pesquisadora Dalva Lobo (2015, p. 194), “A presentidade da voz no instante da *performance* promove o fruir, devido à subjetividade que é expressa pelo locutor através das energias vocal e corporal”.

Nas declamações de cordel, a presença da voz é imprescindível, pois, como foi dito anteriormente, o cordel nasceu da oralidade e se perpetuou nela. É preciso voz para materializar

as rimas e fornecer ritmo ao cordel. Também pela voz o declamador atribui sentidos ao texto e convida o público para participar da performance.

Na feira de São Cristóvão, de acordo com Fonseca (2019), o declamador improvisa alguns versos a fim de aproximar o público distante da sua performance, de maneira que fala daqueles que estão nos restaurantes/bares, para que dali mesmo permaneçam atentos à performance. Assim, a voz do poeta se faz ouvir no espaço e consegue conquistar e envolver o público.

Além do performer e público, outro coparticipante da performance é o espaço. Sobre ele, a pesquisadora Marília Becker (2014, p. 2) explica que na arte da performance os espaços ocupados são os ambientes do cotidiano, de maneira que as vivências acontecem “na praça central, na calçada, no saguão e em tantos outros lugares”.

Becker (2014) utiliza o termo “corpo-espaço” para afirmar que o espaço é um corpo presente tão influente quanto o performer (e o público), ou corpo-performer, como prefere chamar, visto que o espaço também é produtor de sentidos, podendo “até tornar-se o agente disparador da ação performática” (2014, p. 3).

Segundo Rodrigues (2008, p. 20-21),

O teatro que migra para o corpo da cidade (por exemplo), abandonando o edifício institucionalizado, negocia com o espaço urbano e dialoga com seus elementos constituintes. Enquanto, ao mesmo tempo, os elementos constituintes do espaço urbano participam ativamente da cena, ampliando sua gama de sentidos.

Tratando dos espaços ocupados pelas performances do universo do cordel, Abreu diz que os cordéis eram apresentados, a princípio, “nas casas-grandes das fazendas ou em residências urbanas, em festejos privados ou em grandes festas públicas e feiras” (1999, p. 75), havendo um destaque maior para as feiras, sendo elas, até hoje, bastante associadas ao cordel.

Por sua vez, Haurélio (2013) explica que na contemporaneidade os cordéis estão ocupando novos espaços, dando maior destaque às escolas. Já Fonseca (2019), por estudar as performances do cordel no campo da comunicação, enfatiza as redes sociais como um novo lugar ocupado.

Quanto à influência dos espaços nas performances dos declamadores de cordéis, Fonseca (2019, n.p) afirma que

Os ambientes em que as performances acontecem são parte do fenômeno comunicacional e são, também, elementos produtores de sentidos. Poetas e públicos se relacionam com o cenário.

Em outras palavras, esses espaços oferecem ao processo comunicacional da declamação elementos capazes de produzir, alterar ou confirmar determinados sentidos que afetam diretamente na vivência da performance. Assim como o corpo e a voz, o espaço contribui na performance oferecendo os seus próprios signos.

O pesquisador Fernando Gonçalves (2004), estabelece uma relação entre o corpo e o espaço, explicando que o corpo é o responsável por se apropriar dos espaços já naturalizados e socialmente aceitos e lhes atribuir outros usos, outras significações e novas formas de percebê-los. Desta forma, pode-se concluir que a participação do espaço na construção de novos sentidos é tanto percebida no corpo quanto manipulado por ele.

4 EXPERIÊNCIA PERFORMATIVA: PROCESSOS EDUCATIVOS DO CORDEL

Nas seções anteriores estabeleci um diálogo entre as referências teóricas que sustentam este trabalho relativas à história, à estética e à performance do cordel. Nesta seção, pretendo abordar o meu trabalho de criação poética e performativa enquanto cordelista, investigando as contribuições de minha performance do cordel "Comadre Fulozinha, a protetora da mata", criada para um espetáculo teatral e posteriormente realizada no Centro de Ensino Dr. Pedro Inácio de Santana (CEPIS).

Entre os meses de Fevereiro a Junho de 2022, participei do componente curricular *Experimentos Cênicos*, do curso de Licenciatura em Teatro, na UFPB, sob condução do professor Dr. Carlos Henrique Guimarães (orientador deste trabalho), que propôs a montagem de um projeto cênico a partir dos interesses da turma, vivendo um processo de criação colaborativa. Criamos, então, o espetáculo *Luz de Candeeiro* que fala sobre histórias tradicionais, ancestralidade, espiritualidade e sobre as lutas e as vitórias das mulheres, dos indígenas e dos afrodescendentes. Traz em sua composição a força da oralidade, a presença dos seres encantados da tradição espiritual da Jurema Sagrada, a beleza das mitologias das matas e o calor das musicalidades e danças populares.

Logo nas primeiras reuniões, fomos incentivados a compor poemas, músicas, frases ou fragmentos textuais com base nas vivências e discussões que estavam sendo suscitadas nos encontros. Através dessas composições, construímos um acervo que nos serviu na construção da dramaturgia do nosso experimento cênico. Cada estudante foi propondo ideias que somaram ao processo, de maneira que a dramaturgia foi tomando forma. Com o desenrolar dessa dramaturgia, passamos a criar microcenas, propondo espaços, adereços, musicalidades e afins. Essas microcenas nos permitiram experimentar a dramaturgia e, por conseguinte, amadurecê-la, decidindo o que não estava funcionando e sugerindo outros caminhos.

Para integrar *Luz de Candeeiro*, decidi criar um cordel sobre a Comadre Fulozinha, uma figura mitológica bastante presente nas narrativas populares do Nordeste e recorrentemente citada em nossos ensaios para a criação do espetáculo. Por duas razões decidi propor este cordel: por desejar que algum cordel meu fosse inserido no experimento cênico e pela mitologia da

Comadre Fulozinha fazer parte da minha infância, sendo uma figura familiar e nostálgica. Iniciei uma série de estudos sobre a história da Comadre e descobri que existem divergentes histórias sobre a sua origem, precisei então selecionar aquelas que considerava mais completas. Pessoalmente, me deparar com essas várias histórias foi muito importante, pois me foi apresentado uma outra Comadre, diferente das que eu ouvia falar quando criança e que tanto me colocava medo.

