JORGE FRANÇA DE FARIAS JÚNIOR

UM ESTUDO SOBRE ARTE VERBAL: DA *PERFORMANCE* DO CORDEL DO FOGO ENCANTADO AO *ETHOS* DA CULTURA POPULAR DO SERTÃO DO MOXOTÓ EM PERNAMBUCO

Dissertação apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas como requisito para a obtenção do título de Mestre em Lingüística.

Orientadora: Profª Drª Anna Christina Bentes da Silva

Campinas

Instituto de Estudos da Linguagem

- 2004 -

BANCA EXAMINADORA

_____

Profª Drª Anna Christina Bentes da Silva

(Orientadora)

_____

Profª Drª Tânia Maria Alkmim

_____

Prof. Dr. Frederico Augusto Garcia Fernandes

_____

Prof. Dr. Sírio Possenti

A minha mãe, Maria José de Farias e a meu
pai, Jorge França de Farias (*in memoriam*),
pela minha existência

AGRADECIMENTOS

Uma certa vez assistindo a uma aula do Professor Wanderley Geraldi, lembro que ele falou algo que me marcou muito e fez-me refletir ao longo de meu trajeto na pesquisa: um pesquisador se constrói na experiência com a pesquisa. Não lembro se foi exatamente com essas palavras, mas o que importa é que a mensagem foi passada e assim fui trilhando o meu percurso de pesquisador. Por isso, tenho muito a agradecê-lo pelo inestimável prazer do aprendizado, não somente técnico, mas acima de tudo humano.

E por falar em humano, somente tenho a agradecer a minha orientadora Anna Christina Bentes da Silva, pela dedicação em todo momento que precisei, fazendo discussões, leituras, indicando bibliografias relevantes ao desenvolvimento do trabalho e, principalmente, pela paciência de ler inúmeras vezes os rascunhos que ia escrevendo. Enfim, ela ensinou-me a enxergar o quanto é fundamental uma orientação em um estudo tão apurado como é uma dissertação, mas prazeroso.

Tenho um agradecimento especial, primeiramente, a Deus, que é nossa força maior na vida, a minha mãe, que falei anteriormente, meus irmãos Fátima, Márcia e Marcos, meus sobrinhos e demais parentes que não cito aqui, mas que não esqueço, pois mesmo distantes souberam estar presentes, dando a segurança para eu continuar a caminhada, com carinho e por acreditarem em mim.

Agradeço também aos professores Ingedore V. Koch, Tânia M. Alkmim, Sírio Possenti, Kanavillil Rajagopalan e a professora Suely Kofes da Antropologia, que no pequeno contato que pude ter com eles nas disciplinas que fiz, pude saborear o néctar do conhecimento. E assim ir me construindo como um pesquisador.

Um agradecimento especial e carinhoso ao professor Antônio Marcuschi, pela força e incentivo à pesquisa que realizei, disponibilizando recursos que possibilitaram efetivar a coleta dos dados. À profª Judith Hoffnagel que foi minha primeira orientadora na iniciação científica, ensinando-me a trilhar esse percurso de pesquisador. Também agradeço ao professor Frederico Garcia Fernandes pelas valiosas observações feitas na qualificação e que enriqueceram bastante o trabalho.

Não poderia deixar de agradecer aos grupos Cordel do Fogo Encantado, Raízes de Arcoverde, os agricultores de Caraíbas, a tribo indígena Xucuru, pela contribuição que deram à pesquisa, pelo acolhimento que tiveram comigo em seus lares e pela disposição de efetivarem seus ritos, suas performances, para que pudesse observar e gravar. Também agradeço aos especialistas entrevistados, em especial, o professor e folclorista Roberto Benjamim, o professor José Rabelo, a historiadora Micheliny Verunschk, pela grande contribuição que deram para poder entender melhor o objeto de meu estudo dentro de seu contexto sócio-cultural.

Agradeço ainda a

Suzana Reis, que me incentivou nos momentos em que estava passando pelos obstáculos que faz parte do percurso da pesquisa e, principalmente, pelo carinho que demonstrou, sabendo se revelar uma grande amiga,

Érica Monteiro, que sempre soube ser também uma grande amiga ao incentivar-me desde a época em que fazia Letras. Sempre acreditando no meu potencial e estimulando-me para ir mais adiante,

Amigos como Rodrigo Ximenes, Carolina Farias (Fernanda), Rafael, Ruberval, Eliane Motta, Maria de Lourdes (Lourdinha), Leandra, Flávia Cavalcanti, Cínthia Ishara, Eliana Morais, Cláudia Goulart, Neli Edite, Juanito Avelar, Edvânia Gomes, Marinalva Barbosa e Robson Cesila, entre outros, que souberam se fazer presentes por meio do carinho e incentivo, sempre acreditando em meu potencial enquanto pesquisador.

Enfim, agradeço à Comissão de Aperfeiçoamento para Pesquisa (CAPES) e à Coordenação do Instituto de Estudos da Linguagem (IEL), pelos recursos financeiros recebidos, que me permitiram desfrutar de mais tempo com leituras e aprofundar o desenvolvimento dessa dissertação e, assim, ir amadurecendo como pesquisador, construído na experiência de minha pesquisa.

Mais antiga que a linguagem é a imitação dos gestos, que acontece involuntariamente e que ainda hoje, com toda a supressão da linguagem gestual e a educação para controlar os músculos, é tão forte que não podemos ver um rosto que se altera sem que haja excitação do nosso próprio rosto (...) assim aprendemos a nos compreender; assim a criança aprende a compreender a mãe (Nietzsche).

SUMÁRIO

Índice de mapa e fotos.....**xvii**
Resumo.....**xix**
Abstract.....**xxiii**

Introdução.....**15**

Parte I – A constituição de uma arte verbal: com a voz o CFE.....**21**

Capítulo 1- Cordel do Fogo Encantado: desvendando os *en(cantos)* da cultura popular pernambucana.....**23**
1.1. Um breve histórico do CFE.....23
1.2. Objetivos e natureza do trabalho.....28
1.3. Relação com as raízes.....33
1.3.1. Do ponto de vista do CFE.....33
1.3.2. Do ponto de vista dos especialistas.....42

Capítulo 2 - A Arte Verbal: considerando as dimensões da *performance*.....55
2.1. O caráter transitório da *performance*.....55
2.2. A natureza da Arte Verbal.....65
2.3. A conceitualização de *performer*.....69

Parte II - A *performance* e a voz no CFE: um retrato do *ethos* da cultura popular pernambucana.....**77**

Capítulo 3 - Da *performance* ao *ethos* – o realce da experiência.....79
3.1. A *Performance* e seus recursos.....79
3.2. A *performance* como lugar de construção de um *ethos*.....87

Capítulo 4 - A voz performativa do CFE: um encontro com o *ethos* da cultura popular pernambucana.....**93**

4.1. Apresentando os aspectos fundamentais.....93

4.2. A construção dos aspectos cenográficos da apresentação do CFE em 1998.....93

4.3. A primeira *performance – Profecia (ou Testamento da Ira)*.....95

4.4. A segunda *performance - Chover (ou Invocação Para Um Dia Líquido)*.....103

4.5. A terceira *performance - Profecia Final (ou No Mais Profundo)*.....111

4.6. A quarta *performance – Foguete de Reis (ou a Guerra)*.....116

4.7. A quinta *performance – O Cordel Estradeiro*.....119

Considerações Finais.....123

Fontes e Bibliografias.....**129**

Bibliografia Geral.....129

Bibliografia Regional.....131

Fontes Específicas.....131

Fontes orais.....132

Sites Consultados.....133

***CD-ROM* com o *corpus* da pesquisa**

ÍNDICE DE MAPA E FOTOS

Mapa 1. Estado de Pernambuco.....**24**

Foto 1. Grupo Cordel do Fogo Encantado.....**30**

Foto 2. Grupo Cordel do Fogo Encantado.....**30**

Foto 3. Grupo Raízes de Arcoverde.....**36**

Foto 4. Grupo Raízes de Arcoverde.....**36**

Foto 5. Reisado de Caraíbas.....**37**

Foto 6. Reisado de Caraíbas.....**37**

Foto 7. Tribo Xucuru.....**38**

Foto 8. Tribo Xucuru.....**38**

Foto 9. Casa típica nordestina.....**95**

RESUMO

Esta dissertação tem por objetivo, a partir da perspectiva sociolingüística, proceder a um estudo sobre a arte verbal do grupo "Cordel do Fogo Encantado" (CFE), da cidade de Arcoverde, no Sertão do Moxotó, em Pernambuco. Para tanto, assumo a perspectiva teórica de Bauman e Sherzer (1974) e Bauman (1977) que concebem a arte verbal como uma manifestação que apresenta uma visão integrativa da tradição e que faz uso da linguagem de uma forma especial, privilegiando suas dimensões: estética, social e cultural. Assim, procedi a uma investigação etnográfica sobre as *performances* (gravadas em vídeo e observadas *in loco*) e sobre a produção textual (letras de música, poesias recitadas ou musicalizadas, canções populares e tradicionais etc.) do grupo cênico-musical CFE. Postulo que este grupo se constitui, ao se apropriar de elementos simbólicos (gestualidade, musicalidade, poesia etc.) dos grupos tradicionais populares da região de onde ele provém (o grupo Raízes de Arcoverde, a comunidade de Caraíbas, a comunidade indígena Xucuru e a comunidade do Alto da Conceição) como um intérprete/tradutor de uma dimensão sócio-cultural, a saber, aquela das crenças, dos mitos, dos ritos etc., do cotidiano do nordestino, de um modo geral e, mais especificamente, do sertanejo do Moxotó. Isto possibilita a observação da emergência de um *ethos* da cultura popular dessa região. Para discutir as várias questões que foram surgindo em torno do estudo sobre arte verbal a partir das *performances* do CFE, dividi esta dissertação em duas partes. Na primeira parte, que se subdivide em dois capítulos, contextualizo o objeto de pesquisa desse estudo. A partir dos depoimentos do próprio grupo, apresento um histórico do CFE, a natureza e os objetivos do trabalho do grupo e a forma como concebem a sua relação com os grupos populares. Para verificar essa relação de proximidade do CFE com o seu meio sócio-cultural, exponho e comento alguns depoimentos do próprio grupo e de alguns especialistas entrevistados. Ainda nessa primeira parte, desenvolvo um breve histórico sobre o conceito de *performance,* conceito este que é constitutivo da compreensão do fenômeno da arte verbal, procurando discutir questões relevantes, tais como: a *performance* como uma prática que se realiza no campo da arte, a improvisação na *performance,* a autoria da *performance,* a conceitualização de *performer* e a relação do *performer* com a audiência. A segunda parte

dessa dissertação é composta por dois capítulos nos quais apresento uma discussão mais específica sobre a caracterização da *performance* a partir de seis recursos da linguagem indicados no estudo de Bauman (1977), e discorro sobre a possibilidade de os recursos constitutivos da *performance* do grupo contribuírem para a construção de um *ethos.* Além disso, analiso as *performances* em vídeo do grupo CFE em uma apresentação em 1998. Para tanto, verifico os seguintes elementos: (i) crenças; (ii) ícones (personagens); (iii) problemas do sertão; (iv) rituais/ritos; e (v) ditos populares etc., do contexto da região Nordeste, de um modo geral, e mais especificamente, do contexto do sertanejo da região do Moxotó, em Pernambuco. Também observo, em termos lingüísticos, marcas da variedade não-padrão e marcas da variedade regional. Por fim, apresento as conclusões do trabalho. A metodologia utilizada se constituiu pelos seguintes passos: i) assistir a apresentações a fim de analisar a *performance* do grupo do CFE; ii) observar e entrevistar os grupos citados nas letras das músicas em seus lugares de origem: Recife, Arcoverde e Pesqueira; iii) recolher material histórico que serviu de base para as composições do grupo; e, iv) entrevistar o grupo que é objeto desse estudo. Os dados do *corpus* podem ser descritos da seguinte forma: (i) as *performances* observadas em vídeo; (ii) as entrevistas feitas diretamente com informantes e outras coletadas da internet e; (iii) a produção textual do grupo CFE. Após o estudo, é possível afirmar que a "dimensão estética e social da vida" do sertanejo pernambucano pertencente à região do Moxotó pode ser observada na/pela linguagem que o grupo Cordel do Fogo Encantado (re) constrói.

PALAVRAS-CHAVE: **1. arte verbal. 2. performance. 3. cultura popular. 4. tradução cultural. 5. ethos.**

ABSTRACT

This work is based on a sociolingüístic perspective and aims to proceed to a study on the verbal art of a scenic-musical group "Cordel do Fogo Encantado" (CFE) from Arcoverde, in the hinterland of the Moxotó, in Pernambuco. For in such a way, I assume the theoretical perspective of Bauman and Sherzer (1974) and Bauman (1977) which conceive the verbal art as a manifestation that presents an integrative vision of the tradition and it makes use of the language in a special form, privileging its dimensions: aesthetic, social and cultural. Thus, from an etnografic inquiry on its performances recorded in video and observed *in loco* and on the literal production (lyrics, recited or musical poetries, popular and traditional songs etc.) of the scenic-musical group CFE. I claim that this group its constitutes -, being

influenced in its performatic action and its musical compositions by elements and rhythms of the folk and traditional groups of the region where its was origined (the group Raízes de Arcoverde, the community of Caraíbas, the aboriginal tribe Xucuru and the community from the ”Alto da Conceição) -, as an interpreter/translator of a partner-cultural dimension, for example, the beliefs, myths, the rites etc., of the daily one of the northeastern, in generally and, more specifically, of inlander of the Moxotó. This makes possible the comment of the emergency of ethos of characteristic the folk culture of this region. To discuss some questions on the verbal art from the performances of CFE, I divided this text in two parts. In the first part, which is subdivides in two chapters, its present the object of research of this study. From the interviews of the proper group, I present a description of the CFE, the nature and the objectives of the work of the group and the form as they conceive its relation with the folk groups. To verify the relation of proximity of the half CFE with its partner-cultural one, I display and I comment some interviews of the proper group and some interviewed specialists. Still in this first part, I developed a historical briefing on the performance concept, concept which is constituent of the understanding of the phenomenon of the verbal art, looking for to argue excellent questions, such as: the performance as executable practical one in the artistic universe, the improvisation in the performance, the authorship of the performance, the concept of performer and the relation of performer with the hearing. The second part of this work is composed by two chapters which I present a deep explanation on the characterization of the performance from six

indicated resources of the language in the study of Bauman (1977), and discourses on the possibility of the constituent resources of the performance of the group to contribute for the construction of *ethos*. Moreover, I analyzed the performances and the literal production in video presented for group CFE in a 1998 spectacle. For in such a way, I verified the following elements: (i) beliefs; (ii) icons (personages); (iii) problems of the hinterland; (iv) rituais/rites; and (v) popular etc., of the context of the Northeast region, a general way, and more specifically, of the context of inlander of the region of the Moxotó, in Pernambuco. Also I observed, in linguistic terms, marks of the variety not-standard and marks of the regional variety. Finally, the conclusions of the this work are presented . The methodology its constituted of the following steps: i) to attend the spectacles in order to analyze the performance of the group of the CFE; ii) to observe and to interview the groups cited in the

lyrics in its places of origin: Recife, Arcoverde and Pesqueira; iii) to collect historical material which served of base for the compositions of the group; e, iv) to interview the group that is main object of this study. The data of the *corpus* can be described of the following form: (i) the performances observed in video; (ii) interviews with informers and collected interviews from the internet and; (iii) the literal production of group CFE. The results of this study, it is possible to affirm that the aesthetic and social "dimension of the life" of inlander "pernambucano" pertaining to the region of the Moxotó language can be observed in/for that group CFE (re) constructs.

KEY-WORDS: **1.verbal art. 2. performance. 3. folk culture. 4. cultural translation. 5. ethos.**

Introdução

Esta dissertação insere-se no interior do quadro teórico da sociolingüística que tem como um de seus focos de interesse os estudos relacionados ao tema da arte verbal. Para tanto, assumo a perspectiva teórica de alguns autores que concebem a arte verbal como uma manifestação que apresenta uma visão integrativa da tradição e que faz uso da linguagem de uma forma especial, privilegiando suas dimensões: estética, social e cultural. Além disso, esses autores afirmam que a arte verbal está intrinsecamente presa ao conceito de *performance* pelo fato de que quando compreendemos as manipulações dos recursos lingüísticos por parte dos falantes, também temos que considerar a forma, ou seja, o modo como a linguagem é mobilizada e percebida. A partir dessa perspectiva, fiz uma investigação etnográfica da arte verbal do grupo cênico-musical Cordel do Fogo Encantado (a partir de agora CFE), oriundo da cidade de Arcoverde, na região do Sertão do Moxotó, em Pernambuco, levando em consideração a análise de suas *performances* observadas *in loco* e em vídeos.

Bauman e Sherzer (1974) e Bauman (1977), em sua obra *Verbal art as performance*, entendem que a dimensão estética da vida social e cultural nas comunidades humanas se manifesta por meio do uso da linguagem. Para explicar essa perspectiva que integra a dimensão estética, em outras palavras, a *performance* como "um modo de fala"[1], Bauman nos diz que essa visão integrativa da tradição da arte verbal, também se encontra manifestada nos estudos feitos por Edward Sapir, Roman Jakobson e Dell Hymes.

Sendo assim, esse modo de enxergar a vida social apresentado por Bauman permitiu postular que o grupo CFE se constitui, ao reinterpretar em suas ações performáticas e em

[1] Bauman (1977:07).

suas composições musicais elementos simbólicos dos grupos tradicionais populares, como um "representante" de uma determinada tradição cultural, expressando assim, o cotidiano do nordestino, suas crenças, mitos, ritos etc. Daí poder afirmar que a "dimensão estética e social da vida" do sertanejo pernambucano, pertencente à região do Moxotó, pode ser observada na/pela linguagem que o grupo CFE mobiliza.

Ao estudar o fenômeno da *performance* se faz necessário analisar os diversos elementos que contribuem para seu estabelecimento em um meio social, tendo em vista o fato de que as *performances* são construídas a partir do desenvolvimento de uma linguagem especial num determinado contexto sócio-cultural, mobilizando um certo modo de comunicação.

Para discutir as várias questões que foram surgindo em torno da arte verbal do CFE, dividi esta dissertação em duas partes. Na primeira parte, intitulada *A constituição de uma arte verbal: com a voz, o CFE,* faço uma subdivisão em dois capítulos. No primeiro, *Cordel do Fogo Encantado: desvendando os en(cantos) da cultura popular pernambucana,* contextualizo o objeto de pesquisa desse estudo, apresento um histórico do CFE a partir de seus próprios depoimentos e apresento também a natureza e os objetivos do trabalho do grupo e de sua relação com os grupos populares. Para verificar essa relação de proximidade do CFE com o seu meio sócio-cultural, exponho e comento alguns depoimentos do ponto de vista do próprio grupo e do ponto de vista de especialistas que entrevistei sobre como o CFE é influenciado por mitos, crenças, ritmos, rituais advindos do meio social do qual surge. No segundo capítulo, *A Arte Verbal: considerando as dimensões da performance,* desenvolvo um breve histórico sobre a natureza da *performance,* a partir do ponto de vista de Zumthor (2000), Genette (2001), Turner (1988) e Lord (1968) e, discuto questões relevantes, tais como: a *performance* como uma prática executável no universo artístico, a

improvisação na *performance,* a autoria da *performance,* a conceitualização de *performer* e sua relação com a audiência. Estas questões são relevantes para uma melhor compreensão do conceito de arte verbal de Bauman e Sherzer (1974) e Bauman (1977), que assumo ao longo da dissertação, já que esse conceito engloba as dimensões da *performance*, da cenografia e do *performer*. Para isso, trago os depoimentos do CFE na medida em que vou apresentando a teoria.