Antes que eu criasse e compartilhasse o cordel, fui transformado durante a criação. O medo outrora fomentado em mim foi se transformando em admiração e sensibilização. As histórias sobre a cabocla que morreu na mata e passou a atormentar as pessoas não fizeram mais sentido e foram substituídas pela história da menina, filha de mulher indígena, que foi protegida pela floresta, dos seus agressores, e escolhida por ela como a sua guardiã. De repente, a história que tanto me fez ter aversão à mata, me possibilitou vê-la como lugar de proteção.

De todas as histórias acessadas, foi a do canal do Youtube "Causos de Cordel" que mais me satisfez. No vídeo "A Origem da Comadre Fulozinha"² (2019), a mitologia é contada desde a história de Joaquim e da indígena Potira, os pais de Maria Fulozinha, revelando todos os abusos sofridos pela indígena da etnia Capinauá, que logo depois foram transferidos para a sua filha.

Embora o canal tenha esse nome, a narrativa não é apresentada em versos, sendo somente versificada por mim em "Comadre Fulozinha, a protetora da mata". Os versos foram criados a partir da interpretação e adaptação que fiz da história, assim, os excessos foram eliminados para dar destaque ao essencial, pois, como já foi tratado anteriormente, é característica do cordel a simplificação das narrativas e a ênfase no enredo central.

O cordel foi escrito em sextilhas setessilábicas e possui 22 estrofes. Segue a mesma sequência de acontecimentos do vídeo, com exceção das cenas retiradas que envolviam os pais de Potira: o pai de Joaquim exige o seu casamento; Potira se casa com Joaquim e vive infeliz; o Capataz tenta estuprar Potira; Maria Fulozinha nasce; Joaquim mata Potira; Fulozinha tem

² CORDEL, Causos de. A Origem da Comadre Fulozinha. Youtube. 9 de dezembro de 2019. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=pA_4vI7bwqc. Acessado em: 07 de dez. 2022.

uma infância infeliz; o Capataz tenta estuprar Fulozinha; a mata protege a menina do Capataz e de Joaquim; Fulozinha vira a guardiã da mata.

A história é ambientada na cidade pernambucana de Buíque, mais precisamente nas supostas terras da família Peixoto. O filho herdeiro da família, Joaquim, era irresponsável e não demonstrava zelo pelo seu sobrenome. Por isso, o seu pai o chantageia e estabelece o casamento como condição para o recebimento da sua herança:

Joaquim era da farra,
Não queria casamento,
Já seu pai, que era exigente,
Não lhe deu outro intento:
- Ou tu casa esse ano,
Ou sai do meu testamento.

Sendo assim, não tendo escolha,
Procurou com quem casar.
Quando encontrou Potira,
A moça Capinauá,
Pensou ser a solução
Pro seu pai lhe aprovar.

O rapaz se casa com Potira por puro interesse, viu nela a solução para cumprir com a exigência do pai e continuar a viver sem ter compromissos matrimoniais. Ele a tratava com desprezo e apenas mantinha formalidades. O relato do vídeo do canal “Causos de Cordel”, conta com mais detalhes como Joaquim encontrou Potira e armou um plano para convencer o seu pai a dar a sua mão em casamento. No cordel resolvi não colocar as cenas com os pais de Potira, pois sentia que direcionava o cordel para outro lugar, de maneira que corria o risco de perder a oração da narrativa, o que é inaceitável no cordel.

Na mesma fazenda em que viviam, estava também o Capataz de Joaquim, que guardava consigo más intenções contra Potira. Certo dia, aproveitando a ausência do seu patrão, tentou estuprar a moça, sendo pego no flagra:

Joaquim tava chegando,
Justamente, no momento.
O que era a solução
Foi apenas sofrimento,
Joaquim, muito feroz,
Confiou no armamento.

Segurando sua pistola,
Apontou bem pra menina.
- Qual suas últimas palavras,
Sua índia rapariga?
E Potira então gritou:
- Sua mulher tá de barriga!

A reação de Joaquim condiz com os seus verdadeiros sentimentos, ele odiava Potira e não a defenderia mesmo em caso de estupro. Ao Capataz, nada lhe fez, já à Potira, apenas hesitou em matá-la, por um pouco, por causa do bebê que carregava em seu ventre. Entretanto, após o seu nascimento, assassina a moça e deixa Fulozinha órfã.

A vida de Fulozinha foi um tormento. Vivia de apanhar, de chicote e de urtiga. Era proibida até de comer a papa que tanto gostava. A menina tinha a mata como lugar de consolo. Adorava brincar na floresta e se banhar no rio. Mas foi nesse lugar de paz que o Capataz tentou estuprá-la também.

Gostava de ir pra mata
E tomar banho de rio,
Certo dia estava lá
Quando o Capataz lhe viu,
Repetindo a história
Novamente se despiu.

Pra surpresa de Maria,
A mata lhe protegeu:
Segurou bem o rapaz
E depois lhe espremeu,
Lhe dando aquela coça
Que ele sempre mereceu.

Joaquim, que tava em casa,
Se deu conta do sumiço,
Foi à mata a sua procura
E selou o seu destino:
O cipó lhe segurou
Para dar o seu castigo.

A floresta se colocou como juíza, atribuindo punição para aqueles que cometeram injustiças. Tanto o Capataz quanto Joaquim são assassinados e a menina se vê livre dos seus agressores. Ela sai vitoriosa e é acolhida pela floresta, sendo nomeada a sua guardiã. A partir daí surge a Comadre Fulozinha, protetora da mata.

Nessa narrativa, a Comadre não é um personagem de terror, mas uma sobrevivente. A história aborda temas como a relação de poder entre o homem branco e a mulher indígena, a sexualização dos corpos indígenas e femininos, o machismo, o feminicídio e a violência infantil. Dessa forma, a minha visão sobre essa figura mitológica foi transformada.

Em Luz de Candeeiro, o cordel “Comadre Fulozinha, a protetora da mata” foi performado três vezes, duas no Departamento de Artes Cênicas (DAC), no Campus I da UFPB, em João Pessoa, e uma no Campus III da UFPB, em Bananeiras. O meu personagem era uma entidade que estava ligada a duas outras; essas entidades formavam o tempo (passado, presente e futuro) e permeavam todo o experimento contando as diversas histórias que se entrelaçavam.

A minha entidade tinha inspiração em outras duas entidades: o Erê e o Saci-Pererê. O Erê é uma divindade presente nas religiões do Candomblé e da Umbanda. No Candomblé ele aparece como um intermediário entre os Orixás e aqueles que estão passando pelo rito de iniciação na religião, já na Umbanda aparece como o espírito de uma criança não encarnada. O Saci-Pererê é uma figura mitológica representada por um jovem negro de uma perna só, que realiza feitos mágicos com o auxílio da sua carapuça e é conhecido por suas travessuras. Por isso o meu personagem era mais brincalhão e apresentava muita expressividade.

Por ser grande, o cordel foi dividido e apresentado em duas cenas distintas. No primeiro momento, em espaço aberto, a declamação ia até o nascimento da Maria Fulozinha, enquanto que no segundo momento, em espaço fechado, contava da morte de Potira até o processo de encantamento espiritual de Fulozinha. Nesse segundo momento, a performance contava com efeitos visuais, causados pela iluminação, e sonoros, realizados pelas outras entidades.

O processo de construção desse cordel me permitiu ressignificar essa história e me aproximar dela. Se antes eu tinha medo da Comadre, agora eu queria falar sobre ela. Por isso busquei transcender Luz de Candeeiro e levar o cordel a ocupar outros espaços, em especial o escolar. Isso foi possível na "Semana Folclórica", onde estive performando "Comadre Fulozinha, a protetora da mata" no CEPIS.

4.1 Comadre Fulozinha, a Protetora da Mata

O Centro de Ensino Dr. Pedro Inácio de Santana (CEPIS) é uma escola localizada em Bayeux-PB³, que alcança as turmas do infantil e dos anos iniciais (até o 5º ano). A escola está no seu primeiro ano de funcionamento e tenho trabalhado lá desde o início do ano letivo como professor de Artes.

No primeiro semestre, estudei com os alunos a oralidade e a contação de história e, nesse momento, aproveitei para utilizar o meu cordel “O tempo não muda tudo” (2021) como referência em nossos estudos. Também nas atividades em alusão à Páscoa, as crianças encenaram “Cristologia”, outra de minhas obras, que mais a frente se tornou o meu folheto de cordel “Jesus, o Salvador do Mundo” (2022). Além disso, muitos alunos me acompanham no instagram e por isso têm acesso aos meus vídeos e até comentam sobre eles.

Dessa forma, os alunos tiveram bastante contato com o cordel durante todo o semestre, o que possibilitou que já lhes fosse familiar quando, no segundo semestre, trabalhei sobre essa expressão popular especificamente. Foi nesse momento que pude abordar a história do cordel e as suas características, também os alunos experimentaram o seu processo criativo e, por fim, tive a oportunidade de performar “Comadre Fulozinha, a protetora da mata”.

A ideia de abordar o cordel veio na reunião pedagógica realizada ainda nas férias. Fomos informados que, em alusão ao “Dia do Folclore”, comemorado no dia 22 de agosto, a escola trabalharia as mitologias populares entre os dias 16 e 21 do mesmo mês. Assim, encontrei a oportunidade de performar o cordel sobre a Comadre Fulozinha e, para isso, achei necessário trabalhar sobre as questões próprias do cordel antes da performance.

Os estudos do cordel partiram da apresentação da sua história, discutindo o dilema da sua origem, a relação do cordel com a Região do Nordeste e a formação das rígidas regras sobre a rima, a métrica e a oração. Também intensifiquei o acesso dos alunos à literatura de cordel e às declamações, a fim de perceberem suas regras no texto e na performance.

³ Cidade do Estado da Paraíba, localizada na Região Metropolitana de João Pessoa, a capital. A cidade tem uma estimativa de 97.519 habitantes, segundo o censo de 2021 do IBGE, e é cercada pelo manguezal do Paroeira, que faz parte do rio Paraíba.

Feita a abordagem teórica, propus a criação de um cordel falando sobre a nossa escola, onde cada turma dos anos iniciais comporia uma estrofe obedecendo a um subassunto dado por mim para que não se perdesse a oração. Com o 2º ano ficou a incumbência de criar a introdução, apresentando a escola, o 1º e o 3º anos ficaram responsáveis por criar duas estrofes falando sobre o que eles faziam na escola, o 4º ano ficou com a estrofe sobre os professores e o 5º ano com a conclusão, falando dos resultados que eles têm alcançado na escola.

No processo criativo, os alunos compartilhavam o que gostariam de dizer e o meu papel era anotar no quadro as informações que eles compartilhavam e incentivá-los a criar versos sobre elas. Alguns poucos alunos conseguiam sugerir os versos com rimas já prontas, sendo mais assertivos no 4º e no 5º ano. Entretanto, todos os versos sugeridos foram utilizados, precisando apenas fazer alterações de algumas palavras por outras sinônimas. Cada alteração era feita com a participação dos alunos, instigando-os a pensar em outras possibilidades ou, ao menos, entender a necessidade da mudança.

A maior dificuldade foi na metrficação e isso já era esperado, pois para alunos que estão ainda dominando a separação silábica pode ser confuso compreender a lógica das sílabas poéticas. Por isso, precisei modificar os versos para entrar no padrão setessilábico e explicar a razão da mudança através da própria contagem silábica que fui fazendo com eles.

O cordel foi finalizado com cinco estrofes escritas em sextilhas setessilábicas e revelam as sensações positivas que os alunos têm do CEPIS. Ao fazê-lo, os alunos puderam experimentar o processo criativo de um cordel, colocando na prática o que tinham aprendido na teoria. Mesmo precisando do meu auxílio para permanecerem obedientes às regras, todos os versos foram criados a partir das propostas deles.