Na segunda parte dessa dissertação, intitulada, *A performance e a voz no CFE: um retrato do ethos da cultura popular pernambucana*, faço uma subdivisão em dois capítulos. No primeiro, *Da performance ao ethos – o realce da experiência,* apresento uma discussão mais acurada sobre o conceito de *performance* a partir de seis recursos da linguagem que podem caracterizar cada *performance* e os quais identificarei no capítulo das análises. Ainda neste capítulo, discorro em torno de um possível entrecruzamento da *performance* para a construção de um *ethos.* No segundo e último capítulo, *A voz performativa do CFE: um encontro com um ethos da cultura popular pernambucana,* analiso as *performances* e a produção textual em vídeo (letras de música, poesias recitadas ou musicalizadas, canções populares e tradicionais etc.) apresentada pelo grupo CFE em 1998. Para tanto, verifico os seguintes elementos: (i) crenças; (ii) ícones (personagens); (iii) problemas do sertão; (iv) rituais/ritos; e (v) ditos populares etc., do contexto da região Nordeste, de um modo geral, e mais especificamente, do contexto do sertanejo da região do Moxotó, em Pernambuco. Também observo, em termos lingüísticos, marcas da variedade não-padrão e marcas da variedade regional.

Pressupostos metodológicos

No propósito de fazer um estudo das *performances* do grupo CFE, além de recolher material histórico sobre o grupo, senti a necessidade de desenvolver um tipo de investigação que possibilitasse a compreensão do papel do grupo em sua esfera cultural. Para tanto, escolhi a abordagem etnográfica.

A importância de se levar em consideração os aspectos culturais pode ser verificada na definição dada por Clifford (1998) sobre a abordagem etnográfica vista pelo autor como a "ciência da descrição cultural". Para Clifford, "o processo de se viver a entrada num universo expressivo estranho é sempre subjetivo por natureza" e envolve "a construção de um mundo comum de significados, a partir de estilos intuitivos de sentimento, percepção e inferências" (op.cit.:35-36).

Esse modo subjetivo de observar determinados aspectos culturais de uma comunidade qualquer, é um modo que revela que o etnógrafo tente ser imparcial, ele sempre acaba filtrando, a partir de sua própria subjetividade, os dados que vai apreendendo. Isso condiz com o pensamento de Geertz ao argumentar a favor de que a tarefa do etnógrafo é sempre a de construir interpretações, de fazer uma hermenêutica fundada na interpretação (compreensiva) independente de um método, mas como obra de um autor. Em outras palavras, é necessário que a prática etnográfica seja considerada como uma "negociação construtiva envolvendo pelo menos dois, e muitas vezes mais, sujeitos conscientes e politicamente significativos" (Clifford, 1998:43).

Desta forma, desenvolvi a coleta dos dados durante um ano. A primeira etapa da pesquisa consistiu em uma investigação na mídia-, na internet, em jornais, em revistas e em programas televisivos -, para a obtenção de informações sobre o CFE e sobre os grupos que o influenciaram. As principais fontes foram: o jornal do Brasil (Online), A ponte – Fanzine Cultural (Online), o Diário de Pernambuco (impresso) e os programas televisivos: Jazz &

Cia e Alto-falante, seção Garimpo da TV Cultura, além dos programas, Muito Mais, da TV Jornal, filiada ao sistema brasileiro de televisão (SBT), NE TV da Rede Globo Nordeste e da TV Universitária produzido pela UFPE.

Em seguida, realizei a primeira fase do trabalho de campo no período de julho a agosto de 2002. Foram visitadas as cidades de Arcoverde e Pesqueira, o povoado de Caraíbas nos arredores de Arcoverde, na região do Sertão do Moxotó e por fim, a cidade litorânea de Recife, capital do Estado de Pernambuco. A segunda fase da pesquisa de campo aconteceu no período de abril a maio de 2003, tendo sido feito o mesmo percurso, com exceção da visita à cidade de Pesqueira.

As pesquisas de campo foram realizadas com a intenção de entrevistar o grupo CFE, especialistas (folcloristas, historiadores) sobre a cultura da região e os grupos Raízes de Arcoverde (Arcoverde-PE), Reisado de Caraíbas (povoado de Arcoverde-PE), a comunidade indígena Xucuru (Pesqueira-PE) e a comunidade do Alto da Conceição (Recife-PE). Estes grupos e comunidades tradicionais podem ser considerados algumas das mais importantes matrizes culturais populares de Pernambuco. O CFE, em seus depoimentos, admite que "bebe" destas "fontes" e que seu trabalho musical e performático resulta das relações que estabelece com estas matrizes culturais. Em todas as fases da pesquisa de campo, foram observadas *in loco,* gravadas em vídeo e fotografadas tanto as *performances* do CFE quanto dos demais grupos acima citados.

No que concerne às entrevistas, de um modo geral, tiveram o objetivo de dar voz aos próprios sujeitos da pesquisa, o que nos permite observar como cada um deles contribui para a construção de uma identidade para o CFE. Na primeira fase, as entrevistas foram gravadas em dez fitas de áudio. Na segunda etapa, as entrevistas foram gravadas em duas fitas de áudio e as perguntas formuladas foram mais direcionadas, com a intenção de

esclarecer algumas dúvidas remanescentes sobre o grupo e seu contexto social. As questões elaboradas para as entrevistas, em ambas as fases, contemplaram as seguintes preocupações gerais:

a) questões objetivando situar o pesquisador na área de campo, em relação à cultura local de um modo geral;
b) questões feitas a especialistas sobre a condição do grupo estudado, enquanto intérprete dessa cultura local;
c) questões a respeito dos grupos tradicionais concebidos como matrizes culturais para as *performances* do grupo;

Nas duas etapas da pesquisa, tive o cuidado de não interferir muito nas entrevistas, de modo que o informante ficasse à vontade. Ao final, todas as entrevistas foram transcritas e digitadas por mim, totalizando 60 páginas das entrevistas da primeira fase e 29 páginas da segunda fase. Desta maneira, os dados para a composição do *corpus* foram de três tipos: (i) as *performances* observadas *in loco* e em vídeo; (ii) as entrevistas feitas diretamente com informantes e outras coletadas da internet; e (iii) a produção textual (letras de músicas) do grupo CFE.

Parte I

A constituição de uma arte verbal: com a voz, o CFE

[um espetáculo que contasse mais ou menos uma determinada história que a gente não sabia dizer qual é. Pensando bem, acho que seria a história da vida da gente]

> *O que os define juntos, por heterogêneo que seja seu grupo, é serem (analogicamente, como os feiticeiros africanos de outrora) os detentores da palavra pública; é, sobretudo, a natureza do prazer que eles têm a vocação de proporcionar: o prazer do ouvido; pelo menos, de que o ouvido é o órgão. O que fazem é o espetáculo* (Paul Zumthor).

Capítulo 1

Cordel do Fogo Encantado: desvendando os *en(cantos)* da cultura popular pernambucana

> *Cordel é o trabalho com a literatura oral e escrita, o fogo é o sertão das fogueiras de São João, do sol e da terra queimada, e encantado é o profeta, o cantador.* (Clayton Barros – entrevista em 17/12/1999 para A Ponte – Fanzine Cultural).

1.1. Um breve histórico do CFE

Nessa primeira abordagem do grupo Cordel do Fogo Encantado (CFE), decidi fazer uma descrição histórica da formação do grupo, da natureza de seu trabalho e da relação com suas raízes. Para tanto, achei interessante trazer os pontos de vista do próprio grupo em relação a sua constituição e também os depoimentos de alguns especialistas[1] que fizeram análises das práticas e produções culturais locais, incluindo a formação do CFE e sua relação com a cultura da qual o grupo se origina.

As análises a serem desenvolvidas nesse capítulo deverão privilegiar o que Clifford (1998) define como paradigmas discursivos de diálogo e polifonia (emprestando as noções de Bakhtin), com o deslocamento da autoridade monológica, que tenta, ao máximo, "resistir ao impulso de apresentar o outro de forma autolegitimadora" (op.cit.:46). Além disso, ao trazer as vozes dos sujeitos, considerei também, o ponto de vista de Duranti, em sua obra *Linguistic Antropology* (1997), para quem a linguagem deve ser entendida como uma prática cultural. Neste sentido, a procura pelas vozes dissonantes sobre estas práticas culturais, a saber, as *performances* e a produção textual (letras de música, poesias recitadas

[1] O critério para a escolha dos especialistas foi feito considerando o conhecimento que o informante possuía sobre as práticas culturais locais e sobre o CFE. Dessa maneira, escolhi como informantes historiadores, folcloristas, amigos do grupo, professores e outros representantes musicais antecessores que influenciaram de alguma forma o grupo estudado.

ou musicalizadas, canções populares e tradicionais etc.), do CFE deverão ser a tônica deste capítulo.

O CFE é um grupo cênico-musical que tem origem em 1996 na cidade de Arcoverde[2], região do Sertão do Moxotó[3], no interior do Estado de Pernambuco.

Mapa 1. Estado de Pernambuco
Fonte: www.silsutravel.com.ar/brazil/brazil_archivos/ mapapernambuco.htm

---

[2] Segundo a Associação Municipalista de Pernambuco (AMUPE), Arcoverde — cidade do sertão pernambucano, Sertão do Moxotó e localizada a 259 Km da capital pernambucana — possui atualmente, pelos dados dessa associação 61.781 habitantes e até 1928 integrava o território do município de Pesqueira. Era o sétimo distrito de Pesqueira, que se denominava, na época, Rio Branco. Esse distrito foi criado pela Lei Estadual nº 991, de 01 de julho de 1909. Passou a constituir-se município autônomo, em virtude da Lei Estadual nº 1.931, de 11 de setembro de 1928, data de criação, que vigorou a partir de 01 de janeiro de 1929. O seu território foi formado pelo distrito de igual nome, desmembrado do município de Pesqueira e de uma porção territorial destacada do município de Buíque. A denominação de Rio Branco para Arcoverde foi determinada pelo Decreto-Lei estadual nº 952, de 31 de dezembro de 1943. O município de Arcoverde teve origem nas terras da antiga fazenda de Leonardo Couto, nas quais este fez erigir, em 1865, uma capela dedicada ao culto de Nossa Senhora do Livramento. Hoje polarizando todo o Sertão, a cidade recebeu o titulo de "Porta do Sertão". Administrativamente, o município é formado apenas pelo distrito-sede e pelos povoados de Aldeia Velha, Caraíbas, Gravatá e Ipojuca. Anualmente, no dia 11 de setembro, Arcoverde comemora a sua emancipação política (http://www.amupe.com.br).

[3] A bacia hidrográfica do rio Moxotó (9 619 km2) conta com 8 648 km2 no estado de Pernambuco, e os demais 971 km 2 no estado de Alagoas. Sua extensão total é de 204 km até a foz na margem esquerda do rio São Francisco, dos quais 66 km constituem-se a divisa entre os dois estados. A bacia em estudo insere-se nas microrregiões do Sertão de Moxotó, Arcoverde e Sertão do São Francisco. Faz parte integral do Polígono das Secas e da área de atuação da CODEVASF (http://jaildo.chez.tiscali.fr/singreh3.pdf).

A proposta inicial do grupo era trabalhar com teatro e recitação de poesias dessa região.

> *O espetáculo começou em Arcoverde, toda a origem, tudo o que a gente carrega, os principais símbolos, a força inicial tudo nasceu mesmo nessa paisagem do sertão de Pernambuco, em Arcoverde, as demais coisas que a gente foi incorporando ao espetáculo foi com a estrada, foi a vida fora de Arcoverde, mas essa base mesmo foi de lá.* (Lirinha – vocalista e líder do CFE - entrevista em 07/11/2002 para o programa da TV Cultura – Jazz & Cia).

Ainda no ano de 1996, o atual líder e vocalista do grupo, conhecido por Lirinha, levou essa proposta para Alberone, que a aceitou e também fez parte do CFE. Juntos formaram um grupo de teatro que teve como base a poesia dos cantadores de viola e fizeram uma apresentação teatral chamada "Brasil Caboclo", em Arcoverde e no sertão pernambucano. Mais tarde, em 1997, Lirinha, com o projeto de formar um grupo cênico-musical, convida Clayton Barros, violinista, para conversar sobre a constituição de um trabalho nesse estilo.

> *O encontro aconteceu entre Lirinha e Alberone que montaram um espetáculo teatral. Eu apareci em Arcoverde, já tocava em bares e a gente se encontrava nas mesmas festas, porque a gente gostava das mesmas músicas. Então Lirinha me chamou para um ensaio, pra tomar uma cerveja e conversar e aí surgiu o embrião do Cordel. Eu tinha a cabeça ainda muito no esquema de tocar em bar e não tinha a visão musical que Lirinha já tinha. Foi quando passei a freqüentar os ensaios que comecei a atinar o juízo para a musicalidade do meu local.* (Clayton Barros – violinista do CFE - entrevista em 31/12/1999 para A Ponte – Fanzine Cultural).

> *A idéia era fazer um espetáculo de teatro e que a base fosse a poesia. Poesia rimada e metrificada muito presente na nossa região e com uma música, com uma percussão também que a gente encontrava ali, nos bares, ao nosso redor. A princípio a gente tinha só instrumentos de percussão, um violão ao nosso dispor que era Clayton e a gente começou assim esse espetáculo que se chamou Cordel do Fogo Encantado, depois é que virou o nome da banda quando a gente se mudou para Recife.* (Lirinha – vocalista e líder do CFE - entrevista em 07/11/2002 para o programa da TV Cultura – Jazz & Cia).

De acordo com Lirinha a justificativa para o nome do grupo iniciar com o termo "cordel"[4] vem da necessidade de se contar uma história. Além disso, os termos seguintes que compõem o nome do grupo, "fogo" e "encantado", representam elementos simbólicos para a cultura do sertão nordestino.

> *A palavra cordel não nasceu da necessidade de homenagear a literatura. É bom deixar isso claro. Inclusive, os poetas que escrevem cordel não chamam de cordel. E eu também não chamava de cordel. Lá é poesia. A palavra cordel é uma definição dos intelectuais à respeito dessa literatura. É uma definição pejorativa e o surgimento da expressão 'literatura de cordel' é uma visão muito de cima em relação a uma coisa de categoria inferior. Cordel, no nome do grupo, vem de história mesmo. No sertão nordestino, poesia é chamada de poesia, não de cordel. Cordel, no caso, é uma história. Naquelas bandas do país, o fogo é um elemento dos mais representativos: lembra a seca, o sol forte sobre a cabeça, a fogueira das festas de São João. Lembra, também a purificação, a vela do candeeiro e a dualidade céu/inferno cantada pelos repentistas. O encantado, por sua vez, entra como uma visão profética, apocalíptica. Daí veio o nome Cordel do Fogo Encantado.* (Lirinha – entrevista em 05/12/2001 para o Jornal do Brasil On-line).

> *(...) é o Cordel do Fogo Encantado, a história do fogo encantado, o encantado é isso, as coisas existentes entre o céu e a terra, esses mistérios que envolvem até o imaginário da gente* (Lirinha – entrevista concedida ao pesquisador em Garanhuns-PE no dia 19/07/2002).

Os fragmentos das entrevistas acima possibilitam uma melhor compreensão do universo cultural do qual o CFE se origina e também das concepções que estão na base da fundação e constituição do grupo. Além disso, em um dos trechos, Lirinha trata da questão

[4] Segundo Abreu (1999:19), a denominação "de cordel" remete ao fato de, inicialmente, os folhetos terem sido expostos ao público para serem vendidos pendurados em cordéis. A autora aponta para o fato da literatura de cordel do Nordeste do Brasil ter sido influenciada pela literatura de cordel portuguesa, que serviu de fonte, origem ou matriz para essa primeira. Para confirmar tal argumento, vejamos o que foi dito acima na citação de Diégues Júnior *apud* Abreu (1999:15,16): *Tem-se atribuído às "folhas volantes" lusitanas a origem de nossa literatura de cordel. Diga-se de passagem, e antes de mais nada, que o próprio nome que consagrou entre nós também é usual em Portugal (...) Estas "folhas volantes" ou "folhas soltas", decerto em impressão muito rudimentar ou precária, eram vendidas nas feiras, nas romarias, nas praças ou nas ruas; nelas registravam-se fatos históricos ou transcrevia-se igualmente poesia erudita. (...) Tudo isso, evidentemente, e como seria natural, se transladou, com o colono português, para o Brasil; nas naus colonizadoras, com os lavradores, os artífices, a gente do povo, veio naturalmente esta tradição de romanceiro, que se fixaria no Nordeste como literatura de cordel.*

da dualidade entre céu e inferno. Essa dualidade encontrada, segundo o integrante, nas práticas culturais do sertão, fica mais clara no exemplo seguinte, quando ele faz uma relação entre poesia e profecia, elementos muito presentes tanto no trabalho desenvolvido pelo grupo quanto no contexto do imaginário popular da cultura da região sertaneja.

> *A poesia do cordel é uma poesia que tem uma ligação com o encantado, assim ela tem a literatura, a parte literária das letras e até mesmo da forma de postura da percussão, de uma de história trágica ligada à dualidade dessa coisa de céu e inferno. Essas coisas de deus se falam muito durante o espetáculo, nessas coisas assim (...) a salve rainha é uma poesia maravilhosa, a profecia é uma poesia, não se pode esperar de um profeta o que não se espera de um poeta. Então, você esperar que a profecia acerte, isso é viagem da sua cabeça, profecia é uma poesia, uma poesia sobre o fim das coisas, sobre o que vai acontecer, sobre o futuro, vamos dizer assim, é uma poesia sobre o futuro. Então, a mesma coisa da profecia é o salve rainha, que é uma poesia profética, e o salve rainha é muito interessante porque o cara diz: 'hei olha pra cá, olhai esses vossos olhos misericordiosos a nós volvei', então a gente está num vale de lágrimas* (Lirinha – entrevista concedida ao pesquisador em Garanhuns-PE no dia 19/07/2002).

Em 1998, o grupo se muda para Recife[5], capital do Estado, e vai tomando dimensões de um grupo cênico-musical. Desse ano até os dias atuais, o CFE apresenta uma formação de cinco integrantes: o vocalista Lirinha e o violinista Clayton Barros, de Arcoverde, e os percussionistas Emerson Calado, nascido em São Paulo, mas que desde os

[5] Recife, capital do Estado de Pernambuco, ocupa posição estratégica em relação a diversos países, razão pela qual se tornou uma das principais portas de entrada no país, na rota de vôos internacionais procedentes de Portugal, França, Alemanha, Inglaterra, Itália, Espanha, entre outros. Tem uma população com cerca 1.314.857 habitantes, 51,3 % dos quais são mulheres e 48,7 %, homens. Até o século XVII, Recife foi apenas uma pequena aldeia, funcionando como porto da vila de Olinda — época em que era o centro mais importante da região, situado na junção dos rios Capibaribe e Beberibe. Sua expansão teve início em 1630 com a ocupação holandesa, que a fez crescer consideravelmente em dez anos, passando de simples vilarejo, com cerca de 200 casas, para uma aldeia onde existiam mais de 2.000 habitações. Os holandeses realizaram obras de saneamento na ilha de Antônio Vaz, hoje distrito de Santo Antônio, onde se encontram as melhores construções da cidade, e construíram uma ponte ligando-a ao continente. Importaram casas pré-fabricadas da Holanda e introduziram no Brasil o tipo de habitação conhecida como "sobrado magro" (com dois ou mais andares e escadarias). No bairro de Santo Antônio, na junção dos rios Beberibe e Capibaribe, encontra-se hoje o Palácio das Princesas, sede do governo do Estado de Pernambuco (Almanaque Abril, 1996).

quatro anos vive em Arcoverde, Nego Henrique e Rafa Almeida, ambos do Morro da Conceição, em Recife.

> *Eu nasci em Arcoverde, fui criado lá, debaixo do Alto do Cruzeiro. Estudei em escolas estaduais. O meu primeiro encontro com música foi na escola, através de bandas marciais. Com catorze anos montei uma bandinha de rock, com uma figura tocando violão e eu com uma bateriazinha eletrônica. Aí eu comecei a escrever algumas coisas. Fui para São Paulo, trabalhar em um supermercado, lavando carro. Foi quando vim passar alguns dias aqui em Paulista na casa da minha irmã que comecei a tocar violão. Comecei a tocar em bares em Recife e quando voltei para Arcoverde, passei a tocar nos bares de lá, de uma maneira bem melhor, porque, como a cidade é pequena, as pessoas conhecem seu nome, os carros de som e as rádios anunciam.* (Clayton Barros – entrevista em 31/12/1999 para A Ponte – Fanzine Cultural).