Quando enfim chegou a “Semana Folclórica”, que prefiro chamar de “Semana das Mitologias Populares”, ficou decidido que eu apresentaria a performance na sexta-feira e isso foi estratégico, pois os alunos estariam a semana toda estudando sobre várias mitologias e chegariam no dia por dentro da temática. Ademais, eu teria um encontro com eles antes, na quarta-feira, onde discutiria o termo “folclore”; além de problematizá-lo, expliquei a importância dessas mitologias para a cultura brasileira, conversamos sobre como essas figuras são mais do que meros personagens para muitas pessoas e como elas estão inseridas na comunicação oral, sendo transmitidas de geração em geração.

Chegando na sexta-feira, os alunos já estavam cientes de que eu declamaria um cordel, mas não que seria sobre a Comadre Fulozinha. Entreguei um papel para cada um e solicitei que escrevessem o que sabiam e o que pensavam sobre a Comadre. A intenção era fazer um contraponto entre o antes e o depois da performance. A performance aconteceu no pátio da escola. A escolha do lugar se deu para alcançar o objetivo de confrontar as narrativas de terror que normalmente são atribuídas à Fulozinha. Havia pensado em fazer na sala do Infantil II e III, pois ela só é ocupada à tarde e também é totalmente fechada, o que facilita o controle da iluminação. Contudo, pensando melhor considerei que a iluminação baixa pudesse criar um ambiente condizente com as narrativas aterrorizantes; por isso, decidi fazer no pátio, preferindo ter como arena um lugar iluminado e colorido.

A escolha do ambiente me fez pensar em como eu poderia brincar com a liminar entre o ambiente familiar da escola e o "outro lugar" fictício criado na performance. Em outras palavras, mesmo querendo transportar os alunos para a história contada, para o momento da vivência, não queria distanciá-los tanto da realidade. Procurei que aquele momento estivesse ainda próximo da escola que eles já estavam tão familiarizados.

Como tratado na seção anterior, a performance se dá no diálogo entre os vários corpos que a compõem, incluindo o espaço em que é realizada. Nessa perspectiva, o pátio da escola faria parte da declamação e ofereceria suas referências para a criação de novos sentidos. Considerando isso, entendi que o pátio era o lugar propício para trazer segurança aos alunos. Sendo o lugar que eles utilizam para brincar no intervalo, é o espaço mais desejado por todos eles; o espaço que eles gostam de estar. Isso poderia contribuir para oferecer uma sensação de segurança mesmo diante de uma história que tivessem medo.

Foi considerando isso que selecionei os outros elementos que fariam parte da performance. Para o figurino, mesclei a neutralidade com um elemento do figurino de Luz de Candeeiro, o sobretudo. No espetáculo, o meu personagem usava um sobretudo amarelo, uma calça branca e a maquiagem, com argila e tinta, no rosto e no corpo. A ideia do espetáculo era que o meu personagem fosse reconhecido como uma figura que transcende essa realidade e o figurino foi pensado para alcançar esse objetivo. Porém, na performance não caberia essa imagem, talvez a maquiagem causasse medo nos alunos e isso era o que eu queria evitar.

Dessa forma, resolvi usar uma roupa que eu já havia utilizado muitas vezes para dar aula, uma calça moletom grafite e uma camisa da mesma cor, queria que os alunos olhassem para mim e enxergassem o mesmo professor que eles estão acostumados. Acrescentei apenas o sobretudo amarelo com a intenção de fazer um distanciamento, mesmo que mínimo. Para somar a isso, antes da performance conversei um pouco com eles sobre o que seria feito, enquanto o sobretudo permanecia posicionado no chão, no centro do pátio, e a performance começou comigo indo até a vestimenta e colocando-a.

A declamação aconteceu semelhante a como foi em Luz de Candeeiro. O texto precisou ser alterado um pouco e algumas palavras trocadas, mas a expressividade do corpo e o jeito brincalhão permaneceram. Com movimentos e entonações expressei a minha opinião sobre a história, fazendo juízo de valor aos personagens e suas ações.

Procurei também criar relações diretas com o público, como fazia no espetáculo, indicando alguém dos alunos para ser a Potira e o Capataz. Essa indicação aconteceu com o simples direcionamento do olhar e do corpo. Sempre que se referia a esses personagens, me direcionava aos escolhidos e como reação eles riam, comentavam com quem estivesse ao lado ou até respondiam: “eu mesmo não”.

Eles estiveram bastante atentos à história e participando com as suas pequenas ações. Riam dos meus movimentos, ficavam sérios nos momentos mais delicados, se assustavam quando eu fazia elevar a minha voz e conversavam entre eles. Essas reações se configuraram como interferências, tratadas na seção anterior, e por vezes afetaram na performance, me fazendo, por exemplo, confirmar que eu estava sendo compreendido.

A performance terminou com uma ciranda. Pedi que a professora Rivanda Maiara colocasse a música “Fulozinha” (1999), do grupo “Comadre Florzinha”, no término do cordel. Nesse momento, fui puxando os alunos para formarmos uma roda e dançarmos juntos, com o intuito de finalizar em clima de festa. Os alunos receberam bem a proposta e se envolveram na dança, inclusive aqueles que costumam ser mais tímidos.

Depois de finalizada, sentamos em círculo e conversamos sobre o cordel e sobre a história que ele conta. Por fim, entreguei novamente o papel que eles tinham escrito o que conheciam sobre a Comadre Fulozinha e solicitei que escrevessem do outro lado o que haviam

aprendido a partir daquela performance. Alguns alunos vieram falar comigo sobre a declamação, dizendo que tinham gostado da história e dos meus movimentos, mas foi através dos papéis que melhor pude perceber os resultados daquela performance. Os alunos estavam divididos em três grupos: (1) o que não conhecia a Comadre Fulozinha, (2) o que tinha medo dela e (3) o que a conhecia e tinha uma visão positiva sobre ela.