> *Arcoverde é a minha cidade. Nasci lá, me criei lá, e trago lembranças e influências de lá. Morei 22 anos em Arcoverde e não faz nem um ano que estou morando em Recife.* (Lirinha – entrevista em 31/12/1999 para A Ponte – Fanzine Cultural).

> *Morei em vários lugares, mas onde eu me enquadro é em Arcoverde. Os melhores momentos de minha vida foram vividos lá. Se me perguntarem onde eu vivi de verdade, eu diria que foi lá.* (Emerson Calado – entrevista em 31/12/1999 para A Ponte – Fanzine Cultural).

> *Eu sou o único recifense do cordel. Nasci no Morro da Conceição, rodeado de música. Desde os quatro anos de idade eu participo de toques de candomblé. Aprendi de perto mesmo. Fui batizado duas vezes, uma na igreja e uma no terreiro. Eu nunca fui em Arcoverde.* (Nego Henrique – entrevista em 31/12/1999 para A Ponte – Fanzine Cultural).

1.2. Objetivos e natureza do trabalho do CFE

> *A nossa música, que a gente ainda tinha muitas dúvidas sobre como ela funcionava no mundo, a gente descobriu que tem uma potência de comunicação muito grande. E que a própria poesia, a forma que ela é composta e interpretada, tem uma musicalidade, é uma música que até então a gente não sabia.* (Lirinha – entrevista em 14/12/2001 para A Ponte – Fanzine Cultural).

Inicialmente, vamos procurar compreender como o CFE constrói a sua história com o teatro, história que se mistura com a história e com os objetivos do próprio grupo.

> *A "ralação" que as bandas tanto glorificam como um estágio necessário para conseguir as coisas, a gente já vem fazendo no Sertão há alguns anos. E como existe pouca comunicação da capital com o interior a gente ficava muito isolado. A gente já viaja com o Cordel há três anos por cidades pequenas, fazendo teatro, mas em Recife só começamos a chamar atenção a partir do rec beat de 99.* (Lirinha – entrevista em 31/12/1999 para A Ponte – Fanzine Cultural).

> *Eu lembro que a gente foi apresentar em Recife, um espetáculo e o pessoal que tinha assistido fez uma proposta da gente levar esse espetáculo pra rua. A princípio a gente não aceitou porque pra gente era muito arriscado perder a introspecção que as quatro paredes do teatro dão. Todo o levar do espetáculo, a gente disse não, a gente não vai fazer esse espetáculo na rua, só que começou o pessoal a insistir e a gente pensou: será que a gente não consegue fazer uma adaptação do teatro para a rua?A gente fez uma adaptação e deu muito certo e conseguiu que todo mundo prestasse atenção naquele momento e até hoje a gente faz essa mistura de elementos de teatro e shows de rua, com a luz de shows, o microfone (...)* (Lirinha – entrevista em 07/11/2002 para o programa da TV Cultura – Jazz & Cia).

> *A experiência do teatro também me ensinou a formatar idéias em um curto espaço de tempo, como um show de uma hora e meia. O aprendizado daquela época está sendo valioso para a carreira do Cordel. (...) Sem dúvida. A experiência do teatro mais a experiência da rua geraram o embrião de uma intenção de fazer um espetáculo que contasse mais ou menos uma determinada história que a gente não sabia dizer qual é. Pensando bem, acho que seria a história da vida da gente.*(Lirinha – entrevista em 05/12/2001 para o Jornal do Brasil On-line).

Ao analisar os depoimentos acima, verifico que o CFE, a partir de uma experiência particular com o teatro, com o "espetáculo" fechado e, posteriormente, com o "espetáculo" de rua, foi se constituindo de uma forma diferenciada dos demais grupos pré-existentes e, assim, foi construindo uma identidade própria. Devido a esse fato, o grupo se aproximou ainda mais da ritualidade presente na cultura de sua região (ritmos, ritos, crenças, poesias, poemas, canções etc.). Eles admitem que a história deles com o teatro e com o teatro de rua

gerou “o embrião de uma intenção de fazer um espetáculo que contasse mais ou menos uma determinada estória”[6].

Foto 1. Grupo Cordel do Fogo Encantado em Garanhuns-PE no dia 19/07/2002. Detalhes: última apresentação do primeiro CD - Lirinha (à esquerda) e Emerson Calado (à direita). (Foto: Jorge França)

Foto 2. Grupo Cordel do Fogo Encantado em Garanhuns-PE no dia 19/07/2002. Detalhes: última apresentação do primeiro CD. (Foto: Jorge França)

[6] Lirinha – entrevista em 05/12/2001 para o Jornal do Brasil On-line.

O CFE mostra que faz uma tradução de sua cultura quando fala da experiência da teatralidade aliada a uma musicalidade moldada por/para essa experiência teatral e pelo contato com outros ritmos, o que possibilitou ao CFE constituir uma estética própria no palco.

> *A forma de compor da gente é muito aplicada numa idéia de liberdade. É dessa forma que a gente compõe, principalmente os arranjos. Todos os integrantes colocam pra fora seus elementos pessoais, isto é uma herança do teatro. O Cordel não é um espetáculo que se dedica à pesquisa musical conscientemente (...) O que ocorre é que a gente ainda vai trabalhar com percussão e um violão, não saindo da estética conceitual do espetáculo (...)* (Lirinha – entrevista em 14/12/2001 para A Ponte – Fanzine Cultural).

E essa estética conceitual do "espetáculo", segundo Lirinha, estabelece um modo de comunicação que rompe com as barreiras de uma linguagem presa a um estatuto de "regional" ou "local" e se expande para uma dimensão universal.

> *O cordel não faz show pra brasileiro, assim não é bem, quando a gente faz essas apresentações fora do país, geralmente, é o público do local (...) e é impressionante como é que a comunicação acontece. Eu sempre digo assim, as primeiras apresentações que a gente faz em um país, é muito parecida com a primeira em Arcoverde, quer dizer, também aconteceu estranhamento da população naquele momento, também não era seguindo a risca a tradição. Tinha umas modificações que pra muita gente não era correto, como não é convencional (...) a formação também do violão muita percussão e o show tem uma tendência de impacto, tem uma necessidade de contato forte, uma apresentação tem uma postura de presença de fogo assim mesmo. Uma intenção cênica mesmo é o que acontece, é que é um impacto muito geral (...)* (Lirinha – entrevista concedida ao pesquisador em Garanhuns-PE no dia 19/07/2002).

No exemplo acima, percebe-se o tipo de comunicação que o CFE estabelece com um universo cultural do outro, do estrangeiro: uma comunicação que ocorre por meio da musicalidade e da *performance*. Segundo o informante, a *performance* mobilizada pelo grupo também contribui para concretizar essa comunicação porque extrapola a esfera do

lingüístico. Em outras palavras, para Lirinha, é por meio desses recursos (a musicalidade e a *performance*) que a comunicação ocorre de modo significativo para o grupo e para a audiência. Portanto, a *performance* contribui para estabelecer uma identificação e comunicação além do plano da linguagem verbal. Isso também pode ser verificado no depoimento abaixo, quando Lirinha se refere à música apresentada pelo grupo como sendo "uma explosão da repressão no Nordeste", ao mesmo tempo em que também afirma que na Europa sua música rompe com a rotulação de esfera regional, local.

> *Em todos os lugares as pessoas dizem muito que a nossa música é agressiva. O espetáculo tem essa coisa também de descarga, de uma história de muita repressão, de querer explodir a repressão do Nordeste. Tem muito de afirmação. Na Europa foi mais fácil tocar porque lá a nossa música não tinha o rótulo de regional. Éramos brasileiros e ponto final, assim como o maestro Moacir Santos.* (Lirinha – entrevista em 05/12/2001 para o Jornal do Brasil On-line).

> *O papel que o Cordel veio para desempenhar foi se incorporar ao movimento da capital e chamar a atenção para o que existe no interior. Independente de se a gente toca bem, toca mal, nós estamos sendo importantes para a região porque estamos atraindo as atenções. O pessoal já vira os olhos e começa a atinar que existe alguma coisa acontecendo no resto do Estado.* (Lirinha - entrevista em 31/12/1999 para A Ponte – Fanzine Cultural).

Ainda se referindo à comunicação estabelecida por sua percussão musical e por sua cenografia nas apresentações no exterior, Lirinha explica que:

> *(...) em vários momentos os significados contidos nas letras das poesias eram passados. Sentimentos que existem em qualquer cultura por serem sentimentos humanos assim como medo, desejo, amor, saudade. Essas coisas a gente conseguia passar através da nossa pancada e da nossa expressão e aí as pessoas ficavam tristes, ficavam alegres, mesmo sem entender* (Lirinha – entrevista em 14/12/2001 para A Ponte – Fanzine Cultural).

Assim, o CFE é um misto de "música, teatro e poesia. Isso faz parte da nossa existência desde o início e através dessas três coisas a gente fundamenta o nosso trabalho"[7]. Por fim, é possível observar que o grupo tem a intenção de comunicar não somente os sentimentos, mas também ícones do imaginário popular da região da qual se origina.

1.3. Relação com as raízes

> *Cordel do Fogo Encantado é a sacação do mundo visto de nossa cidade. É uma mistura das raças negra, branca e indígena, tanto nas origens dos membros, quanto no estilo de som.* (Emerson Calado – entrevista em 17/12/1999 para A Ponte – Fanzine Cultural).

1.3.1. Do ponto de vista do CFE

Devido à heterogeneidade na composição do grupo (mesmo considerando que os integrantes são de um único Estado), há uma mistura de ritmos, mitos e crenças em suas *performances* e produção textual. Isto é, embora o CFE não seja um grupo da cultura popular[8], recebe influência em sua musicalidade, em sua produção textual e em suas *performances,* de grupos tradicionais da cultura popular da região do Sertão do Moxotó[9], são eles: Raízes de Arcoverde[10], que apresenta o samba de coco de batida percussiva[11]

---

[7] Clayton Barros em entrevista para a TV Universitária da UFPE.

[8] Vale salientar que devido às várias concepções existentes de cultura popular, assumo o ponto de vista de Cuche (1999:149), para quem, as culturas populares revelam-se nem inteiramente dependentes, nem inteiramente autônomas, nem pura imitação, nem pura criação. Isto corrobora, segundo o autor, para que cada cultura particular seja "uma reunião de elementos originais e elementos importados, de invenções próprias e de empréstimos".

[9] Segundo Vasconcelos (2001:20) a cultura de Pernambuco na região do Moxotó tem caracteres próprios, que se distinguem pela improvisação e pela oralidade. Ainda para o autor as manifestações culturais dessa região se manifestam entre outras coisas por meio do som, da poesia, forma mais nobre da literatura que "revela, traduz e perpetua a vontade, a verdade e a sensibilidade no plano transcendental, espiritual" (op.cit.:19).

[10] O grupo de samba de coco "Raízes de Arcoverde", surgido em 1996, sob a liderança de Luís Calixto Montenegro, mestre coquista falecido em 1999, é um espaço de manutenção do legado de todos os coquistas que fizeram do coco sua arte ao longo do século XX, no município de Arcoverde-PE. Hoje, contando com 27 participantes, entre adultos, adolescentes e crianças, o grupo Raízes de Arcoverde reativou o samba de coco,

(criado por descendentes de escravos); reisado de Caraíbas[12] (originário de agricultores do povoado de Caraíbas[13]); tribo Xucuru[14] de Pesqueira[15], que mostra o ritual do toré[16] (dança

---

dançado com regularidade, e já registrou seu som no CD, que leva o nome do grupo. Em Arcoverde, o grupo de coco é um dos mais respeitados e conhecidos no Estado de Pernambuco. Aliás, não é a primeira vez que o samba de coco arcoverdense chama a atenção fora dos limites da cidade, já que foi alvo da famosa expedição de mapeamento cultural realizada por Mário de Andrade, nas décadas de 20-30, do século passado. Por sua batida inconfundível e sua pisada peculiar, o grupo Raízes de Arcoverde conquista um público cada vez maior, seja através dos espetáculos que realiza, seja pelos ensaios e festas que promove no Alto do Cruzeiro. (http://www.recbeat.com.br/sinopse.htm).

[11] O coco é um canto e dança surgido entre Alagoas e Pernambuco, possivelmente no Quilombo dos Palmares, espalhando-se daí para todo o Nordeste brasileiro. O mestre, que entoa as canções, é chamado tirador ou coquista e conta com a ajuda de um coro que responde o refrão do coco. Sofrendo alterações conforme o local em que aparece, a dança consiste em passos lentos (em Arcoverde-PE chama-se parcela) e sapateado (o trupé). Sem uma indumentária rica, como outros folguedos possuem, o coco é um festejo, sobretudo vibrante e contagiante. Arcoverde é dona de uma tradição antiga de samba de coco, assim chamado por não possuir uma regularidade na roda característica da dança, mas antes por ser um coco pisado "miudinho", sambado no trupé. Grandes mestres surgiram na cidade ao longo do século XX, como Brasa Viva, Alfredo Sueca, Das Dores, Sabino Sapateiro, Ivo Lopes e Lula Calixto, este último um dos principais responsáveis pela revalorização do festejo na região a partir dos anos 90, possibilitando à cidade o conhecimento / reconhecimento de suas raízes culturais. (http://www.cocoraizes.hpg.ig.com.br/coco.htm).

[12] O reisado de Caraíbas, segundo os informantes, é uma manifestação festiva religiosa ancestral, que vem sendo transmitida de geração a geração. A ideologia do reisado, originária da festa de reis, é uma mistura de fé, festividade e dança. O reisado é, ao mesmo tempo, uma ideologia de vida e um divertimento aos membros da comunidade. A comunidade apresenta-se dividida em dois grupos de reisados: o dos adultos e o mirim. Tanto o reisado adulto quanto o mirim são caracterizados por indumentárias que reúnem um colorido bem diversificado e mostram uma realidade que se opõe ao "cinza" do Sertão nordestino. O colorido da roupa, segundo os membros da comunidade, está ligado a um simbolismo que manifesta a alegria diante da chuva como uma dádiva que traz a fartura à comunidade. Segundo a Enciclopédia Microsoft Encarta 2000 o reisado se caracteriza por "grupos de pastores e pastoras que se reúnem para visitar as casas das pessoas mais hospitaleiras da região, convidando-as para cantar e dançar. A dança é uma espécie de pantomima em que o ritmo é de rancho e os passos são livres, sem marcação dirigida".

[13] Caraíbas, segundo os moradores, é um povoado que faz parte da cidade de Arcoverde; é formada por aproximadamente cinco ruas com uma igreja no centro da localidade, cercada por casas típicas do interior nordestino. A comunidade é composta em sua maioria por trabalhadores rurais, que retiram da agricultura sua sobrevivência. Caraíbas apresenta uma forte religiosidade mesclada com um messianismo, que é característico do reisado. Essa religiosidade envolve desde os mais velhos até as crianças, que participam das manifestações religiosas como um compromisso moral, ensinado também na escola pelos professores.

[14] Comunidade indígena que habita a Serra Ororubá, na cidade de Pesqueira. Esse município do sertão de Pernambuco fica a aproximadamente 214 km da capital do Estado.

[15] Pesqueira teve origem no local que era conhecido por Cimbres, ao pé da serra do Ororubá. Em 1800, Manoel José de Siqueira, capitão-mor, fundou uma fazenda, edificou uma grande casa para sua residência, além de outras para moradores, senzalas para escravos e, em 1802, uma pequena igreja sob a invocação de Nossa Senhora Mãe dos Homens. O nome da fazenda (depois povoação) teve origem na existência de um poço abundante em pescado, conhecido de todos os que por ali passavam como "Poço da Pesqueira" — designação, com o passar do tempo, simplificada para Pesqueira (http://www.revista.cultura.pe. gov.Br/junho_2000/cen_ situação.html).

[16] O toré é um ritual dançado da seguinte maneira: um pequeno grupo de seis homens coloca-se à frente do círculo que se forma e que não é fechado. O "bacurau", que faz parte desse pequeno grupo é responsável por iniciar cada canção do toré. Ele também fica com a maraká, instrumento de percussão chocalhante que ajuda a ritmar as músicas. Os outros, homens, mulheres e crianças, vêm logo atrás, em fila indiana. À parte, ficam os zabumbeiros e o mestre da gaita que juntos tocam cada canção. Esta é chamada de ritual e pode ser puxada pelo mestre de gaita ou pelo bacurau. O ritmo cadenciado do toré também é marcado pelas batidas dos

religiosa), e comunidade do Alto da Conceição, em Recife, que apresenta o candomblé[17]. Além de outros ritmos como a embolada[18], o repente[19] e o aboio[20], que se encontram

---

jupagos no chão. Só os homens Xucurus portam os jupagos durante o toré.O jupago é um pau comprido, com uma espécie de raiz em formato de bola em sua base. Segundo um informante, o jupago é feito da madeira de uma árvore chamada "candeeiro" que antigamente havia em abundância na região, mas que agora é escassa. Para fazer o jupago, a madeira deve ser cortada na noite de lua cheia, porque senão racha com facilidade (http://www.revista.cultura.pe.gov.Br/junho_2000/cen_ situação.html).

[17] Candomblé, rito religioso dos negros iorubas, conservado até hoje por seus descendentes. Também se chama candomblé o lugar de realização dos rituais e a sede onde as filhas-de-santo cumprem seu longo período de iniciação. Os negros de origem banto dão o mesmo nome aos centros de sua devoção. No Brasil, o sincretismo entre as religiões negras e indígenas criou o *candomblé de caboclo.* O candomblé reverencia os orixás, divindades impregnadas de força mágica: o *axé.* Modificado no Brasil em seus traços primitivos, o candomblé ainda é, dos cultos africanos, o que conserva maior fidelidade às origens. Seu ritual visa à descida de orixás nos filhos-de-santo, ou cavalos, que entram em transe. Cada divindade tem seus sacerdotes, pais e mães-de-santo e as confrarias, os filhos e filhas-de-santo. Seus lugares de culto são chamados de terreiros ou roças. Os deuses são invocados pelos toques do atabaque. Possuídos, seus filhos dançam em atitudes que lembram o gestual do orixá. Cada orixá tem um dia da semana dedicado a ele e, em sua festa, cores que o identificam aparecem na roupa e adereços de seus filhos e nas *guias,* colares rituais de miçangas ou contas de vidro. Os orixás recebem oferendas de comidas e cada um tem uma saudação própria em língua africana. (Enciclopédia Microsoft Encarta 2000).

[18] Forma poético-musical improvisada, usada em geral como desafio, nas peças dialogadas. Muito cantada no Nordeste. O desafio é uma forma de cantoria de viola brasileira, na qual os repentistas assumem uma conduta de competição ou disputa, e não de parceria. Até o século XIX, os desafios eram muito freqüentes por causa da rivalidade existente entre as cidades. Atualmente, porém, a maioria dos cantadores, ou violeiros, trabalha em parceria. O desafio usa os mesmos gêneros e estilos que o restante da cantoria, como a sextilha, o martelo, o galope e o quadrão. No século XIX, Romano Texeixa e Inácio da Catingueira participaram de desafios famosos. Na década de 1930, o Cego Aderaldo e Zé Pretinho travaram duelos famosos. Os grandes cantadores da atualidade, como Otacílio Batista, Ivanildo Vilanova, Pedro Bandeira, Geraldo Amâncio (CE) e Oliveira de Panelas (PB), participam de desafios "de mentirinha", nos quais trocam insultos com a mesma criatividade com que desenvolvem qualquer tema livre, mas sem a rixa que de fato existia no passado. O desafio é freqüentemente confundido com a própria cantoria e com a literatura de cordel, ainda encontrado com freqüência no Nordeste brasileiro. (Enciclopédia Microsoft Encarta 2000).