Para a minha surpresa, muitos alunos não conheciam a Fulozinha e tiveram o seu primeiro contato através da performance. Nesse grupo estão dois alunos do 2º ano e quatro alunos do 3º ano. No primeiro momento, todos eles foram objetivos ao dizerem que não a conheciam e, no segundo momento, escreveram o que haviam aprendido sobre ela, destacando, principalmente, que ela protege a floresta. Um dos alunos também citou o fato de que ela era maltratada pelo pai, enquanto que outros dois continuaram sendo objetivos apenas informando que agora a conhecem.

No segundo grupo estão dois alunos do 2º ano, uma aluna do 3º ano e cinco alunos do 5º ano. A maioria deles relataram o seu medo já no primeiro momento, mas três deles somente disseram que tinham medo após a performance. No segundo momento, todos eles escreveram sobre a superação desse medo, pois agora a via como “boazinha” e “protetora da mata”. Um dos alunos ainda afirmou que antes a via como assustadora por causa do que ouvia falar dela, mas que agora não tinha mais medo pois conheceu a sua história.

Por fim, no último grupo estão três alunos do 5º ano e uma aluna do 3º ano. Estes indicaram já conhecer a Comadre Fulozinha e a apresentaram como a protetora da mata. Depois da performance, um deles apenas confirmou aquilo que já sabia, que ela é a protetora da floresta, e outros dois compreenderam que a razão dela proteger a mata é que antes a mata a protegeu, por fim, outro aluno aprendeu que não se deve maltratar a mata.

Cheguei à conclusão que a performance alcançou três principais resultados: (1) os alunos do primeiro grupo passaram a conhecer a Comadre Fulozinha, (2) os alunos do segundo grupo superaram o medo que tinham dela (3) e os alunos do terceiro grupo confirmaram o que já sabiam e aprofundaram o conhecimento sobre a sua história. Os resultados distintos alcançados levantam a discussão sobre a participação intimista do público, tratada na seção anterior. Cada aluno tem a sua própria experiência de vida e conhecimento de mundo e todo o acervo que eles carregam permitiram que os resultados produzidos, no diálogo da performance,

fossem distintos. Porém, como elemento em comum, todos eles, independente do grupo que façam parte, tiveram acesso a uma narrativa que os aproximou da mitologia popular, em vez de afastá-los. A performance causou esse efeito através do diálogo entre os vários elementos que fizeram parte e ofereceram sentidos que possibilitaram essa aproximação.

Na declamação, foi possível utilizar o ambiente, o figurino, a iluminação, o corpo, a voz, o texto, a sonoridade e os demais corpos presentes para que os alunos alcançassem determinados sentidos no cordel. Assim, a declamação se revelou versátil, podendo ser modelada de diversas formas, dentro do processo de ensino-aprendizagem, a depender dos objetivos que se queira alcançar.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando iniciei este trabalho, havia constatado que minhas performances/declamações estavam sendo eficazes na construção de saberes. Os cordéis de cunho religioso que venho performando em formato digital no Instagram e Tiktok têm contribuído para a facilitação no processo de compreensão de narrativas bíblicas. Perceber isso me impulsionou a expandir os campos de atuação e a inserir minhas declamações nos exercícios de formação que vivenciava na universidade e, posteriormente, na prática docente.

Essa inserção me possibilitou investigar as contribuições dessas performances no âmbito da educação e isso resultou nesta pesquisa. Pretendendo identificar as contribuições da performance do cordel “Comadre Fulozinha, a protetora da mata”, realizada na escola CEPIS, para o processo de ensino-aprendizagem, percebi que tal performance colocou em diálogo vários corpos presentes, o performer/professor, o público/estudantes, o texto/cordel e o espaço/escola, possibilitando a troca de referências e sentidos e a construção e o compartilhamento de saberes.

A interação desses corpos presentes permitiu a criação de uma liminar entre o ambiente real/familiar e o fictício. Sem se distanciar do que é familiar, os estudantes puderam experimentar o cordel da Comadre Fulozinha em segurança e isso contribuiu para confrontar o temor que normalmente se tem dessa figura. A performance aproximou os estudantes dessa mitologia popular em vez de distanciá-los por conta do medo e preconceito. A performance também permitiu que muitos estudantes tivessem acesso, pela primeira vez, a essa mitologia, conhecendo-a positivamente. Ainda outros puderam confirmar o que já sabiam da Comadre Fulozinha e aprofundar seus conhecimentos. Os alunos se mostraram sensíveis aos sofrimentos da Fulozinha e conseguiram identificar a razão dela se tornar a guardiã da floresta.

Foi possível perceber como a declamação contribuiu no processo de ensino-aprendizagem e quais tipos de saberes foram construídos a partir dela. Entretanto, a análise esteve limitada pela simplicidade do retorno dado pelos estudantes. Como o trabalho foi aplicado nas turmas do Ensino Fundamental I, os estudantes não conseguiram oferecer informações mais detalhadas sobre suas experiências com a performance e somente puderam contribuir na percepção dos aprendizados que tiveram da narrativa.

Para entender como se deu a contribuição da performance, precisei me ater às minhas próprias observações. Toda estratégia seguida e todo elemento selecionado pretendia alcançar determinados objetivos, como descrito na última seção deste trabalho, assim, o alcance dos objetivos foi a comprovação de que as escolhas funcionaram. Quanto aos tipos de saberes que foram construídos e compartilhados, tive a contribuição direta dos estudantes para identificá-los, que souberam relatar os aprendizados obtidos.

Essa limitação não diminuiu a riqueza do trabalho, mas talvez fosse indicado, para próximas pesquisas, dedicar algumas aulas, anterior à declamação, para trabalhar com os alunos sobre a performance. Assim eles poderiam ter maior compreensão das suas características e vivenciá-la de forma mais consciente e crítica. Também poderia ser feito desdobramentos que os incentivassem a realizar uma crítica mais detalhada, a partir do conhecimento obtido nos estudos sobre a performance.

Por fim, concluo que esta pesquisa é importante para o campo da arte-educação, podendo contribuir para próximos estudos sobre a performance do cordel, sobretudo em âmbito escolar, e servir como referência e incentivo para todo professor do ensino básico que deseje inserir declamação de cordéis em suas práticas docentes. Como foi tratado aqui, a versatilidade das declamações torna múltiplas as possibilidades de resultados a serem alcançados, por isso, existe um vasto universo a ser explorado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AZEVEDO, Ana. **Antropofagia**: palimpsesto selvagem. Orientadora: Prof^a Dr^a Maria Augusta Bernardes Fonseca. 2012. 199 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2012.
- BAUMAN, Richard. Fundamentos da Performance. **Revista Sociedade e Estado**, v. 29, n. 3, p. 727-746, set./dez. 2014. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/se/a/3njwGxdyTDQY3HKBkF9HHsk/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 13 de jan. 2023.
- BECKER, Marília. Site Specific: Produção de Presença na relação CORPO/ESPAÇO em processos criativos cênicos. In: II seminário em Artes da Cena da Unicamp 2014, 2014, Campinas. **Anais [...]**. Campinas, 2014.
- BRITO, Nayara. **Contação de história**: criação de narrativas e oralidade. Salvador: UFBA, Escola de Teatro; Superintendência de Educação a Distância, 2021.
- CÂNDIDO, W. R.; SILVESTRE, N. A. C. O discurso da antropofagia como estratégia de construção da identidade cultural brasileira. **Acta Scientiarum. Language and Culture**, v. 38, n. 3, p. 243-251, 16 ago. 2016. Disponível em: <https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/ActaSciLangCult/article/view/31204>. Acesso em: 13 de jan. 2023.
- CORDEL, Causos de. **A Origem da Comadre Fulozinha**. Youtube. 9 de dezembro de 2019. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=pA_4vI7bwqc. Acesso em: 07 de dez. 2022.
- CORREIA, Efraim. **O Tempo Não Muda Tudo**. 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iwh3eVCcjT8>. Acesso em: 07 de dez. 2022.
- FONSECA, Maria. **Novelo do Verso**: fios de memória, tradição e performance tecendo a poesia de cordel. Orientador: Prof. Dr. Carlos Alberto de Carvalho. 2019. 229 f. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/30005>. Acesso em: 13 de jan. 2023.
- GONÇALVES, Fernando. Performance: um fenômeno de arte-corpo-comunicação. **LOGOS 20: Corpo, arte e comunicação**, n. 20, p. 76-95, 2004. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/logos/article/view/14676>. Acesso em: 13 de jan. 2023.
- GUIMARÃES, Carlos Henrique. Perspectivas xamânicas sobre as artes da cena: Um diálogo cosmopolítico com as culturas ameríndias. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 1 n. 43, abr. 2022. Disponível em:

<https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/21533>. Acesso em: 13 de jan. 2023.

HAURÉLIO, Marco. **Literatura de Cordel**: do sertão à sala de aula. São Paulo: Paulus, 2013.

IPHAN. **Literatura de Cordel**: Dossiê de Registro. Brasília, DF, 2018. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/1943>. Acessado em: 8 dez. 2022.

LOBO, Dalva. A Poesia: Corpo, Performance e Oralidade. **Texto Digital**, Florianópolis, v. 11. n. 1, p. 194-2008, jan./jun. 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/textodigital/article/view/1807-9288.2015v11n1p194>. Acesso em 13 de jan. 2023.

NETTO, Sebastião. Antropofagia cultural: momento do pensamento crítico latino-americano. **Revista Eletrônica da ANPHLAC**, n. 17. p. 282-303, jul./dez. 2004. Disponível em: <https://revista.anphlac.org.br/anphlac/article/view/2117>. Acesso em: 13 de jan. 2023.

NEVES, Francisco. **Literatura de Cordel**: Origens e Perspectivas Educacionais. 2018. 99 f. Faculdade de Educação – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2018.

NOGUEIRA, Carlos. A Literatura de cordel portuguesa. **eHumanista**, v. 21, p. 195-222, 2012. Disponível em: <https://novaresearch.unl.pt/en/publications/a-literatura-de-cordel-portuguesa>. Acesso em: 13 de jan. 2023.

OLIVEIRA, Carlos. **A Formação da Literatura de Cordel Brasileira**. Orientador: Prof^a Dr^a Dolores Vilavedra Fernandez, 2012. 380 f. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Universidade de Santiago de Compostela (USC), Santiago de Compostela, 2012. Disponível: <https://www.yumpu.com/pt/document/view/21920754/a-formacao-da-literatura-de-cordel-brasileira-repositorio->. Acesso em: 13 de jan. 2023.

PINTO, Maria. O Cordel do Brasil e o Cordel de Portugal: Possíveis Diálogos. **SOLETRA**, São Gonçalo, n. 18, p. 117-132, 2009. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/soletras/article/view/7034/4973>. Acesso em: 13 de jan. 2023.

ROCHA, Maria. **O Ciclo do Dionísio Logrado e as Pelejas de Fafá**: cordéis e intertextualidade no Curso de Licenciatura em Teatro. 2018, 108 f. Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal/RN, 2018. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/handle/123456789/38476>. Acesso em: 13 de jan. 2023.

RODRIGUES, Cristiano. **O espaço do jogo**: Espaço cênico teatro contemporâneo. Orientador: Prof^a. Dr^a. Stéphane Huchet, 2008. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, 2008. Disponível: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/RAAO-7G6JH8>. Acesso em: 13 de jan. 2023.

ROIPHE, Alberto. O Folheto de Cordel na Crítica de Mário de Andrade. **Interdisciplinar**, Sergipe, v. 25, p. 143-156, mai./ago. 2016. Disponível em: <https://seer.ufs.br/index.php/interdisciplinar/article/view/5753>. Acesso em: 13 de jan. 2023.

ROLLA, Marco. O Corpo da Performance. **Revista UFMG**, Belo Horizonte, v. 19, n. 1 e 2, p. 124-129, jan./dez. 2012. <https://www.periodicos.ufmg.br/index.php/revistadaufmg/article/view/2715>. Acesso em: 13 de jan. 2023.