[19] É um canto de improviso. Os artistas são típicos do Nordeste, onde podem ser encontrados nas ruas, feiras, quermesses e vaquejadas. Geralmente acompanhados de uma viola, cantam em qualquer gênero poético característico da região, como o galope, o martelo, o coco ou a embolada, entre outros. Podem passar horas improvisando sobre qualquer assunto, mas alguns temas e personagens que povoam o imaginário do nordestino, como Lampião e Padre Cícero, costumam ser os mais solicitados pela platéia, que, se estiver pagando, pode sugerir o mote. O compasso musical é praticamente ignorado, sendo toda a atenção dos artistas dedicada à cadência dos versos, ao ritmo. O repente é freqüentemente confundido com o desafio, hoje um gênero artístico praticamente extinto no Nordeste. Geralmente, mas não obrigatoriamente, o repente é obra de um cantador, uma vez que este pode se restringir a interpretar motes que já tenha prontos, como um romance da literatura de cordel. Otacílio Batista, Ivanildo Vilanova, Pedro Bandeira, Geraldo Amâncio e Oliveira de Panelas são alguns dos grandes cantadores da atualidade que também sabem fazer repente. (Enciclopédia Microsoft Encarta 2000).

[20] De acordo com Cascudo (1969), o aboio, típico no Nordeste do Brasil é um canto sem palavras, entoado pelos vaqueiros quando conduzem o gado para os currais ou no trabalho de guiar a boiada para a pastagem. É um canto ou toada um tanto dolente, uma melodia lenta, bem adaptada ao andar vagaroso dos animais, finalizado sempre por uma frase de incitamento à boiada: ei boi! boi surubim!, ei lá, boizinho! Esteja atrás (no coice) ou adiante da boiada (na guia) o vaqueiro sugestiona o gado que segue, tranqüilo, ouvindo o canto. No sertão do Brasil é sempre um canto individual, entoado livremente, sem letras, frases ou versos a não ser o incitamento final que é falado e não cantado. Os que se destacam na sua execução são apontados como bons no aboio. Existe também o aboio cantado ou aboio em versos que são poemas de temas agropastoris, de

presentes na poesia popular dos poetas que serviram de base para o grupo, como: Chico Pedroza, Manoel Filó, Manoel Chudu, Inácio da Catingueira e Zé da Luz, entre outros.

Foto 3. Grupo Raízes de Arcoverde em Arcoverde-PE no dia 15/07/2002. Detalhe: O trupe sendo dançado por integrantes do grupo. (Foto: Jorge França)

Foto 4. Grupo Raízes de Arcoverde em Arcoverde-PE no dia 15/07/2002. (Foto: Jorge França)

---

origem moura e que chegaram ao Brasil, possivelmente, através dos escravos mouros da Ilha da Madeira, em Portugal, país onde existe esse tipo de aboio. Segundo Luís da Câmara Cascudo, o vocábulo aboio é de origem brasileira, sendo levado para Portugal, uma vez que lá aboio significava pôr uma bóia em alguma coisa. O aboio não é divertimento é uma coisa séria, muito antiga e respeitada pelo homem do sertão. Pode aboiar-se no mato, para orientar os companheiros dispersos durante as pegas de gado, sentado na porteira do curral olhando o gado entrar e guiando a boiada nas estradas. Serve para o gado solto no campo, assim como para o gado curraleiro e até para as vacas de leite, mas em menor escala, porque nesse caso não é executado por um vaqueiro que se preze e tenha vergonha nas ventas. O escritor José de Alencar, no seu livro *O sertanejo*, diz do ritual do aboio: Não se distinguem palavras na canção do boiadeiro; nem ele as articula, pois fala do seu gado, com essa linguagem do coração que enternece os animais e os cativa.

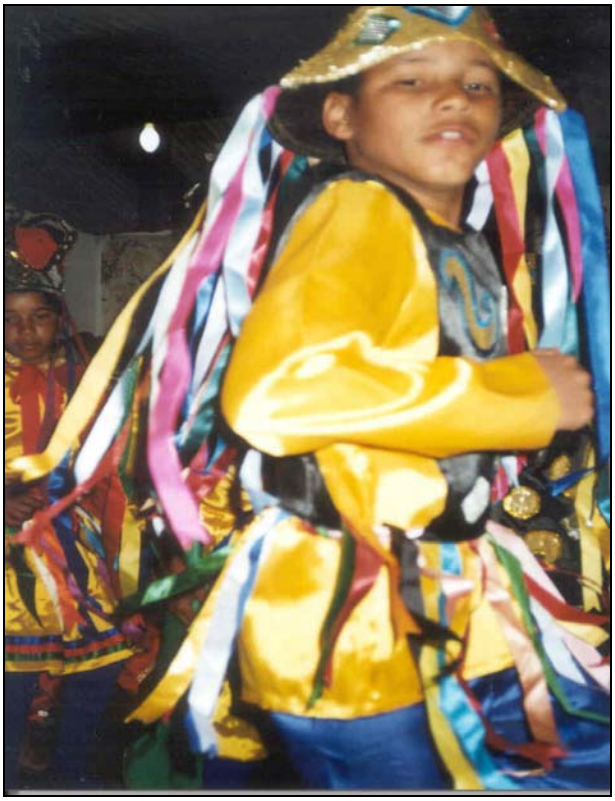

Foto 5. Reisado de Caraíbas em Caraíbas-PE no dia 16/072002. Detalhe: O colorido da indumentária do reisado. (Foto: Jorge França)

Foto 6. Reisado de caraíbas em Caraíbas-PE no dia 16/07/2002. Detalhe: a dança do reisado mirim em Caraíbas. (Foto: Jorge França)

Foto 7. Tribo Xucuru em Pesqueira-PE no dia 17/07/2002. Detalhe: o pajé da tribo (à esquerda) e uma indígena (à direita). (Foto: Jorge França)

Foto 8. Tribo Xucuru em Pesqueira-PE no dia 17/07/2002. Detalhe: tribo Xucuru dançando o toré. (Foto: Jorge França)

Todos esse poetas populares influenciaram na produção musical, cenográfica e textual do CFE como poderemos observar abaixo nos depoimentos de dois dos integrantes do CFE:

> *A gente tem uma formação de diferentes influências, mas isso não quer dizer que uma complementa a outra (...) o espetáculo que a gente está trabalhando é todo pensando como se fosse uma história com início, meio e fim e acaba parecendo um cordel mesmo. Nós iniciamos com uma batida primeira do toré indígena, da tribo dos Xucurus. E na medida em que o espetáculo vai sendo apresentado, novos elementos vão sendo incorporados à própria batida, e se quebrando em outros. Aí entra o coco, entra o reisado e a umbanda.* (Lirinha – entrevista em 31/12/1999 para A Ponte – Fanzine Cultural).
>
> *O reisado um pouco, o reisado a gente teve um contato muito pequeno. Essa questão de Arcoverde é uma questão bastante complexa, porque muito do que a gente fala assim é como de afirmação da nossa bandeira, do que a gente entende como música, que fala vamos dizer, que se comunica com a nossa. Então assim tem muita coisa do coco no cordel, realmente, há células do coco no cordel (...) candomblé tem demais, umbanda* (Lirinha – entrevista concedida ao pesquisador em Garanhuns-PE no dia 19/07/2002).
>
> *Fundamentou o nosso início assim, nós utilizamos células desses ritmos...* (Clayton Barros - entrevista concedida ao pesquisador em Garanhuns-PE no dia 19/07/2002).

A partir dos depoimentos acima, nos quais se evidencia a confluência para o CFE dos vários ritmos (o toré, o coco, o reisado, a umbanda etc.) advindos da cultura popular da região do Sertão do Moxotó, pode-se afirmar que esse grupo faz uma "tradução cultural"[21] na medida em que esses ritmos são (re)apropriados e são transformados em seu interior.

[21] A noção de "tradução cultural" é utilizada aqui segundo o ponto de vista de Geertz (1999), que em um de seus ensaios sobre as relações entre cultura e imaginação moral, a partir das análises das tradições culturais, faz a crítica à doutrina do relativismo cultural, segundo a qual não podemos nunca entender, de maneira adequada, a imaginação de outros povos. O autor afirmando que é possível entender essa imaginação alheia, sugere, então, o seguinte caminho: "É claro que podemos sim entender essa imaginação alheia de forma bastante adequada, ou pelo menos tão bem quanto se pode entender algo que não seja propriamente nosso, mas isso não será possível se nos limitarmos a olhar por trás das interpretações intermediárias que nos relacionam com aquela imaginação. É preciso olhar através delas". (*op. cit.*: 69-70). Procurando adaptar este conceito para este trabalho, compreendo que o CFE faz a tradução dos modos de simbolizar dos grupos tradicionais já mencionados porque os reinterpreta e os expressa a partir dos filtros produzidos por sua formação, seus interesses, seus objetivos. Saliento ainda que ao longo deste trabalho usarei outros termos e suas variantes com o mesmo sentido que o de tradução, tais como: (re)apropriação, (re)criação, (re)invenção, interpretação etc., de modo a ampliar e não ser repetitivo quanto ao emprego do termo tradução.

Desta forma, pode-se afirmar que o CFE não reproduz algo existente na tradição sertaneja, mas (re)cria uma tradição de modo singular sem, necessariamente, resgatar essa tradição. Vejamos isso no depoimento de Lirinha:

> *A gente não quer trabalhar com o resgate ou a releitura dos sons tradicionais. Eu não sei nem se a gente vai conseguir encontrar o que está procurando, que é fazer uma música cada vez mais saída das emoções individuais. Esse princípio quebra a idéia de um som limitado a determinada região ou, então com a linguagem de uma determinada região. O sotaque sabemos que é inevitável.* (Lirinha – entrevista em 05/12/2001 para o Jornal do Brasil On-line).

Além de admitir que o CFE se apropria de uma forma especial de vários elementos musicais e performáticos dos grupos tradicionais citados anteriormente, o grupo também admite que outros ritmos regionais tiveram um papel na construção da identidade musical do grupo.

> *Eu acho que (...) um som da cabeça na verdade, vários sons já estão dentro da cabeça do que a gente escutou, não é? E na verdade, o homem é fruto do que ele vai juntando de experiência, de contato, de sensação, dessas coisas do que vai escutando. É óbvio que na música da gente, estão presentes os símbolos do baião, é claro, a gente escutava muito, os símbolos do xote, mesmo quando a gente diz que não quer fazer o ritmo propriamente dito, vamos dizer assim, as regras básicas da zabumba, do triângulo, (...) uma reivindicação, assim, da possibilidade do som ser mais além do que Luiz Gonzaga fez. Então o som do sertão seria o som do mundo, assim, seria o som humano, a gente sempre fala isso (...)* (Lirinha – entrevista concedida ao pesquisador em Garanhuns-PE no dia 19/07/2002).

Estes elementos simbólicos do sertão (baião, xote, ritmos da zabumba, do triângulo) com os quais o CFE admite ter tido contato e, ao mesmo tempo, ter se apropriado, embora não intencionalmente ou como uma necessidade básica para sua formação, são fragmentos culturais que vão constituir uma identidade estruturada e original do CFE.

> *O Sertão num sai de dentro do cara, o cara é o Sertão. Para onde o cara anda é o Sertão (...) não porque o cara não se formou que não está sabendo de nada dali / morei vinte e dois anos ali. "ah, Lirinha mudou", tem nem cabimento, nem se eu quiser eu não consigo tirar tudo* (Lirinha – entrevista concedida ao pesquisador em Garanhuns-PE no dia 19/07/2002).

Ao falar sobre essa influência de um determinado meio histórico, social e cultural, a saber, o Sertão, sobre o indivíduo, Lirinha permite que se entenda como as práticas culturais dessa região são traduzidas, de alguma forma, pelo CFE. Em outras palavras, o CFE compreende bem que eles não se constituem em um tipo de "representação" da cultura popular da região, não "estão a fim dessa história, de ficar representando manifestações artísticas de uma região". Como já disseram anteriormente, não querem trabalhar com o "resgate ou com a releitura dos sons tradicionais".

> *Em Arcoverde o pessoal diz: "rapaz, não perca nunca as origens de vista, vá pesquisar novos ritmos". Mas isso é perigoso e não sou entendido com isso, mas posso dizer que a gente não está a fim dessa história, de ficar representando manifestações artísticas de uma região.* (Lirinha - entrevista em 31/12/1999 para A Ponte – Fanzine Cultural).

A partir dos depoimentos analisados, pode-se entender que as práticas culturais mobilizadas nas *performances* do CFE durante as apresentações são (re)criadas de forma única e original, possibilitando, assim, a expressão da identidade do CFE enquanto um grupo autêntico e particular. Essa identidade se expressa por meio das posturas que os atores sociais assumem em seu contexto sócio-interacional. Desta maneira, dentro desse contexto, as *performances* são modos de comunicação das relações simbólicas estabelecidas pelos sujeitos com os signos da cultura, consigo mesmo e com os outros.

1.3.2. Do ponto de vista dos especialistas

Nesse ponto do trabalho, trago a opinião de alguns especialistas da cultura local que entrevistei nas duas etapas da pesquisa de campo realizada no Estado de Pernambuco, com o intuito de compreender a natureza das produções (textual e cenográfica) do CFE a partir de um contexto no qual várias vozes dissonantes permitem perceber as práticas culturais do próprio grupo e dos grupos populares que os influencia.

Desta maneira, antes de apresentar os depoimentos dos especialistas e verificando que o CFE, durante a construção de seu percurso, foi se apropriando dos elementos simbólicos constitutivos das práticas culturais do grupos tradicionais de sua região de origem, assumo a concepção de cultura do ponto de vista de Duranti (1997) que entende cultura como um modo de comunicação, respaldado pelo antropólogo Clifford Geertz. Esse último entende a cultura como pública, como produto das interações humanas e, além disso, que os indivíduos possuem uma capacidade de interpretação dos símbolos culturais, processo característico da experiência humana (op.cit.:36). Esta questão da interpretação dos símbolos culturais por parte dos sujeitos e da produção de uma nova significação já foi um pouco discutida anteriormente, mas também pode ser observada no exemplo abaixo, quando o líder do CFE afirma que criou uma música a partir de um contato singular com um determinado grupo folclórico popular (o Reisado de Caraíbas):

> *A questão do reisado ele foi um contato muito pequeno e assim de uma captação, de um momento que transformado numa música que é aquela que 'haja guerra, guerra no ar' ali é mais ou menos um guerreiro e outro som 'boa noite senhor e senhora'* (Lirinha – entrevista concedida ao pesquisador em Garanhuns-PE no dia 19/07/2002).

Desta forma, a partir da necessidade de entender melhor como o CFE traduziu e se (re)apropriou dos elementos que constituem as manifestações culturais dos grupos populares de sua região de origem, procurei entrevistar especialistas que pudessem explicitar suas visões sobre a cultura local e sobre o próprio grupo. Assim, colhi três depoimentos de especialistas distintos com concepções também distintas, as quais apresentarei abaixo.

Em Recife, entrevistei em 11/07/2002 o professor da Universidade Federal Rural de Pernambuco e folclorista Roberto Benjamim. O professor discorreu sobre as diferentes manifestações da tradição oral (cordel, mitos, religiosidade etc.), e sobre os movimentos culturais característicos da cultura pernambucana. Ele falou sobre o modo como esses movimentos foram "aproveitados" pelo CFE.

> *As tradições populares de Pernambuco são muito fortes ainda, apesar do impacto das comunicações de massa, as tradições populares estão muito fortes. Nós temos uma grande variedade de manifestações tanto na Literatura, na música, na dança e essa riqueza viva é espontânea no sentido de que não vem de uma reflexão institucional, continua existindo; e agora há também alguns grupos que estão fazendo projeção dessa cultura tradicional para as culturas de elites e para as culturas de massa. Não é propriamente uma novidade a proposta do Cordel do Fogo Encantado (...) apareceram várias outras propostas similares de fusão da música tradicional nordestina com ritmos importados como o rock, o funk e outros de modo que nesse quadro de renovação e de hibridação, mas, sobretudo, de aproveitamento da matéria-prima popular, é que vai aparecer o grupo Cordel de Fogo Encantado. Na verdade, não se trata de literatura de cordel, mas de um aproveitamento do material não apenas da literatura de cordel, mas também de outras vertentes da música tradicional e muito mais aproveitamento da cantoria, do reisado, do toré etc* (Roberto Benjamim – entrevista concedida ao pesquisador em Recife-PE no dia 11/07/2002) (Grifos nossos).

Vemos que o especialista, quando fala em "aproveitamento do material" já atenta para a ação dos componentes do grupo CFE de proceder à tradução, à (re) apropriação que

o CFE faz das práticas culturais dos grupos populares, ressaltando ainda o trabalho desenvolvido pelo grupo sobre os elementos da cultura oral.

> *A denominação da literatura de cordel é dada a poesia tradicional nordestina impressa, portanto, ao verso impresso. No âmbito na oralidade nós chamamos, simplesmente, de literatura oral, não literatura de cordel, ou pelo gênero cantoria, coco, samba de matuto, samba de maracatu, ciranda etc., então a gente pode dizer que o grupo está trabalhando com o material da oralidade, o cordel não existiu antes da impressa, o que existia era a literatura oral, o chamado romance ibérico que é ainda o que a gente tem hoje na oralidade. Tanto o texto completo na sua função realmente narrativa de romance como, em alguns casos adaptados para rumos infantis, é o caso da condessa, por exemplo, que é muito cantado pelas crianças aqui no Sertão de Pernambuco e na Paraíba como o romance cantado inteiro, sobretudo, pelas mulheres quando têm atividade de trabalho coletivo, Dom Jorge, por exemplo, ainda é muito cantado* (Roberto Benjamim – entrevista concedida ao pesquisador em Recife-PE no dia 11/07/2002).

Vejamos ainda o que Roberto Benjamim fala sobre a relação do grupo com os grupos populares e sobre a própria natureza do grupo:

> *Na verdade, quer dizer, há uma busca das raízes históricas dos processos culturais, mas o grupo em si não devolve ao povo as suas raízes, ele está se apropriando das manifestações populares fundindo num produto novo que é lançado na industria cultural e vai alcançar outros segmentos da sociedade brasileira. E isso não implica, necessariamente, pode até acontecer, numa devolução e numa hibridação da tradição popular. (...) Não há hibridação em termos de retorno e incorporação ao popular tradicional do que o grupo está fazendo, o fato deles trabalharem com temas de fundo político ou de fundo ideológico da tradição, vinculado a tradição como momentos de contestação de rebeldia, de propostas alternativas a propostas de modelos da grande sociedade brasileira, demonstra exatamente que eles têm uma formação que não é a formação espontânea popular, eles estão inseridos na região, estão atentos pra ouvir as coisas da tradição, mas eles têm uma formação erudita ou semi-erudita escolar que lhes remetem a esses fatos que aconteceram no passado* (Roberto Benjamim – entrevista concedida ao pesquisador em Recife-PE no dia 11/07/2002). (grifos nossos)

Ao mesmo tempo em que valoriza o trabalho desenvolvido pelo CFE, o pesquisador não confunde esse trabalho com algum tipo de "resgate", mas sim, o caracteriza como resultando em "um produto novo", que é divulgado pela indústria cultural e consumido por públicos mais amplos. Apesar disso, o ponto de vista do professor sobre a função do grupo é o de que, de alguma forma, o grupo acaba não escapando da função de "representar", "expressar" a tradição popular.

> *(...) eu diria que eles representam no sentido de colocar no espetáculo, ou seja, eles estão utilizando os elementos populares formando personagens e textos de espetáculos para o meio de comunicação de massa, para a industria cultural, nesse sentido é uma representação da tradição. Agora é, quer dizer, não é o fato de dizer que eles são portadores da tradição de forma espontânea e de forma folclórica (...) ele expressa a problemática social da região sem dúvida nenhuma, e uma análise do texto e da performance vai revelar exatamente isso. Se você compara com o trabalho de pesquisa na área social e antropológica a respeito do sertão você vai verificar que esse tipo de coisa esta revelada aí, agora é na composição da proposta que vai estar a originalidade porque você vai encontrar em outros artistas que passaram antes essa mesma preocupação (...) ele expressa e está levando para fora da região, inclusive, até pra o exterior elementos que constituem uma revelação da situação das populações nordestinas e de como essas situações se refletem na tradição literária e musical do Nordeste* (Roberto Benjamim – entrevista concedida ao pesquisador em Recife-PE no dia 11/07/2002).