ROMERO, Silvio. **Estudos sobre a poesia popular no Brasil, 1879-1880**. Rio de Janeiro: Typ. Laemmert, 1888. Disponível: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/4506>. Acesso em: 13 de jan. 2023.

SCHECHNER, Richard. Performer. **Sala Preta**, São Paulo, v. 9, p. 333-365, 2009. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v9i0p333-365. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57416>. Acesso em: 8 dez. 2022.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ANEXOS

ANEXO I: Comadre Fulozinha, a Protetora da Mata

Lá das terras de Buíque,
Vou contar agora um causo.
Cidade pernambucana,
Rodeada pelo mato
E também de muita história
Contada por todo lado.

Lá vivia um certo homem
Insolente, amargurado,
Chamado de Joaquim,
Um herdeiro milionário,
Da família dos Peixotos,
Um povo mal educado.

Joaquim era da farra,
Não queria casamento,
Já seu pai, que era exigente,
Não lhe deu outro intento:
– Ou tu casa esse ano,
Ou sai do meu testamento.

Sendo assim, não tendo escolha,
Procurou com quem casar.
Quando encontrou Potira,
A moça Capinauá,
Pensou ser a solução
Pro seu pai lhe aprovar.

Sem delongas, a Potira
Percebeu aquela farsa.
Joaquim mirou na noiva
E acertou bem na escrava;
Potira fazia tudo
Sem por ele ser amada.

Mas havia outro homem
Que vivia lhe brechando,
Ele era o capataz,
Integrava o mesmo bando
– Joaquim lhe respeitava,
Suspeito que até bicando.

Certo dia aproveitou
A distância do Patrão,
Foi pra cima de Potira,
Derrubando-a no chão
E, pra que ela não gritasse,
Pôs na boca sua mão.

Joaquim tava chegando,
Justamente, no momento.
O que era a solução
Foi apenas sofrimento,
Joaquim, muito feroz,
Confiou no armamento.

Segurando sua pistola,
Apontou bem pra menina.
– Qual suas últimas palavras,
Sua indígena maldita?
E Potira então gritou:
– Sua mulher tá de barriga!

Nessa hora, Joaquim
Ficou sem o que dizer.
Queria matar a moça,
Mas, por causa do bebê,
Abaixou a sua arma,
Preferiu se recolher.

O capataz foi com ele,
Na maior cara de pau,
Se trancaram no escritório
E não deram mais sinal,
Durante toda aquela tarde

Nesse dia não morreu,
Mas sozinha ela ficou.
Durante sua gravidez,
Joaquim nem lhe olhou,
E foi quanto ela nasceu,
Era linda como a "Flô".

O seu nome era Maria,
Chamada de Fulozinha,
Parecida com a mãe
Da cabeça à perninha.

O seu pai se irritava
Pela cor que ela tinha.

Certo dia sua mãe
Se banhava lá no rio,
Quando veio o capataz
E da roupa se despiu,
Mergulhou pra chegar nela,
Mas Potira nem o viu.

Joaquim tava de olho,
Esperando pra atacar,
Quando, enfim, ele atirou
Na moça Capinauá
E livrou o capataz
Da surra que ia levar.

Fulozinha agora só,
Sem a sua mãe Potira,
Vivia de apanhar
De chicote e de ortiga;
De comer a sua papa
Era sempre proibida.

Gostava de ir pra mata
E tomar banho de Rio,
Certa vez estava lá
Quando o capataz lhe viu,
Repetindo a história
Novamente se despiu.

Pra surpresa da Maria,
A mata lhe protegeu:
Segurou bem o rapaz
E depois lhe espremeu,
Lhe dando aquela coça,
Que ele sempre mereceu.

Joaquim, que tava em casa,
Se deu conta do sumiço,
Foi na mata a sua procura
E selou o seu destino:
O cipó lhe segurou
Para dar o seu castigo.

Fulozinha achou por bem

Se vingar com uma "pisa",
Já que ele tava preso,
Pegou folha de ortiga
E bateu por toda vez
Que apanhou em sua vida.

A floresta, vendo aquilo,
A poupou daquele mal,
O puxou com toda força,
Pra fazer seu funeral,
E a menina desde ali
Se livrou desse boçal.

Desse dia em diante,
A valente menininha,
Por vontade da floresta,
Se tornou a sua rainha,
Mãe da mata e guardiã:
A comadre Fulozinha (CORREIA, 2022).

ANEXO II: O Tempo Não Muda Tudo

Em um reino tão distante,
Bem difícil de chegar,
A princesa Joseni
Iria se apaixonar
Por alguém que voltaria
Do passado para cá.

Certo dia ela estava
No percurso matinal,
Vagueando em seu jardim,
No meio do roseiral
E foi quando percebeu
Algo fora do normal.

Sucedeu que no jardim
Tinha um desconhecido
Que dela se aproximou
Com um belo de um sorriso
E a princesa, lhe olhando,
Não tinha reconhecido.

– Boa tarde, Joseni,
Estava a lhe esperar,
Pois sei que é de seu costume
Vir aqui pra respirar.
O tempo não muda tudo,
Costumava lhe avisar.

A princesa encabulada
Não sabia o que falar,
Pois a frase é conhecida.
Começou a se lembrar,
Recordou de um amigo
Que partiu pra estudar.

Olhou da cabeça aos pés,
Já não pode mais negar,
Era o seu amigo Nino
Que logo foi abraçar,
Chorando de alegria
Por podê-lo reencontrar.

– Tanta saudade que eu tava
Desde que você partiu –
Confessava ao amigo
Que agora ressurgiu,
Contando-lhe os detalhes
Sobre tudo o que sentiu.

– Imagino a sua dor,
Pois dela também senti.
Por isso, que pra você,
Todo dia escrevi,
Contando neste diário
Sobre tudo o que vivi.

Folheando cada página,
Ficou muito emocionada,
Pois em todas tinha escrito:
"Para Zinha, minha amada",
Se lembrando da maneira
Que ele sempre lhe chamava.