A partir dos fragmentos das entrevistas realizadas com o professor Roberto Benjamim, percebo que, para o professor, o CFE constrói uma identidade própria a partir da elaboração dos elementos simbólicos advindos de seu meio sócio-cultural, transformados/traduzidos no interior de sua cenografia e tornados públicos. Isto reforça ainda mais o efeito de singularidade produzido pelo grupo não só por meio de suas *performances*, mas também por meio de seus depoimentos sobre a natureza de seu trabalho.

Também entrevistei, em 15/07/2002, a historiadora e poetisa Micheliny Verunschk, de Arcoverde, amiga dos integrantes do CFE, que falou sobre a pesquisa feita por ela e Lirinha e, principalmente, sobre o modo como isso influenciou a formação do grupo CFE.

> *E eu fui com o sentido de fazer uma pesquisa, pesquisa histórica. E (...) de história oral. Mas assim, muito de projeto pessoal mesmo, não porque algum professor tivesse passado, não. Vamos registrar essas músicas, a fala dessas pessoas, a história dessas pessoas. Pra quê eu não sabia ainda e Lirinha começou também a pesquisa musical dele. Então a gente começou isso mais ou menos em 96. Aí a gente foi descobrindo que já existia, mas que estava assim, vamos dizer (...) escondido do centro da cidade. Estava escondido, vamos dizer, de uma certa elite cultural da cidade. E foi quando a gente descobriu samba de coco, descobriu reisado, descobriu os bois de carnaval que hoje são bem mais escassos. E fomos descobrindo. (...) Aí mais tarde, o cordel (...) Lirinha juntou a idéia dele com a idéia de outras pessoas e o cordel, que teve várias formações e eu continuei na pesquisa histórica. (...) As pessoas se identificam com o Cordel, mantém esse elo de identidade porque o Cordel não propriamente resgatou, mas trouxe à tona valores que estavam escondidos, e esses valores dizem respeito a gerações mais antigas, a geração dos meus pais, dos meus avós, mas também dizem respeito a minha geração que é uma geração mais jovem. Eu acredito que isso não foi um momento isolado que Arcoverde passou, eu acredito que naquela época mais ou menos 96 foi quando começou esse movimento de pesquisa de visita as periferias e de descoberta do samba de coco, do reisado, banda de pífano (...)'olha não é de hoje que a gente tem isso não, a gente tem isso há muito mais tempo, vamos atrás disso aí', vamos pesquisar historicamente, vamos descobrir que o nosso passado não é um passado tão recente, é um passado que se afirma através do tempo e eu acho que essa é um pouco da intenção do Cordel, mas também não é uma intenção parada, uma intenção, assim, estanque de dizer não nós temos raízes e estamos aqui fincados no chão. É tanto que tem uma frase da música do Cordel que diz, não lembro se é música ou poema que diz 'minhas raízes caminham' então tem esse sentido de dinâmico, esse sentido de movimento, está certo também que podemos não ser tão antigos assim, mas estamos em movimento como a cultura popular está sempre em movimento, permanente transformação, eu acho que essa identidade hoje que a gente tem com Arcoverde também está ligada a isso, transformação permanente* (Micheliny Verunschk – entrevista concedida ao pesquisador em Arcoverde-PE no dia 15/07/2002).

Um dos aspectos mais interessantes desse trecho da entrevista da pesquisadora é a sua perspectiva tanto sobre os grupos tradicionais populares como sobre a própria relação

do CFE com esses grupos. Ela chama a atenção para a natureza tanto das práticas culturais tradicionais como da proposta artística do CFE: ambas estão sempre em movimento, em constante transformação. Além disso, as opiniões da pesquisadora coincidem com a do outro pesquisador Roberto Benjamim em relação ao importante papel de "colocar à mostra", "trazer à tona" para o público interno e para um público mais amplo os valores culturais e as práticas culturais de uma determinada comunidade. Já o trecho abaixo chama a atenção para o fato de que o trabalho do CFE constitui-se em uma "tradução" da voz do sertanejo, principalmente do sertanejo jovem, que é tão pouco ouvido e para quem há uma enorme carência de alternativas profissionais e pessoais.

> *(...) é um grito não só do sertanejo que está vivendo a seca, mas do sertanejo, do jovem sertanejo de um modo geral (...) e acho também que o Cordel traduz muito bem uma certa orfandade do sertanejo. Orfandade no sentido das políticas sociais, mas essa orfandade de ser reconhecido culturalmente, como tendo uma expressão própria, tendo uma forma própria de se colocar. Se colocar no mundo de se expressar. (...) o Cordel apesar de também utilizar dessa face trágica e dura do Nordeste, o Cordel também resgata a alegria do Nordeste, a fartura do Nordeste e claro também o exotismo. Se o Cordel não trabalhasse essa questão do exotismo, talvez não tivesse a força que tem (...) embora eu ache também que o Cordel dá um viés mágico. É claro que religiões são também mágicas e fantasia. (...) O Cordel representa pra Arcoverde, eu acho que para várias outras cidades do interior também, uma retomada da auto-estima.(...) Então é importante você se reconhecer como sendo de um lugar, você se reconhecer fazendo parte de uma comunidade, de um grupo de pessoas que tem interesses e uma história em comum, que esse é um papel muito importante do Cordel e que ninguém tira, que a maior importância do Cordel pra Arcoverde é essa (...)* (Micheliny Verunschk – Entrevista concedida ao pesquisador em Arcoverde-PE no dia 15/07/2002).

Para a entrevistada, o grupo CFE faz uma "tradução" de seu universo sócio-cultural ao deixar emergir nas suas *performances "uma expressão própria"* que, por sua vez, é reconhecida por e em seu próprio meio. Em outras palavras, segundo a pesquisadora, os habitantes de Arcoverde se reconhecem na e se identificam com a *performance* do CFE.

Por último, a pesquisadora ainda comenta sobre como Lirinha, o *performer*, se constitui enquanto tal porque seu aprendizado se deu da forma como ocorre o aprendizado de todo aquele que vai ser o "poeta", o "contador de história", o "declamador", aquele que "guarda em sua memória os tesouros de uma comunidade inteira", ou seja, de todo aquele que tem a função de preservar as tradições. Seu aprendizado se deu ao lado dos repentistas adultos, observando o que faziam, reproduzindo seus gestos, os seus papéis, cantando e inventando junto com eles.

> *O poeta popular nordestino aquele que se utiliza da força do verso pra fazer o seu trabalho, o poeta, o violeiro, o repentista, ele utiliza toda aquela teatralidade que Lirinha utiliza no palco, e Lirinha é uma pessoa que praticamente cresceu no meio dos repentistas, ele abria shows, ele bem pequeno ainda, ele abria os shows de repentistas declamando. Então de certa forma faz parte dele, porque ele cresceu nesse meio, no meio de toda essa teatralidade do repentista que lança um desafio para o companheiro, e o colega responde em versos e há toda uma briga muitas vezes de versos, uma luta de versos entre os poetas, e ele cresceu nesse meio, cresceu ouvindo isso, cresceu absorvendo essas influências, então faz parte dele (...)* (Micheliny Verunschk – Entrevista concedida ao pesquisador em Arcoverde-PE no dia 15/07/2002).

Apresentados acima os pontos de vistas de cada especialista sobre alguns aspectos da cultura local e sobre as relações entre o CFE e os grupos populares tradicionais, passo agora a apresentar e comentar os depoimentos do grupo CFE, principalmente em relação ao tópico sobre as relações estabelecidas entre o CFE e os grupos populares tradicionais.

Agora vejamos como o grupo CFE em um fragmento de uma entrevista, concebe o conceito de cultura popular, já que Lirinha e os demais integrantes do CFE não se consideram um grupo que representa a cultura popular.

> *Vamos dizer que o Cordel do Fogo Encantado não é um grupo popular. Popular é Lia de Itamaracá. Ou, então, popular é Mestre Salustiano, Cordel não. Por que Cordel não e Mestre Salustiano, sim?*

> *Venda de disco não é. Então eu começo a pensar que a medida é a pobreza. Popular está ligado á pobreza, ao português incorreto. Aí vêm definições mais malucas ainda, como popular é você herdar da sua família a tradição oral e repetir, sem entender, sem processar aquilo. Ainda não consegui compreender a definição de cultura popular. Ela é frágil para mim, embora esteja em todos os livros que eu li. Não consigo entender o que é isso, o que é poesia popular e regional* (Lirinha – entrevista em 05/12/2001 para o Jornal do Brasil On-line).

No depoimento acima de Lirinha fica evidenciada a necessidade do grupo de se enquadrar, digamos assim, em um padrão de referencialidade do próprio grupo para com ele mesmo e para com os demais grupos tidos como "populares".

Talvez o esclarecimento que o *performer (Lirinha)* demanda sobre a noção de "popular" possa ser feito por Zumthor (1993:29) que se refere aos fatores da oralidade (o autor trata, especificamente, da voz e da forma poética) como contribuintes para a identificação de um grupo com a cultura popular, já que a oralidade exige, segundo o autor, "a mutabilidade, a variação, a incessante retomada dos temas obrigatórios, a remissão à autoridade de uma tradição não escrita".

Sendo assim, para o autor, a predominância não discutida das comunicações vocais figura como um meio pobre, algo desprezível. Seu uso se marginaliza, logo isolado na zona de nossas 'culturas populares'".

Um outro ponto de vista considerado sobre a apropriação que o CFE faz dos elementos da cultura popular local é o do terceiro entrevistado, o professor da AESA/CESA (Autarquia de Ensino Superior de Arcoverde/Centro de Ensino Superior de Arcoverde) José Rabelo de Vasconcelos[22], entrevistado no dia 15/07/2002, em Arcoverde. Para o professor,

[22] Na AESA/CESA, o professor é fundador da disciplina Literatura Sertaneja em que é titular atualmente, além de ter ensinado latim e literatura de língua portuguesa por vários anos, na mesma instituição. Na entrevista o professor me esclareceu várias questões sobre aspectos culturais de Arcoverde (mitos, ritos, religiosidade, ritmos musicais, CFE etc).

o CFE é considerado um "intérprete" e, ao mesmo, um "revelador" dos elementos da cultura do Sertão de Pernambuco, o que vem corroborar para a discussão que vem sendo feita sobre a constituição do grupo, inclusive complementando a hipótese de que o CFE faz uma tradução dos elementos pertencentes à sua cultura.

> *Sem dúvida nenhuma, não é só isso, mas eu reputo o melhor intérprete da nossa cultura a esse trabalho de Lirinha, cultura naquela linha que falei, a musicalidade, a pintura, a escultura, quando falo da pintura, escultura, arquitetura é a própria montagem do palco, entendeu? A arquitetura da nossa região. Ele é inspirado nas nossas casas dos sertanejos, as meia-águas e tal, não foge não, ele não foge da arquitetura, da escultura, os desenhos, as luzes, tudo isso é muito daqui da região, aqueles pulos, os trejeitos, a iluminação. Tudo é tirado daqui (...) um grito querendo aparecer no mundo inteiro de uma forma bonita, iluminada, musicada, dançada, dizendo: 'olha a gente existe e é gente'. Os próprios gritos de Lirinha traduzem muito isso (...) e essa influência, a iluminação, as cores, a influência, por exemplo, do maracatu, os índios, a veste deles, os penachos, tudo aquilo, o trabalho de Lirinha procura revelar e ele não criou aquilo não, ele tirou daqui do nosso povo, ele teve foi a sensibilidade de um artista que sentindo o seu mundo, está sabendo revelar. Ele é um revelador de mundos (...)* (Prof. José Rabelo – entrevista concedida ao pesquisador em Arcoverde-PE no dia 15/07/2002).

A partir do depoimento acima, pode-se verificar que o CFE procura criar uma tradução da sua realidade social em suas apresentações, por meio de suas *performances* e do próprio cenário utilizado.

Mas, essa tradução dos elementos pertencentes ao universo da cultura popular do CFE também condiz com o modo como a historiadora Micheliny Verunschk entende a interpretação que o CFE faz de elementos simbólicos (musicais e poéticos) do catolicismo, do toré, do reisado, do coco e do candomblé.

> *Mas eu acredito que ele traduz bem. Principalmente Arcoverde que é uma cidade muito católica, do Cordel unir toré, reisado, o coco e o candomblé também. E são todos se você for prestar bem atenção, são todas expressões religiosas, o reisado é uma expressão religiosa branca que tem um viés português. E Arcoverde é muito católico,*

> *apostólico, romano, excessivamente. Mas você vai por aí e você vai para o coco que não se declara religiosamente do candomblé, mas é totalmente candomblé. O terreiro que eles freqüentam, a batida do terreiro é quase uma batida de coco. E essas coisas, elas vão se misturando, vão se intrincando, que (...) e o Cordel, eu acho que a grande sacada do Cordel é que ele pegou todas essas influências que são nossas, são do brasileiro e uniu de uma forma, como se não desse para separar. Você pega uma música do Cordel e você vê todas essas nuances. Você vê o branco, você vê o negro, você vê o índio, você vê os preconceitos também.(...) Eu acho que o Cordel do Fogo Encantado criou outra Arcoverde, que é diferente da Arcoverde real. Não que essa criação, esse, vamos dizer o universo paralelo não tenha nenhum ponto de contato com a realidade. (...)* (Micheliny Verunschk – entrevista concedida ao pesquisador em Arcoverde-PE no dia 15/07/2002).

A menção a esse processo de recriação pode ser verificada nas entrevistas abaixo, quando os integrantes do CFE assumem se apropriar de elementos da cultura regional:

> *(...) pelo menos eu acredito na música da gente como se utilizando dessas células, desconstruindo coisas básicas e tentando elaborar a complexidade da coisa simples, tentando montar um novo elemento (...)* (Clayton Barros – entrevista concedida ao pesquisador em Garanhuns-PE em 19/07/2002).

> *Nós desenvolvemos uma música original e não somos aquele tipo de grupo que chega numa roda de coco, grava, escuta, aprende e vai cantar no palco. A gente faz a nossa própria música. As influências já estão na cabeça e ninguém tira mais. Agora, basta trancar a gente num quarto que as músicas irão nascer.* (Lirinha - entrevista em 31/12/1999 para A Ponte – Fanzine Cultural).

Um outro ponto interessante a ser ressaltado aqui sobre o CFE é a análise que a historiadora Micheliny Verunschk faz das relações entre a tradição cultural da região e o grupo. Para a historiadora, essa tradição é mobilizada pelo grupo ao se apropriar dos elementos tradicionais da cultura popular e ao mesmo tempo os (re)criar.

> *Ele mantém a tradição, subverte a tradição e quebra a tradição, tudo isso ao mesmo tempo (...) ele mantém a tradição quando ele traz elementos tradicionais, como o toré, como o reisado, quando ele utiliza isso como o cimento da obra. Ele subverte a tradição quando o*

> *grupo em si, não é exatamente tradicional como o samba de coco é, por exemplo. É um grupo de rapazes e tal, de classe média alguns, que estão trazendo isso, então eles não são tradicionais, eles não são daquele meio. Então na medida em que eles não são tradicionais, eles não são daquele meio, eles estão de certa forma, subvertendo a tradição. Porque não é daquele jeito exato que eles estão trazendo. Eu disse que eles mantêm a tradição, subvertem a tradição e quebram a tradição (...) eles inventam uma nova tradição. Então, pra mim eles mantêm, eles subvertem e eles quebram, e eles inventam* (Micheliny Verunschk – Entrevista concedida ao pesquisador em Arcoverde-PE no dia 28/04/2003).

Concordando com o ponto de vista da historiadora, acredito que o CFE cria novos elementos simbólicos a partir dos elementos simbólicos e de traços culturais dos grupos populares tradicionais. E, por meio de suas *performances* para uma audiência, recria a tradição do Sertão do Moxotó. Poderíamos dizer assim que a criatividade demonstrada pelo CFE depende, em muito, da interpretação que produz, ou seja, da manipulação e do (re) arranjo dos recursos simbólicos disponíveis.

No entanto, o CFE, apesar de não ter como objetivo representar a tradição, ao traduzir em suas composições musicais e performáticas elementos simbólicos dos grupos tradicionais, considerados socialmente como matrizes culturais, é visto por estes mesmos grupos como um "continuador" legítimo das manifestações culturais daquela região:

> *A gente é considerado pelos artistas populares de Arcoverde como continuadores de uma tradição, por termos como referência a riqueza cultural da região, mas fazendo uma música nova, de nossa forma.* (Emerson Calado – Entrevista concedida em 31/12/1999 para A Ponte – Fanzine Cultural).

Isso quer dizer que os próprios grupos tradicionais populares do Sertão do Moxotó em Pernambuco provavelmente consideram como parte do processo de continuidade, a inovação, a ruptura. Sendo assim, nas tradições populares, a criatividade não desapareceu,

"ela foge por mil caminhos"[23], mas não está, necessariamente, no lugar que a buscamos, nas produções perceptíveis e claramente identificáveis.

> *O primeiro grupo de cultura que saiu de Arcoverde foi o Cordel. E através do Cordel que a cultura está crescendo. Então é, ninguém tem nem dúvida disso* (Iram Calixto – entrevista concedida ao pesquisador em Arcoverde-PE no dia 30/04/2003).
>
> *(...) é quem está levando a cultura de Arcoverde mais longe* (Damião Calixto – entrevista concedida ao pesquisador em Arcoverde-PE no dia 30/04/2003).

Podemos dizer que um dos caminhos tomados por esta tradição foi a própria constituição e o trabalho do CFE.

[23] Cuche (1999:150).

Capítulo 2

A Arte Verbal: considerando as dimensões da *performance*

> *Uma cultura age sobre os indivíduos do grupo social como uma programação contínua; ela lhes fornece gestos, falas, idéias, de acordo com cada situação. Mas, ao mesmo tempo, ela lhes propõe técnicas de desalienação, oferece zonas-refúgios, de onde banir, ao menos ficticiamente, as pulsões indesejáveis. A arte "verbal" é a principal dessas técnicas;* (Paul Zumthor).

2.1. O caráter transitório da *performance*

Neste capítulo, pretendo trazer à luz algumas considerações de Bauman e Sherzer (1974) e de Bauman (1977) sobre o conceito de "arte verbal", que assumirei como ponto de partida no trabalho que desenvolvo. No entanto, antes de iniciar a discussão acerca deste conceito, faz-se necessário refletir sobre alguns modos distintos de se compreender a noção de *performance,* ou seja, verificar a sua importância dentro de um plano geral para, então, compreendermos sua importância em um plano mais específico, aquele dos estudos da arte verbal.

Para Zumthor (2000), etmologicamente, o termo *performance* apresenta um sufixo que designa uma ação em curso e que jamais será dada por acabada e um prefixo "globalizante" que aponta para uma totalidade inacessível, se não inexistente. A *performance* ainda apresenta uma "forma" se referindo menos a uma completude do que a um desejo de realização, de representação que, por sua vez, não é único. "A forma se percebe em *performance,* mas a cada *performance* ela se transmuda" (op.cit.:38-39).

Segundo Zumthor (2000:34), o termo *performance,* embora historicamente de formação francesa, vem do inglês e, nos anos 30 e 40, emprestado ao vocabulário da

dramaturgia, se espalhou nos Estados Unidos na obra de vários pesquisadores. Zumthor afirma que, para esses pesquisadores, que tinham como objeto de estudo manifestações culturais de várias ordens (conto, canção, rito, dança), a *performance* sempre apresenta uma determinada forma, "não fixa, nem estável, uma forma-força, um dinamismo formalizado; uma forma finalizadora" por que a "forma não é regida pela regra, ela *é* a regra", isto é, uma regra a todo instante recriada e que ao ser (re)transmitida perde a sua forma primeira (op.cit.:33). Daí a noção de *performance* ser fundamental no estudo da comunicação oral para alguns etnólogos. Ainda para o autor, isto explica o porquê deste termo ser utilizado desde o início dos anos 50 pela lingüística, especialmente, nos Estados Unidos:

> *A noção pareceu indispensável a toda operação pragmática ou generativa. As regras da performance – com efeito, regendo simultaneamente o tempo, o lugar, a finalidade da transmissão, a ação do locutor e, em ampla medida, a resposta do público – importam para comunicação tanto ou ainda mais do que as regras textuais postas na obra na seqüência das frases: destas, elas engendram o contexto real e determinam finalmente o alcance. Habituados como somos, nos estudos literários, a só tratar do escrito, somos levados a retirar, da forma global da obra performatizada, o texto e nos concentrar sobre ele. A noção de performance (...) nos obriga a reintegrar o texto no conjunto dos elementos formais, para cuja finalidade ela contribui, sem ser enquanto tal e em princípio privilegiada* (op.cit.35).

Porém, é interessante trazer aqui, o modo como o termo *performance* é inicialmente entendido na antropologia. Segundo as considerações de Edmund Leach (1972 *apud* Victor Turner, 1988), em *The Anthropology of Performance,* há uma estrutura de *competence* cultural a partir da qual as ações simbólicas individuais podem ser vistas com sentido.

Em outras palavras, segundo o autor, nós somente podemos interpretar a *performance* individual a partir do que já inferimos sobre a *competence*. Mas para fazermos nossas próprias inferências sobre *competence,* temos que abstrair um modelo que não está imediatamente visível nos dados aos quais temos acesso por meio da observação. Foi

Chomsky quem introduziu esta dicotomia *competence/performance*, na qual *competence* é o domínio de um sistema de regras ou regularidades subjacentes a um tipo de comportamento de linguagem chamado de fala. Ainda segundo Leach (*apud* Turner, 1988), foi Dell Hymes quem observou um neo-platonismo ou gnoticismo nessa dicotomização construída por Chomsky que, por sua vez, entende a *performance* como um "fallen state", como um lapso da pureza ideal da competência gramatical sistemática.

Para Turner (1988:77), esse modo de enxergar a linguagem por meio da *performance,* fica claro no estudo de J. Lyons (1972) que, em seu artigo *Human language,* descreve três estágios da "idealização" de "nossa identificação com os dados em seu estado bruto" do comportamento da linguagem. Para Lyons (1972 *apud* Turner 1988:77), todas as coisas que podem ser descritas como um "fenômeno da *performance"* podem ser explicadas ou atribuídas a fatores pessoais e sócio-culturais, o que em nada alteraria o estatuto da competência.

Para Turner, a *performance* como um comportamento de fala, como representação cotidiana, como teatro ou como drama social estaria movendo-se agora para o centro da observação e da atenção hermenêutica. A teoria pós-moderna, segundo o autor, veria nas muitas falhas, nas hesitações, nos fatores pessoais, na incompletude, no caráter elíptico da linguagem, na dependência do contexto, nos componentes situacionais da *performance,* as pistas para o entendimento da natureza humana. Ele também afirma que se percebe uma genuína inovação e uma criatividade, capazes de emergir da "liberdade" da situação na qual a *performance* é mobilizada.

Segundo Zumthor (2000:35-36), há várias culturas que codificaram os aspectos não verbais da *performance* e os expuseram como fonte de eficácia textual, privilegiando, assim, o seu caráter de competência que, segundo o autor, aparece como um *savoir-faire*

(saber-ser): "É um saber que implica e comanda uma presença e uma conduta, um *Dasein* comportando coordenadas espaço-temporais e fisiopsíquicas concretas, uma ordem de valores encarnada em um corpo vivo".

A partir do trabalho de Dell Hymes, *Breakthrough into performance* (1973), Zumthor (2000) entende a *performance* como reconhecimento, já que para Hymes (1973 *apud* Zumthor, 2000:37), "a *performance* faz referência à realização de material tradicional conhecido como tal". Segundo Zumthor, isso significa que "a *performance* realiza, concretiza, faz passar algo que eu reconheço, da virtualidade à atualidade" ao mesmo tempo se situando num contexto cultural e situacional e que aparece como uma "emergência", "um fenômeno que sai desse contexto ao mesmo tempo em que nele encontra lugar. Algo se criou, atingiu a plenitude e, por aí mesmo, ultrapassa o curso comum dos acontecimentos" (op.cit.36). Isso também é condizente com o que Zumthor afirma sobre a noção de *performance* a partir do modo como Hymes entende esse termo:

> *A performance e o conhecimento daquilo que se transmite estão ligados, naquilo que a natureza da performance afeta o que é conhecido. A performance, de qualquer jeito, modifica o conhecimento. Ela não é simplesmente um meio de comunicação: comunicando ela o marca* (op.cit. 37).

Assim, como foi mencionado acima por Zumthor, a *performance,* ao expressar um determinado conteúdo simbólico por meio da narração de um conto, da recitação de uma poesia, da cantoria de uma música etc., modifica o conhecimento sobre essas manifestações. Desta maneira, ao conceitualizar a *performance* como estando marcada por uma prática, pode-se aproximar o ponto de vista de Zumthor com o modo como Gérard Genette, em *A obra de arte* (2001)*,* trata do campo das práticas artísticas coincidindo com o das artes do espetáculo ou *performance* (o teatro, a improvisação, a execução musical ou

poética, a dança, a mímica etc.), enfim, tudo o que é capaz de produzir um efeito estético imediato na audiência.

Genette (2001) considera, ao tratar dessas práticas, um traço que diferencie as obras de *performance,* que é o caráter coletivo de sua produção, ou seja, normalmente, é um grupo teatral ou não que põe em destaque um papel individual específico (coordenador, líder etc.), que irá distinguí-lo dos demais integrantes do grupo. Isso condiz com o modo como Zumthor (2000:41) ressalta a fundamental importância de se partir da experiência individual e do prazer experimentado pelo indivíduo para atingir, talvez, no fim do percurso, o ritual coletivo[1].

Essa discussão acerca das representações no teatro trouxe para Zumthor (2000:42) alguns questionamentos sobre o conteúdo usual ou potencial da *performance* e sua relação com a voz e com a escrita. Isso fez com que esse autor, *a posteriori,* distinguisse quatro aspectos para este problema. No primeiro aspecto, Zumthor parte da tese de McLuhan que afirma que a história das mentalidades e dos modos de pensar é determinada pelos meios e modos de comunicação. No entanto, essa perspectiva é rechaçada pelo autor porque, para ele, não é possível haver uma identificação total entre cultura e comunicação. Com relação ao segundo aspecto, Zumthor diz que, no uso mais geral, a *performance* faz referência ao modo mais imediato de um acontecimento oral e gestual, embora a noção de oralidade tenda a se diluir e a de gestualidade pareça desaparecer quando empregada com essa

[1] Vale salientar que esse caráter de *status* na produção da *performance* no teatro pode ser aproximado ao ponto de vista de Turner (1988:74), que ao concordar com Goffman, afirma que essa produção é compatível com as representações sociais da vida real, em que os atores sociais encontram-se em um nível na classificação de *status* que vai permitir, em conjunto com rituais sociais de permissão ou não, seu destaque de acordo com os seus níveis sociais. Mas, qualquer mudança nesse *status* envolve um reajustamento no esquema inteiro, como no teatro.

finalidade. Para o autor, que explica essas conseqüências como sendo de natureza terminológica e comparativa, é forçoso partir do conhecido rumo ao desconhecido:

> *O conhecido é a performance estudada e descrita pela etnologia; falta ver o que, dessas descrições e estudos, pode ser re-empregado, sem prejudicar a coerência do sentido, na análise de outras formas de comunicação. Pelo menos, qualquer que seja a maneira pela qual somos levados a remanejar (ou a espremer para extrair a substância) a noção de performance, encontraremos sempre aí um elemento irredutível, a idéia da presença de um corpo. Recorrer à noção de performance implica então a necessidade de reintroduzir a consideração do corpo no estudo da obra. Ora, o corpo (que existe enquanto relação, a cada momento recriado, do eu ao seu ser físico) é da ordem do indizivelmente pessoal. A noção de performance (quando os elementos se cristalizam em torno da lembrança de uma presença) perde toda pertinência desde que a façamos abarcar outra coisa que não o comprometimento empírico, agora e neste momento, da integridade de um ser particular numa situação dada* (op.cit.:45-46).

No terceiro aspecto, Zumthor afirma que a *performance* não apenas se liga ao corpo, mas também se liga ao espaço. Ou seja, para o autor, essa ligação se estabelece a partir da noção de teatralidade. Para tanto, o autor, ao fazer referência ao artigo de Josette Féral [1988], diz que a base desse artigo é que o "corpo do ator não é o elemento único, nem mesmo o critério absoluto da 'teatralidade'; o que mais conta é o reconhecimento de um espaço de ficção" (op.cit.:47).

Segundo Zumthor, Féral propõe uma distinção entre "teatralidade" (quando o espaço ficcional se enquadra de maneira programada) e "espetacularidade" (quando não o faz). Em outras palavras, a noção de "espetacularidade" que o autor apresenta, e a qual assumo, parte de uma emergência, de algo não previsto, diferentemente, do modo como o senso comum entende essa categoria. Já a noção de teatralidade requer um espaço ficcional previsto. Zumthor cita duas situações típicas do estudo de Feral:

> *Você entra numa sala de teatro, escreve J. Féral, onde uma disposição cenográfica espera visivelmente o começo de uma representação. O ator está ausente. A peça não começou. Pode-se dizer que aí há teatralidade? Resposta: uma semiotização do espaço teve lugar, o que faz com que o espectador perceba a teatralização da cena e a teatralidade do lugar. Uma primeira conclusão se impõe. A presença do ator não foi necessária para registrar a teatralidade. Quanto ao espaço, ele nos aparece como portador de teatralidade porque o sujeito aí percebeu relações, uma encenação* (op.cit:47-48).

A outra situação pressupõe que se um indivíduo ou vários têm consciência do propósito de uma encenação, já se estabelece um sentido de teatralidade. Enquanto que se essa consciência da encenação não existe para o(s) indivíduo(s), então, não há teatralidade e, sim, um acontecimento. Zumthor explica que essa situação interessa por ser mais complexa e ambígua. Vejamos o comentário de Zumthor sobre as postulações de Feral:

> *A teatralidade neste caso parece ter surgido do saber do espectador, desde que ele foi informado da "intenção de teatro" em sua direção. Este saber modificou seu olhar, forçando-o a ver o espetacular lá onde só havia até então o acontecimento. Ele transformou em ficção aquilo que parecia ressaltar do cotidiano, ele semiotizou o espaço, deslocou os signos que ele então pode ler diferentemente...A teatralidade aparece aqui como estando do lado do performer e de sua intenção firmada de teatro, mas uma intenção cujo segredo o espectador deve partilhar* (op.cit:48-49).

Segundo Zumthor (2000:50), assim percebida, a *performance* não é uma soma de propriedades de que se poderia fazer o inventário e dar a fórmula geral; ela só pode ser apreendida por intermédio de suas manifestações específicas. Para o autor, a *performance* partilha nisso com a poesia e, também com a poética, de um traço definidor fundamental.

E, por fim, o último e quarto aspecto trata do conceito de *performance* em relação a sua gênese histórica. Para o autor, a idéia de *performance* não se formula em termos relativos a uma gênese histórica. Em outras palavras, Zumthor diz que esse termo na terminologia de Dufrenne, que por sua vez, baseia-se em Merleau-Ponty, refere-se à

ontologia do perceptivo e designa o objeto de nossa apreensão sensível inicial e totalizante do real, subjacente a toda diferenciação sensorial, a toda tomada de posse cognitiva de nossa parte (op.cit.:50-51).

Visto os aspectos desenvolvidos por Zumthor sobre a noção de performance para responder suas próprias indagações sobre o fenômeno, é válido apresentar o modo como o autor entende a relação entre o oral (poesia) e o gestual (*performance*) englobando o sentido de ritual[2]:

> *A maior parte das definições de performance põem ênfase na natureza do meio, oral e gestual. Seguindo Hymes, destaco a emergência, a reiterabilidade, o re-conhecimento, que englobo sob o termo de "ritual". A "poesia" (se entendemos por isto o que há de permanente no fenômeno que para nós tomou a forma de "literatura") repousa, em última análise, em um fato de ritualização da linguagem. Daí uma convergência profunda entre performance e poesia, na medida em que aspiram à qualidade de rito. Utilizo aqui esta última palavra despojando-a de toda conotação sacra. Entre um "ritual" no sentido religioso estrito e um poema oral poderíamos avançar, dizendo que a diferença é apenas de presença ou ausência do sagrado* (op.cit.:53).

Em seus estudos sobre a voz poética, Zumthor (2000:37-38) afirma ter chegado a uma conclusão de que "a *performance* é o único modo vivo de comunicação poética", daí que ela "é um fenômeno heterogêneo" (op.cit.:40). Para o autor, o poético tem uma fundamental necessidade, 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" por meio de manifestações específicas (op.cit:41).

[2] Turner (1988:75), ao citar Ronald Grimes, diz que a *performance* apresenta uma complexa seqüência de atos simbólicos, nos quais o ritual se define como uma *performance* transformativa revelando as principais classificações, categorias e contradições de processos culturais.

Um último aspecto a ser ressaltado diz respeito ao que Genette (2001:38) afirma sobre o fato de que um grande número do que ele chama de "obras de performance" que, como já foi dito anteriormente, têm como característica fundamental o caráter coletivo, constituem-se em "práticas de execução encarregadas de atribuir uma manifestação perceptível (visual e/ou auditiva) a obras preexistentes de caráter alográfico (textos verbais, composições musicais, coreografias, mimodramas etc.).

Para esse último autor, esta função das práticas pode gerar uma certa dificuldade em discernir entre o que é próprio de uma obra e de outras. Ou seja, torna-se difícil diferenciar, muitas vezes, em uma *performance,* um momento de apresentação de um ritmo que é próprio de uma *performance* específica de um determinado ator social, de uma *performance* de um ritmo que já preexiste a sua mobilização em um outro momento. Esse tipo de funcionamento reforçaria o caráter singular da *performance* e a sua natureza heterogênea.

Por fim, um ponto extremamente importante para ser discutido aqui antes de dar início à discussão sobre arte verbal, é com relação ao tempo na *performance.* Aqui, apresentarei dois pontos de vista distintos sobre a questão.

Por um lado, Genette diz que a *performance* não está no absoluto exame de eventos ordinariamente imperceptíveis, mas que se oferece à recepção no tempo de uma forma bastante diferente. Nas palavras do autor,

> *Um evento não "dura" diante dos nossos olhos como um objeto imóvel e estavelmente idêntico a si mesmo, ele se "desenrola", com ou sem movimento visível (uma simples mudança de cor ou de luz se apresenta como um evento sem deslocamento), em lapso de tempo mais ou menos longo, no sentido de que seus momentos constitutivos se sucedem de um começo até um fim, e que assistir a esse desenrolar consiste em acompanhar essa sucessão do começo ao fim (...) A duração de uma performance (e de qualquer evento) não é, como a dos objetos*

> *materiais, uma duração de "persistência", mas uma duração de "processo", que não pode ser fragmentada sem comprometimento do processo, ou seja, do próprio evento. É evidentemente neste sentido que as obras de performance são objetos "temporais", cuja duração de processo participa da identidade específica, objetos que só podemos experimentar nessa duração do processo, que só podemos experimentar completamente assistindo à totalidade de seu processo, e que só podemos experimentar uma vez, pois um processo é, por definição, irreversível e, com todo rigor, irrepetível* (op.cit.:44-45).

Mas, por outro lado, Zumthor (2000:59) diz que a *performance* é outra coisa e como termo antropológico e não histórico que é, faz referência às condições de expressão e de percepção, embora, por outro lado, designe um ato de comunicação como tal, referindo a um momento tomado como presente. Embora para o autor, a palavra *performance* signifique "a presença concreta de participantes implicados nesse ato de maneira *imediata",* Zumthor vai mais longe quando diz que não é falso afirmar que a *performance* existe fora da duração. Complementando sua teorização, Zumthor assim refere-se à *performance:*

> *Ela atualiza virtualidades mais ou menos numerosas, sentidas com maior ou menor clareza. Ela as 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 da recepção, chamam de "concretização". A performance é então um momento da recepção: momento privilegiado, em que um enunciado é realmente recebido* (*idem, ibidem).*

Toda a discussão trazida aqui ao abordar a questão da transitoriedade do termo *performance* e suas implicações em vários campos do saber, (i) na lingüística, na antropologia, na comunicação, (ii) além dos vários aspectos de sua produção, da teatralidade e da espetacularidade, da temporalidade, da *performance* como uma prática executável no universo artístico, pretende ser relevante para uma melhor compreensão do conceito de arte verbal.

2.2. A natureza da Arte Verbal

Desta forma, compartilho com Bauman e Sherzer (1974) e Bauman (1977), no estudo referente à arte verbal, o interesse pela "dimensão estética da vida social e cultural nas comunidades humanas que se manifesta por meio do uso da linguagem" (Bauman, 1977:03). Daí poder afirmar que a "dimensão estética e social da vida" do sertanejo pernambucano, pertencente à região do Moxotó, pode ser observada na/pela linguagem que o grupo CFE mobiliza, já que sua música "tem uma potência de comunicação muito grande"[3].

Para os autores que tomo como referência, a concepção de arte verbal está intrinsecamente presa ao conceito de *performance* pelo seguinte fato: ao compreendermos as manipulações dos recursos lingüísticos por parte dos falantes, também temos que considerar a forma, ou seja, o modo como a linguagem é mobilizada e percebida. Isto caracteriza a *performance* como "um modo de comunicação" (Bauman, 1977:09). Esta formulação de Bauman pode ser articulada a de Zumthor já mencionada acima sobre a *performance*: ela é um modo "marcado" de comunicação porque modifica o conhecimento sobre as práticas culturais e sociais que retoma e às quais remete.

Assim, Lirinha, comentando sobre as apresentações feitas no exterior (Alemanha, França, Bélgica), ressalta a fundamental importância da *performance* como um modo de comunicação. Nessas apresentações, o CFE se descobre como tendo essa "potência de comunicação muito grande" fazendo, com isso, uso de outros recursos, tais como: a imagem, o cenário, a intenção cênica etc.

[3] Lirinha – entrevista em 14/12/2001 para A Ponte – Fanzine Cultural.

> *Um pedaço do trabalho da gente não é só áudio, é também áudio e imagem. Não é só o som é também a imagem (...) Tudo pretende sempre trabalhar com o cenário, uma luz de teatro é pra gente sensação. (...) Uma intenção cênica mesmo é o que acontece, e que tem um impacto muito geral* (Lirinha – entrevista em 19/07/2002 para a pesquisa de campo).

De forma genérica a essência da arte verbal é apresentada por Bauman (1977:07) a partir de várias formulações, uma que identifica um princípio que parte de um ponto de focalização na mensagem por si própria (Jakobson, 1960:356; Stankiewicz, 1960:14-15 *apud* Bauman, 1977:07), o que necessariamente remete à compreensão de performance acima mencionada como uma "ritualização da linguagem", nos termos de Hymes e Zumthor.

Uma outra concepção seria a que diz respeito às formas de expressão para o estabelecimento de um modo de comunicação (Bascom, 1955:247 *apud* Bauman, 1977:07), concepção esta que pode ser articulada à compreensão da *performance* como um modo especial de comunicação, que modifica o conhecimento sobre aquilo que se quer transmitir.