– Fui embora te amando
E o amor em mim cresceu.
A distância geográfica,
Que separou você e eu,

Não tirou o que eu sentia,
Pois tudo permaneceu.

Desse dia em diante,
Nunca mais se separaram.
Se divertindo diariamente,
Como era no passado.
"O tempo não muda tudo",
Ele tinha avisado (CORREIA, 2021).

ANEXO III: Jesus, O Salvador do Mundo

No ventre da mulher virgem,
Jesus Cristo foi gerado,
Por meio do Santo Espírito,
Pois tinha sido falado
Que ele era diferente,
Não seria como a gente
Que é nascido em pecado.

Pra conhecer essa história,
Voltaremos ao início,
Capítulo três de Gênesis,
Porquanto um erro gravíssimo
Foi o grande divisor
Entre homem e Senhor,
Para o nosso malefício.

Esse erro é conhecido
Por Pecado Original,
Cometido no Jardim
Pelo primeiro casal,
Condenando a humanidade,
Em sua integralidade,
À corrupção do mal.

Deus, o Santo, não podia
Com o homem comungar
Antes que o preço do erro
Viesse este a pagar,
E o que era requerido,
Pela Lei, era exigido:
A morte, sem revogar.

Foi então que o próprio Deus
Prometeu a solução:
Mandaria o Messias,
Que traria a redenção,
No tempo determinado
E por Ele arquitetado,
Pra fazer a quitação.

Mais na frente, um profeta
– O Natã, precisamente –
Sobre Cristo anunciou
Ao Davi diretamente.
Pois no Trono sentaria,
Logo mais, um que viria
Como O seu descendente.

Teve outro que falou
Dessa vinda e reinado,
Miquéias, era o seu nome,
Que por Deus foi levantado
Pra falar que de Belém,
Perto de Jerusalém,
O resgate era chegado.

Isaías também teve,
Antes do seu nascimento,
Falando sobre o Messias
E sobre o seu sofrimento,
Pela nossa iniquidade
E nossa enfermidade,
Com muito detalhamento.

Todo crente confiando
Dia-a-dia esperou
Pelo Cristo que viria
Como Deus comunicou
E os profetas confirmaram,
Sobre ele até pregaram,
E foi quando ele chegou.

Na plenitude do tempo
Determinado por Deus,
O seu Filho se fez carne
Habitando dentre os seus,
Bebendo leite materno,
Recebendo amor paterno
Como todos os judeus.

Foi crescendo em estatura
E mais se fortalecia.
Bendito pelo Deus Pai,
Cheio de sabedoria,
Diante dele, até os doutores
Viraram admiradores
Da inteligência que tinha.

Estava com trinta anos
No início do ministério,
Andando por todo canto,
Falando do evangelho.
Com prodígio e milagre,
Ofereceu liberdade
Tanto ao novo como ao velho.

Fez o cego enxergar
E ao coxo ele sarou;
Aos enfermos que clamavam,
Prontamente os curou;
Consolou quem tava aflito
E quem tinha já morrido
Com poder ressuscitou.

Com tanta gente curada
E sua fama a percorrer,
Os doutores invejados
Procuraram lhe deter
Acusando-o de blasfêmia,
Alegando prepotência,
Deveria, então, morrer.

Porém tudo aconteceu
Segundo profetizado:
Como foi com a serpente
Estaria levantado,
Pra aquele que lhe olhasse
Procurando liberdade
Fosse plenamente salvo.

Cristo estava ciente
Do que aconteceria:
Que seria perseguido,
Para a cruz ele iria,
Pois tudo tava predito

E, no Testamento Antigo,
Sobre isso, já dizia.

Traído por seu amigo
Foi preso e assassinado,
Juntamente com bandidos
Numa cruz crucificado,
Moído por nossa dor,
Morreu pelo pecador
Pra que fosse libertado.

Com sacrifício vicário,
Ou melhor, substituto,
O problema que era nosso,
E por muito irresoluto,
Foi solvido por Jesus,
Com seu sangue numa cruz,
Em formato absoluto.

Tendo duas naturezas:
A humana e a divina,
Foi, então, o ser perfeito
Pra fazer definitiva
Obra de expiação
E sofrer condenação
Pra salvar a nossa vida.

Sua morte foi causada
Pela nossa transgressão,
Sacrifício bem aceito
Para a Justificação,
O amém de Deus foi dado
E isso é assegurado
Em sua ressurreição.

Voltando de carne e osso,
A muitos apareceu,
Ensinou sobre seu Reino,
O Espírito prometeu,
Eterno consolador
Que viria do Senhor
A todos que nele creu.

Antes de subir aos céus
Nos deixou uma missão
Pra fazer também discípulo

Entre povo e nação,
Batizando na Trindade,
Ensinando a verdade
Pela sua ordenação.

Foi pro Pai, em majestade,
E sentou em sua direita,
Já não era mais o mesmo,
Tava cheio de beleza;
Outrora, foi humilhado,
Mas agora exaltado
No trono da Realeza.

Ele fez uma promessa
Que podemos confiar:
– Vou pra casa do meu Pai
Para preparar lugar.
No lugar que eu estarei
Também vos receberei,
Só aguardem eu voltar (CORREIA, 2022).

ANEXO IV: Minha Linda Escola

Era uma vez uma escola
Que pra mim é a mais linda:
Tem um pátio bem legal,
Diretora bem bonita,
Lá eu leio e escrevo
E também pinto com tinta.

Essa escola é muito chique,
Ela é espetacular,
Nela aprendemos tudo,
Inclusive a estudar,
E até a língua inglesa
Nós treinamos pra falar.

Com professores incríveis,
Estudamos com atenção,
Ficamos inteligentes,
Pensamos em profissão,
Vencemos nossa preguiça,
Expandimos a visão.

As professoras mantêm
As salas organizadas.
Elas são muito perfeitas
E, por isso, educadas,
Sendo muito amigáveis,
Mas por vezes estressadas.

Nessa minha linda escola,
Nos tornamos criativos
E dos nossos professores
Recebemos incentivos,
Enquanto nós estudamos
E brincamos com amigos (CEPIS, 2022).