Outros pontos de vista são mais específicos acerca da natureza ou conseqüências deste conceito, sugerindo, por exemplo, que a arte verbal se situe de uma forma mais ampla sobre o uso de artifícios da linguagem que passam a chamar a atenção como algo incomum (Havránek, 1964:10 *apud* Bauman, 1977:07). De acordo com alguns lingüistas[4], a arte verbal, de alguma forma, desvia-se das normas medianas de linguagem aprendidas pelos membros da sociedade (Leech, 1969:56, cf. Stankiewicz, 1960:12, Durbin, 1971 *apud* Bauman, 1977:07). Duranti ainda nos fala que a noção de *performance* também assume

[4] De acordo com Duranti (1997), há uma atenção especial acerca do conceito de *performance* por parte de dois lingüistas: Chomsky que relacionou esse conceito ao "uso do sistema lingüístico" e Austin, para quem a *performance* está relacionada às "ações que podem ser praticadas com as palavras". Não interessa aqui fazer uma discussão mais aprofundada sobre o ponto de vista desses autores, mas apenas citá-los como referências sobre o assunto.

fundamental importância no campo da lingüística antropológica. Neste sentido, o autor refere-se ao termo *performance* da seguinte maneira:

> *Performance in this sense referes to a domain of human action where special attention is given to the way in which communicative acts are executed*[5] (op.cit.:15).

Um outro ponto fundamental trazido por Bauman (1977) para se entender a importância da *performance* no estudo da arte verbal é o fato desse termo não precisar mais depender da análise formal dos textos produzidos em uma determinada situação comunicativa. Para o autor, o mais importante é a forma como o *performer* mostra as suas habilidades verbais e como estas habilidades são avaliadas pela audiência. Assim, fenômenos que antes não poderiam ser considerados "arte verbal" são aceitos como tal. Para isso, vejamos o conceito de *performance* definido pelo o próprio Richard Bauman (1977), em sua obra *Verbal art as performance*:

> *Fundamentally, performance as a mode of spoken verbal communication consists in the assumption of responsibility to an audience for a display of communicative competence. This competence rests on the knowledge and ability to speak in socially appropriate ways. Performance involves on the part of the performer an assumption of accountability to an audience for the way in which communication is carried out, above and beyond its referential content. From the point of view of the audience, the act of expression on the part of the performer is thus marked as subject to evaluation for the way it is done, for the relative skill and effectiveness of the performer's display of competence. Additionally, it is marked as available for the enrhacement of experience, though the present enjoyment of the intrinsic qualities of the act of expression itself. Performance thus calls forth special attention to and heightened awareness of the act of expression and gives license to the audience to regard the act of expression and the performer with special intensity.*

[5] *Performance* faz referência a um domínio da ação humana em que se confere uma atenção especial aos modos como os atos comunicativos são executados.

> *Thus conceived, performance is a mode of language use, a way of speaking*[6] (op.cit.:11).

A partir disto, o autor concebe a situação performática englobando o *performer,* o tipo de arte, a audiência e o cenário. Essa situação performática fica evidente no CFE quando o grupo incorpora em seu trabalho recursos do teatro e da poesia oral, recursos estes que possibilitam uma maior integração entre o *performer* e a audiência. Todos esses são fundamentos básicos para o desenvolvimento das *performances* elaboradas pelo CFE. Vejamos como fala Clayton Barros, sobre a constituição da "situação performática":

> *Nosso trabalho se fundamenta em cima de vários desafios desde o início como, por exemplo, montar um grupo que a gente tivesse essa mistura de percussão com o violão que não foi uma coisa proposital, era o que a gente tinha na época e a maior experiência adquirida é do âmbito do teatro e da rua, a gente poder navegar nesses dois e da poesia, mas levar um espetáculo que nasceu no teatro e depois foi para rua.* (Clayton Barros - entrevista em 07/11/2002 para o programa da TV Cultura – Jazz & Cia).

Assim, podemos perceber como o estabelecimento da situação performática criada pelo CFE possibilita uma visão integrativa da tradição focalizando o uso da linguagem em suas dimensões estética, social e cultural. Portanto, a tradição[7] é recriada na *performance,*

---

[6] Fundamentalmente, *performance* como um modo de comunicação verbal consiste na assunção de responsabilidade frente a uma audiência para a amostragem de uma competência comunicativa. Esta competência repousa no conhecimento e habilidade para falar socialmente de modo apropriado. A *performance* envolve da parte do *performer* a assunção de uma responsabilidade em relação a uma audiência pelo modo que a comunicação é desenvolvida, acima e além de seu conteúdo referencial. Do ponto de vista da audiência, o ato de expressão por parte do *performer* é marcado como sujeito à avaliação pelo modo como é feito, pela relativa habilidade e eficácia da exibição de competência do *performer*. Além do mais, constitui-se em uma possibilidade de enriquecimento da experiência através do proveito das qualidades intrínsecas do ato de comunicação em si. A *performance* produz, assim, uma especial atenção para e uma elevada percepção do ato de expressão e confere poderes à audiência para reparar no ato de expressão e no *performer* com especial intensidade. Assim concebida, a *performance* é um modo de uso da linguagem, uma maneira de falar.

[7] Com relação ao caráter dinâmico da tradição, tomo como referência à perspectiva de Ricouer (1995:26) que define tradição também não como uma forma fixa no tempo, mas, em constante movimento de transformação. Em outras palavras, trabalhar com o este conceito requer uma compreensão, de como um fenômeno, ao mesmo tempo e de modo indissociável, abrange as dimensões da identidade e da ruptura, da repetição e da inovação. Para o autor, "a tradicionalidade é esse fenômeno, irredutível a qualquer outro, que permite que a

embora o CFE seja considerado como "continuadores de uma tradição, por ter(mos) como referência a riqueza cultural da região, mas fazendo uma música nova, de nossa forma"[8]. Isso condiz com o fato da *performance* apresentar-se como um "fenômeno sempre mutável"[9], de caráter 'multiforme'. Desse ângulo de visão, "cada *performance* é *um* original, se não for *o* original"[10] modo de comunicação que se estabelece no evento artístico.

Em suma, para Baumam (1977:05), a arte verbal pode compreender tanto a narração de mitos quanto a comunicação gestual, já que a *performance* pressupõe esses modos em conjunto nas culturas específicas com formas variadas que podem ser observadas etnograficamente em comunidades e culturas diversas.

2.3. A conceitualização de *performer*

Para Bauman (1977), ao *performer,* enquanto tal, compete a habilidade de gerir sua fala para uma audiência. Tal argumento fica claro quando Lord (1960:11) afirma que a *performance* da poesia oral compete ao poeta, na medida em que, esse poeta recitador representa um *performer* que recria uma tradição. Para o autor, embora ele interprete e recrie, estes atos são controlados porque o *performer* está sempre se detendo/debruçando sobre os componentes tradicionais das estruturas internas do poema e sobre as necessidades de (re)arranjos do poema de acordo a audiência.

---

crítica se mantenha a meio caminho da contingência de uma simples história dos 'gêneros', dos 'tipos' (...) no sentido de que atravessa a história de um modo cumulativo mais do que aditivo. Mesmo se comporta rupturas, mudanças súbitas de paradigmas, esses próprios cortes não são simplesmente esquecidos: tampouco fazem esquecer o que os precede e aquilo de que eles nos separam: também fazem parte do fenômeno de tradição e de seu estilo cumulativo".

[8] Emerson Calado - entrevista em 31/12/1999 para A Ponte – Fanzine Cultural.

[9] Bollème (1988:169).

[10] *Ibid.*

Já para Zumthor (1997:222-223), o papel do *performer* é mais importante do que o do compositor, pois é a sua *performance*, o seu desempenho que propiciará reações auditivas, corporais e emocionais na audiência. Por sua vez, a audiência tende a associar a autoria da obra ao intérprete e não ao compositor, justamente porque a poesia oral nem sempre assume, de acordo com o autor, o que está sendo dito ou interpretado, não se adequando à audiência presente.

Faz-se necessário, aqui, retomar essa questão da interferência que a audiência vai exercer sobre o intérprete, pelo fato de se questionar a autoria da *performance* executada pelo intérprete, embora deva enfatizar que não pretendo fazer uma discussão a partir do ponto de vista da recepção. Para tanto, apresento o modo como Zumthor (1997:225) entende a função do intérprete e do ouvinte, o primeiro, como sendo "o indivíduo de que se percebe, na performance, a voz e o gesto, pelo ouvido e pela vista" e, o segundo, como aquele que "possui dois papéis: o de receptor e de co-autor" (op.cit.: 242). Um exemplo de modificação da apresentação do CFE a partir da interação do grupo com sua audiência pode ser observado abaixo no relato de Lirinha:

> *Na Alemanha, em Frankfurt, por exemplo, as pessoas bem mais velhas assim sentadas numa praça e tal se relacionavam num silêncio na hora de algumas poesias, agora eu tiro algumas poesias, aquelas que eu digo só lá, eu não vou submeter a turma a muito tempo sem entender a letra. Essa coisa não é muito legal, não é? Eu tiro as poesias maiores e as pequenas eu deixo sem explicar, começo dizendo e muitas vezes eles dizem 'olha, aquela música que você cantou só, é muito bonita', porque a métrica e rima da poesia do cordel gera um ritmo, uma melodia, como uma música e então para as pessoas quando se diz 'se um dia nós se gostasse' é como se dissesse 'nanan dede nanan dede', como se eu tivesse cantando, sabe? E a gente que é daqui não percebe o quanto a gente canta a poesia assim e hoje até eu estou aplicando mais esse negócio na poesia, quando eu vi isso na Europa, essa sensação de musicalidade dela, sabe? Muito boa.* (Lirinha – entrevista concedida ao pesquisador em Garanhuns-PE no dia 19/07/2002).

Logo, quando o CFE afirma, no exemplo dado acima sobre o contato com o público da Alemanha, que modifica sua apresentação de acordo com a necessidade dessa audiência, ele permite que esse público também seja co-autor de sua *performance,* embora o CFE enquanto intérprete da poesia e *performance* de grupos tradicionais de sua região tenha uma grande parcela de autoria, mais ainda do que os próprios grupos tradicionais e recitadores de poesias que inspiram esse *performer,* pelo menos, a partir do ponto vista de sua audiência.

Isto é, o *performer* é, pois, o responsável pela sua força enquanto disseminador de sua voz e, sua intimidade com o poema vai ser avaliada pelo efeito que sua *performance* terá sobre sua audiência, de convencimento, de emoção, de desprezo etc. Portanto, para o autor, a qualidade da *performance* está vinculada à completa interação entre intérprete, texto e ouvinte. É necessário que haja uma empatia entre o *performer* e sua audiência para se obter um resultado final qualitativo, isto é, o público alvo deve ter interesses compatíveis com os do *performer* para que a comunicação aconteça.

Um outro ponto fundamental com relação ao *performer*, de acordo com Lord (1968:13), diz respeito ao fato dele ser forçado no momento da composição na *performance.* Isto é, o *performer* compõe no ato da enunciação usando os elementos tradicionais de que dispõe. No entanto, o *performer* que aqui estudo se constrói como um enunciador que não improvisa durante sua *performance,* já que suas falas são previamente memorizadas. A improvisação acontece, como foi visto no exemplo acima da apresentação do CFE na Alemanha, em relação à enunciação ou não de certos trechos, na medida em que lhe convém, adaptando a apresentação aos seus objetivos imediatos. Ou seja, o *performer* do CFE pode até cortar alguns trechos de suas poesias ou mesmo recriar suas *performances* de acordo com a interação que vai se estabelecendo com sua audiência durante a

apresentação[11], já que "não existe uma linha que determina" que o grupo irá "tocar de tal forma", como podemos observar abaixo no depoimento de Lirinha.

> *Na verdade, na hora do show se você pudesse ir tirando microfone por microfone você ia ver que cada um está viajando na sua onda. A nossa música é o resultado de cada um se soltando, e por isso não existe uma linha que determina que nós vamos tocar de tal forma* (Lirinha – entrevista em 31/12/1999 para A Ponte – Fanzine Cultural).

Assim, para entender esse modo de improvisação que ocorre no interior da *performance* do CFE, respaldo-me em Genette (2001), para quem, uma arte que funciona segundo uma improvisação apresenta uma *performance* independente de toda obra preexistente. Ou seja, para o autor, "ficaríamos tentados a ver na *performance* da improvisação o estado mais puro da arte da *performance*, ato espontâneo que nada deve a obra de outrem e que, portanto, constitui mais que todas as *performances* de execução, um objeto autônomo digno de nome de obra". Ainda para Genette (2001:38-39), uma *performance* improvisada pode ser autônoma devido ao artista nela não executar um texto anteriormente produzido por outro, nem por ele próprio, mas pelo fato de que a *performance,* "ela 'jorra de seus dedos' sem empréstimo ou premeditação".

Genette também nos chama a atenção para o fato de que, mesmo definida de maneira restrita, a autonomia de uma improvisação não pode ser absoluta. Vejamos na própria expressão do autor:

---

[11] Lord (1960:17) que nos chama atenção ao direcionar para o poeta a capacidade de interagir com a sua audiência, pois enquanto ator social, ele estabelece o seu modo de comunicação por meio de seu trabalho artístico, ou seja, pelas *performances,* muito embora, a interação estabelecida com a audiência seja fundamental para a concretização da voz do *performer*. E isso requer do *performer* um componente avaliativo para perceber por meio de empatia com a sua audiência, como ela reage às mensagens passadas por ele. Para comprovar essa argumentação, Bauman (1977:26) nos aponta como exemplo a pesquisa efetivada por Labov (1972a: 354-96) sobre a narrativa pessoal a partir da consideração da *performance*, e em determinar sua eficácia como tal. Para Labov *apud* Bauman, há uma inclusão na narrativa de um componente avaliativo que indica a natureza e a intensidade do sentimento do narrador a respeito da experiência que ele narra.

> *Na prática, e salvo apelo sistemático ao acaso, uma improvisação musical ou de outro tipo se apóia sempre em um tema preexistente, no modo da variação ou da paráfrase, ou certos números de fórmulas ou clichês que excluem toda possibilidade de uma invenção absoluta de cada instante, nota após nota, sem nenhuma estrutura de encadeamento* (op.cit.:39).

Desta forma, as *performances* efetuadas pelo CFE em suas apresentações, por mais "inéditas" que sejam, encontram sua determinação, ao mesmo tempo, no tema imposto pela situação (a seca, a fome, a profecia, a fartura, o messianismo etc.) e, no repertório das linguagens (os movimentos cadenciados do trupé do coco, o ritual do toré, com o uso dos instrumentos como o maracá, o cajado, o ritmo frenético dos passos do reisado e suas vestimentas coloridas etc.) autorizadas ou recomendadas pelo conhecimento das regras das situações e pela experiência vivida pelo grupo no contato com essas práticas sócio-culturais.

Daí poder afirmar, segundo Genette, que a improvisação jamais é desprovida de qualquer apoio e premeditação. Ou seja, para o autor que neste momento se aproxima do ponto de vista de Lord, "o improvisador qualquer que seja seu grau de originalidade e seu poder de invenção, é sempre, ao mesmo tempo, criador e intérprete de sua própria criação, e, como conseqüência, sua atividade comporta sempre duas faces, uma das quais provém estritamente das 'artes de *performance'*, e a outra desta ou daquela arte, geralmente alográfica, como a música, a poesia, a coreografia etc" (op.cit.:40).

Esse caráter de que o *performer* é, ao mesmo tempo, o intérprete e criador de sua obra, remete à forma como Lord (1960:13) compreende o conceito de *performer*: considerando a necessidade de se eliminar qualquer noção de mera reprodução de composições dele mesmo ou de outros, ou mesmo de repetição de uma tradição; o

performer "é um artista criativo fazendo a tradição". Se por um lado, o CFE admite receber influências de vários ritmos e grupos tradicionais, por outro lado, ele também afirma que (re)cria seu próprio estilo e não faz uma reprodução do que já existe.

> *Isso porque a gente não destina a nossa existência musical para uma coisa de resgate ou releitura de sons existentes, embora a gente sempre vá fazer som de coisas que já existiram.* (Lirinha – entrevista em 14/12/2001 para A Ponte – Fanzine Cultural).

Neste depoimento, o *performer* "se apropria" de elementos de sua cultura progressivamente no curso de sua vida, mesmo não podendo nunca adquirir toda a cultura de seu grupo. Assim, essa apropriação de elementos de sua cultura aliada à liberdade de uma representação e de uma invenção da tradição por parte do *performer*, torna-se um trabalho sobre a linguagem, um esforço de formulação do meio social do qual ele vem e dos meios sócio-culturais dos quais esse grupo vai entrando em contato.

> *é claro que as influências ao ter saído de Arcoverde, de ter morado um tempo em Recife, um tempo em São Paulo, de ter feito uma turnê na Europa, esses vários sons vão penetrando, quando o grupo não tem a intenção de se fechar (...)* (Lirinha – entrevista em 19/07/2002 para a pesquisa de campo).

Desta maneira, o *performer,* ao se apropriar dos vários elementos e traços culturais pré-existentes, "pelo menos eu acredito na música da gente como se utilizando dessas células" que são inerentes a sua própria cultura, possibilita a efetivação da linguagem pela *performance,* na medida que "desconstruindo coisas básicas e tentando elaborar a complexidade da coisa simples", cria, neste momento, "um novo elemento", (re)fazendo, assim, a tradição. Todo esse processo revela-se quando o grupo admite que faz uso de elementos que ele chama de "células", vindas, obviamente, do meio social do qual ele se

origina. Em outras palavras, essas “células”, ao fazerem referência aos traços culturais do meio social do CFE, são (re)criadas por meio das *performances* executadas pelo grupo, fundindo-se, assim, em um novo elemento, o que permite descartar a possibilidade de uma mera reprodução.

O *performer* é criador e não um mero reprodutor. Há um caráter de dinamicidade em sua *performance*. Isto pode ser compreendido como uma capacidade de inventar meios novos de desempenhar antigas funções diante de situações novas. Em outras palavras (re)inventar, (re)criar uma tradição. Para que o reconhecimento desse saber-fazer, nos termos de Zumthor, seja efetivado por parte de uma audiência, o *performer* precisa estar em sintonia com a maneira pela qual a sua audiência irá reagir às suas *performances* e, ao mesmo tempo, precisa estar fortemente envolvido com a mensagem que deseja comunicar.

Parte II

A *performance* e a voz no CFE: um retrato do *ethos* da cultura popular pernambucana

[A gente é considerado pelos artistas populares de Arcoverde como continuadores de uma tradição, por termos como referência a riqueza cultural da região]

> *Performance implica competência. Além de saber-fazer e de um saber-dizer, a performance manifesta um saber-ser no tempo e no espaço. O que quer que, por meios lingüísticos, o texto dito ou cantado evoque, a performance lhe impõe um referente global que é da ordem do corpo. É pelo corpo que nós somos tempo e lugar: a voz o proclama emanação do nosso ser. A partir desse sim primordial, tudo se colore na língua, nada mais nela é neutro, as palavras escorrem, carregadas de intenções, de odores, elas cheiram ao homem e à terra (ou aquilo com que o homem os representa). É por isso que a performance é também instância de simbolização: de integração de nossa relatividade corporal na harmonia cósmica significada pela voz; de integração da multiplicidade das trocas semânticas na unicidade de uma presença.* (Paul Zumthor).

Capítulo 3

Da *performance* ao *ethos* – o realce da experiência

> *Cada performance torna-se, por isso, uma obra de arte única, na operação da voz (...) e o intérprete – enquanto preenche seu papel e enquanto sua presença é fisicamente percebida – significa* (Paul Zumthor).

3.1. A *Performance* e seus recursos

Para compreendermos melhor a estrutura da arte verbal atrelada ao conceito de *performance* é preciso entender a arte verbal como uma forma de comunicação, um modo de fala, já que a própria *performance* é o modo pelo qual a comunicação se estabelece.

Para Bauman (1977:15), algumas vezes, a *performance* é realizada através do emprego culturalmente convencional da metacomunicação. Em termos empíricos, isto significa que um dado grupo social se estabelecerá, enquanto uma voz unívoca desse social, por meio de um jogo estruturado de modos comunicativos distintos e seus recursos culturais presos à *performance.* No caso específico do CFE, esses recursos culturais estão imbricados dentro dos modos de comunicação que o grupo utiliza, "música, teatro e poesia. Isso faz parte da nossa existência desde o início e através dessas três coisas a gente fundamenta o nosso trabalho"[1], e assim, o CFE consegue estabelecer uma comunicação com sua audiência ao concretizar a mensagem que deseja passar também por meio de sua *performance*.

Um outro ponto interessante trazido por Bauman diz respeito à qualidade emergente da *performance,* categoria assim designada pelo autor, que se estabelece na possibilidade de variação e mudança do sistema de comunicação (e de todos os recursos) disponível pelos

[1] Clayton Barros – entrevista para Jornal da TV Universitária da UFPE.

membros de uma determinada comunidade na maneira de guiar a *performance.* Em outras palavras, o autor aponta para o fato de que se, por um lado, entendemos a *performance* como sendo única, por outro lado, temos que considerar também a natureza social de sua organização. Essa qualidade da *performance* reside na ação recíproca entre recursos comunicativos, a competência individual, e os objetivos dos falantes, dentro do contexto de situações particulares. São relevantes as marcas da *performance*, gêneros, atos, eventos, e papéis para a conduta da *performance* na comunidade. Já com relação aos objetivos dos participantes, estes incluem elementos que são intrínsecos à *performance* - a exposição da competência, focalizando a atenção sobre o *performer*, o realce da experiência - e também, as outras extremidades desejadas para que a *performance* seja caracterizada; estas estão ligadas à cultura e situações específicas (op.cit.:39).

Bauman classifica alguns recursos que são chamados por ele de *keys to performance,* isto é, um conjunto estruturado de meios comunicativos diferentes que assinalam a entrada ou o início de um acontecimento performático e que irão determinar o modo como a *performance* é efetivada em conjunto com os recursos lingüísticos, são esses: (i) códigos especiais; (ii) linguagem figurada; (iii) traços paralingüísticos especiais; (iv) fórmulas especiais; (v) apelo à tradição e; (vi) renúncia à *performance.* De acordo com Bauman (1977), estes recursos de meios comunicativos foram registrados em várias culturas.

O primeiro recurso, ou códigos especiais, marca a singularidade de um modo de fala, ou seja, essa categoria serve como recurso para também se verificar as variedades lingüísticas que cada grupo social apresenta. Segundo Bauman, há uma ocorrência freqüente desses códigos no contexto da arte verbal, tanto que o uso lingüístico nesse contexto é tido como um critério definitivo de linguagem poética. O autor também chama à atenção para o fato de freqüentemente haver uma atribuição de arcaísmo para esse recurso da arte verbal,

uma conseqüência natural de uma "tradicionalidade" referente a algo "exótico", "desatualizado", mas que é entendido por todos até mesmo pelos membros mais jovens de uma comunidade. A partir de uma visão puramente funcional, segundo Bauman, tais usos desse recurso não é mais arcaico do que a fala cotidiana de uma comunidade, à medida que esse recurso tem uma fundamental presença, se controlada, na fala contemporânea dos falantes de uma comunidade qualquer. Um outro ponto teórico crucial apontado por Bauman, diz respeito à discussão do fato de que por ser a natureza da arte verbal fundada sobre a noção de uma parte essencial de uma linguagem poética, ela encontra-se afastada dos padrões da "normal language"[2]. Porém, a perspectiva etnográfica utilizada por esse autor em seus estudos está fundamentalmente, em desacordo com uma perspectiva de desvio dos padrões. Isto é, em vista de uma multifuncionalidade do uso da língua, há um reconhecimento de que os membros de cada comunidade de fala têm disponível uma diversidade de formas lingüísticas para se expressar, que não pode servir *a priori* como um quadro analítico de referência para qualquer outra comunidade. Desta forma, o autor fala, apropriadamente, da diferença entre registros ou das variedades de uma comunidade, mas não distorção de um padrão comportamental da linguagem. Um exemplo do uso desse recurso evidencia-se no que concerne aos enunciados: *Valei-me Ciço que posso fazer.* O *performer* do CFE ao pronunciar "Ciço", faz referência ao Padre Cícero, ícone que está relacionado ao imaginário mítico-religioso do sertanejo. Esse exemplo de uso de um dos traços do código especial é uma marca lingüística de uma variedade não-padrão presente na fala do sertanejo ao se referir a essa entidade, já que a pronúncia de palavras proparoxítonas

[2] Normal language, in thesse formulations turns out to be literal, strictly referential "standard" language Bauman (1977:17).

sofre um processo de contração[3] tornando-se paroxítonas no âmbito oral, Cícero > Ciço. Ou no seguinte exemplo, *Uma nova era se abre com duas vibras trançadas,* em que a transformação ocorre em víbora > vibra.

De acordo com Bauman, o segundo recurso, ou linguagem figurada é o dispositivo de entrada na *performance* mais consistentemente presente no estudo da arte verbal. A densidade semântica da linguagem figurada, seu "foregroundedness", a torna apropriada como um dispositivo para a *performance*, em que a intensidade expressiva e a habilidade comunicativa especial são centrais. A natureza da expressão figurada é complexa e extensiva, um assunto que é impossível mesmo sugerir aqui todas as dimensões relevantes (para uma discussão mais completa, Bauman sugere o trabalho de Fernandez, 1974). Esta categoria permite que a criatividade do *performer* conduza *vis-à-vis* as *performances* e o conteúdo lingüístico e extralingüístico que emprega. Com relação a este recurso, um exemplo fica evidente na poesia do CFE, *Filhos do caldeirão / Herdeiros do fim do mundo / Queimai vossa história tão mal contada*. Este enunciado construído na linguagem figurada retrata a voz do profeta Antônio Conselheiro ao fazer um apelo para que os pecadores, enquanto condenados ao "caldeirão", se convertessem de seus pecados a fim de obter a "salvação".

Com relação ao terceiro recurso, ou paralelismo, também chamado por Leech (1969:62) "foregrounded regularity", é importante pelo fato de trazer a repetição com ou sem a variação das estruturas fônicas, gramaticais, semânticas, ou prosódicas que podem se combinar na construção de uma expressão (Jakobson, 1966,1968; Austerlitz, 1960 *apud* Bauman, 1977:19). De um ponto de vista funcional, a persistência dos elementos invariáveis e os princípios estruturais subjacentes às construções paralelas servem como um dispositivo

[3] Cf. Bagno (1997:103-109).

de entrada na *performance,* ou como realce da fluência da improvisação. Em um outro caso, o uso fluente da língua marcado por outras regularidades é um veículo eficaz para a exposição da competência comunicativa. O paralelismo é, assim, fundamental e universal. Um fenômeno que Jakobson, a quem é devido muito do interesse no paralelismo, sugere que é "o critério lingüístico empírico da função poética" (Jakobson [1960:358] *apud* Bauman, 1977:19). Para exemplificar melhor a presença do paralelismo, vejamos como o *performer* do CFE utiliza esse recurso ao proferir o seguinte enunciado: *somos cantador de reis / quem mandou foi São José*. Nesse momento em que é proferido, cada enunciado é repetido duas vezes. O processo de repetição estabelece o recurso do paralelismo em si, já que possibilita a abertura para a mobilização da *performance.*

O quarto recurso apresentado por Bauman é o dos traços paralingüísticos que, pela sua própria natureza, tendem a não ser expressos nas versões transcritas ou publicadas dos textos, tais como: a entonação de voz, a altura e acentuação prosódica, as durações de pausa, a velocidade etc., com exceção de determinados aspectos da prosódia em um modelo claramente poético. O leitor é forçado, conseqüentemente, a confiar na descrição feita pelo observador que anota as características paralingüísticas do estilo que observa. Este observador apresenta uma depuração geral do modelo de notas descritivas que absorve. Porém, não são somente os textos gravados que não refletem prontamente as características paralingüísticas, mas aqueles que em muitos casos, especialmente antes de estarem aptos para serem registrados, apresentam condições inadequadas de registro por mostrarem distorções dos padrões paralingüísticos convencionais que ocorreram no momento da gravação dos dados. Por sua vez, isso pode trazer efeitos resultantes que no texto é difícil determinar. Segundo Bauman, a contribuição de John McDowell (1974) foi importante no sentido de mostrar que os traços paralingüísticos são elementos chaves para a *performance*

e que, por estarem escondidos por trás dos códigos que conseguem ser expressos, revelam a clareza da *performance* como um modo de fala. Desta maneira, o olhar, o silêncio, o franzir da testa, o manejo dos braços, mãos e pernas, o riso, os objetos próximos, os sons guturais e a própria expressão verbal do *performer* serão melhores caracterizados se, em conjunto, forem analisados os traços paralingüísticos que estarão imperceptíveis à audiência que não visualize a *performance* dele. Daí a necessidade da *performance* como ato para concretizar o sentido que não pode ser visualizado. Neste momento, o corpo é a expressão em si, e que irá comunicar a partir de códigos impraticáveis na escrita. Um exemplo de um traço paralingüístico pode ser a onomatopéia[4] que em determinadas ocorrências não podem ser transcritas, ou se forem não conseguem criar um efeito tão próximo do fato real. Neste momento, o gestual é fundamental em conjunto com a voz para estabelecer a visualização da mensagem que se intenciona comunicar. Desta maneira, as onomatopéias estabelecem em conjunto com o gestual uma situação em que a audiência consegue visualizar a ação, ou seja, os efeitos produzidos pelos sons da oralidade, em conjunto com a *performance,* propiciam uma representação, aparentemente, mais real dos fatos. Com isso, o *performer* consegue prender a atenção de sua audiência e estabelecer a interação comunicativa com a efetivação deste ato. Evidentemente, havendo uma harmonia entre gesto e onomatopéia, haverá, conseqüentemente, uma complementação da palavra em seu sentido literal, pela cena[5], ou melhor, pelos atos performáticos. Este recurso fica claro quando o *performer* do CFE ao proferir o enunciado: *seca e sangue / seca e sangue,* pausadamente, com ênfase nas sílabas tônicas e com uma entonação marcada, permite que sua sonoridade produzida por

[4] De acordo com Minarelli (1992:115) "a onomatopéia, como evocação do real, é decalque sonoro, entidade de rumor, síntese conceitual, e igualmente efeito cênico".
[5] Fernandes (2002) desenvolve estudos exemplificados sobre a onomatopéia, em conjunto com o gesto, estabelecendo uma substituição da palavra pela cena.

este enunciado seja “a evocação do real, decalque sonoro, entidade de rumor, síntese conceitual, e igualmente efeito cênico”. Haja vista, que ao fazer uso deste recurso, paralelamente, o *performer* efetua batidas no chão com o cajado que segura em uma das mãos, estabelecendo um ritmo de marcha fúnebre e permitindo a expressão plena de sua autoridade vocal por meio da ação performática efetivada por ele.

Já com relação ao quinto recurso, ou fórmulas especiais, Bauman afirma que se constituem em marcadores de gêneros textuais específicos, tanto que estes gêneros exigem convencionalmente uma *performance*. Há fórmulas especiais que não apresentam sentido sem estarem nos contos populares, ou estórias antigas, exemplo: “estória da carochinha”. Em outros casos, as fórmulas podem ser nomes dos próprios gêneros, por exemplo: “para começar essa estória, conto etc...”. Uma outra possibilidade é a formula que apresenta algumas funções referenciais, entretanto, convencionais, que por seu próprio termo remete sua ação no passado, tal como: “era uma vez...”, iniciando um conto popular. E por fim, a fórmula que diz respeito ao relacionamento entre o *performer* e a audiência, assim como: “você já ouviu isso sobre...?”, para introduzir um gracejo (cf. Reaver 1972). De certa forma, a fórmula especial retoma uma tradição, é algo que pré-existe um momento da comunicação. Por exemplo, na comunidade Xucuru, todas às vezes antes de performatizarem o toré, os indígenas proferem o seguinte enunciado: *“Salve o povo Xucuru”*. Por sua vez, quando o *performer* do CFE utiliza essa expressão na abertura de sua poesia, ele faz uso do recurso da fórmula especial. O *performer*, ao enunciar essa saudação específica, constitui o povo Xucuru como um dos enunciadores do discurso a ser proferido e, que o leva a *performatizar* nesse momento da saudação.

O sexto recurso, ou apelo à tradição, supõe a responsabilidade pela maneira com que se realiza um ato comunicativo e implica um padrão de julgamento a partir do qual uma

performance deva ser avaliada. Há padrões estéticos que fazem das qualidades intrínsecas do ato da expressão própria, mas pode também haver um apelo à tradição, a aceitação da prática passada como um padrão de referência. Em sociedades tradicionais, um apelo à tradição pode, assim, transformar-se em necessidade de uma *performance*, uma maneira de sinalizar a suposição de responsabilidade para fazer apropriado um ato comunicativo. Um exemplo do apelo à tradição pode ser constatado no seguinte enunciado do CFE: *ô de casa / ô de casa / valei-me Nosso Senhor Jesus Cristo / ô seu Horácio vamos dançar o reisado meu filho.* Esse enunciado faz referência a uma tradição à medida que quando vai haver a dança do reisado, os moradores de Caraíbas costumam sair de casa em casa daqueles que fazem parte do grupo de dança para chamá-los para a concretização do ritual. Então, quando o *performer* utiliza esse enunciado, ele faz um apelo à tradição, não somente é a sua intenção de transmitir isso em sua voz como na forma como ele aparece no palco, com trajes usados pelos integrantes da comunidade de Caraíbas quando vão dançar o reisado. Quando o *performer* central traz a sua voz: *ô de casa*, os outros também caracterizados da mesma forma vão saindo da casa um após o outro e se posicionando na medida em que respondem ao chamamento do *performer* central: *ô de fora*. Há, portanto, a constituição de uma cena que se mobiliza para dar autoridade a voz do *performer.*

E, por último, a negação à performance, que é o sétimo recurso, é o meio convencional usado para enfatizar que a *performance* pode ir de encontro a uma negação de superfície de alguma competência real da fala, um tipo de rejeição à *performance*. Tal negação não é, de fato, incompatível com a responsabilidade de uma amostragem de competência, mas é, particularmente, uma concessão para padrões de etiquetas e decoro, em que os atos intuitivos são desvalorizados. Nestes casos, a negação da *performance* serve, ao mesmo tempo, como um gesto moral para contrabalançar o poder da *performance*

em aumentar a atenção no *performer* e uma segurança da própria *performance* em não ser interpretada de uma forma errônea. Desta maneira, podemos verificar como o próprio Bauman se refere a esta categoria como um ponto essencial na etnografia da *performance* que deve determinar *the culture-specific constellations of communicative means that serve to key performance in particular communities* (cf. Bauman, p.22).Tais características podem estabelecer uma certa economia de fala em uma determinada comunidade. Por exemplo, a rima pode ser uma forma de ajustar a *performance,* ou pode, simplesmente, ser um traço formal da linguagem, como em certas formas de reduplicação, ou pode aparecer no uso lúdico da fala (podendo envolver a *performance* ou não). Para Bauman, uma etnografia completa e ideal da *performance* indicaria esses pontos cruciais de total domínio da fala e a observação da *performance* como um sistema cultural numa posição em que ela é determinada.

3.2. A *performance* como lugar de construção de um *ethos*

Ao analisar as *performances* do grupo CFE, compartilho com Bauman (1977) da postulação de que não se pode compreender as manipulações dos recursos lingüísticos por parte dos falantes sem que se considere a natureza da *performance* concebida e entendida como "um modo de comunicação". Para o autor, a "dimensão estética da vida social e cultural nas comunidades humanas se manifesta através do uso da linguagem" (op.cit. 03). Ora, o estudo que fiz das *performances* desse grupo, também me permitiu levantar uma primeira hipótese, de que estas, entendidas como recursos corporais encenados no momento da comunicação e indissociáveis da voz enunciada, constroem um *ethos*, especificamente, da cultura popular pernambucana.

Para entender o conceito de *ethos*, Maingueneau, em sua obra *O Contexto da Obra*

Literária (1995), nos apresenta esse termo fundamentado na retórica antiga, desde Aristóteles, quando ele afirma que o *ethos*, de certo modo, envolve a enunciação sem estar manifesto no enunciado.

> *A retórica antiga compreendia por ethé as propriedades que os oradores se conferem implicitamente através de sua maneira de dizer: não o que dizem explicitamente sobre si próprios, mas a personalidade que mostram através de sua maneira de se exprimir. Aristóteles esboçara uma tipologia que distingue a "phronesis" (parecer ponderado), a "eunoia" (dar uma imagem agradável de si) e o "areté" (apresentar-se como um homem simples e sincero). A eficácia desses ethé está, precisamente, vinculada ao fato de que de certo modo eles envolvem a enunciação sem serem explicitados no enunciado. O que o orador pretende ser, dá a entender e mostra: não diz que é simples e honesto, mostra-o através de sua maneira de se exprimir. O etos está, dessa maneira, vinculado ao exercício da palavra, ao papel que corresponde a seu discurso, e não ao indivíduo "real", apreendido independentemente de seu desempenho oratório: é portanto o sujeito de enunciação enquanto está enunciando (...)* (op.cit.: 137-8).

Já no capítulo *Ethos*, do livro *Análise de Textos de Comunicação* (2001:98-9), Maingueneau nos diz que o sentido tradicional de *ethos* compreende "não só a dimensão propriamente vocal, mas também o conjunto das determinações físicas e psíquicas ligadas pelas representações coletivas à personagem do enunciador", mais adiante o autor diz nessa mesma perspectiva que "o *ethos* implica, com efeito, uma disciplina do corpo apreendido por intermédio de um comportamento global".

Maingueneau (1995:138) também nos chama a atenção para o fato de que o *ethos* está longe de ser estabilizado no vocabulário crítico, e diz que a sua noção é assimilável ao que Aristóteles chama de *patos*, que é definido como "um estado afetivo suscitado no receptor por uma mensagem particular", ou seja, para Maingueneau, a dimensão da cenografia que envolve a voz do enunciador está associada a uma certa determinação do corpo. Ora, se o conceito de *ethos* aponta para a necessidade de uma cenografia e se neste

mesmo parâmetro o conceito de *performance* remete a uma ação não-verbal que associada a uma voz possibilita uma autoridade desta, então poderíamos dizer que a dimensão da cenografia aliada a voz de enunciador permite a construção de um *ethos.* Tal argumento corrobora para se afirmar que a *performance,* na concepção de Zumthor (1997), enquanto dimensão estética refletida por uma certa cenografia, é um ato concreto total de participação que permite à voz existir e dizer. Ou seja, a voz vinda do interior do *performer* toma concretude por meio do gestual emitido no ato da comunicação, na medida em que envolve aquele que o observa. Tudo isso possibilita tornar a *performance* como um elemento chave para a constatação de um determinado *ethos.*

Para comprovar a hipótese do entrecruzamento da *performance* e do *ethos*, trago o ponto de vista de Maingueneau (1995) que, ao tratar do conceito de "corporificação" da voz, entende o texto não com o destino de ser admirado. Para ele, o texto é enunciação estendida a um co-enunciador que é necessário mobilizar para fazê-lo aderir 'fisicamente' a um certo sentido. "Como evocar, por exemplo, uma cenografia profética ou um código de linguagem popular negligenciando o 'tom' profético ou a troca, as maneiras de dizer e de gesticular, que são inseparáveis de tais enunciações?" (op.cit.:137).

Complementando, Maingueneau (2001:95) se refere aos enunciados como produto de uma enunciação que, por sua vez, implica uma cena. Porém, ele diz que isso não é suficiente, e que toda fala procede de um enunciador encarnado, e que, mesmo quando escrito um texto, é sustentado por uma voz de um sujeito situado para além de um texto. Aqui, fica explícita a transferência da autoridade do texto para a cenografia de um 'sujeito/performer' que irá constituir tal autoridade através de sua voz enunciativa, portanto, uma 'corporificação' dessa voz.

Ora, se por um lado Maingueneau, ao tratar do conceito de *ethos*, diz que não se

pode evocar uma cenografia, qualquer que seja, sem deixar de se levar em consideração o tom, a maneira de dizer, os gestos etc., por outro lado, Zumthor diz que a *performance* engloba um caráter eminentemente teatral, em que esses mesmos elementos são fundamentalmente levados em *consideração* para a constituição da autoridade da voz enunciativa. Desta maneira, entendo o CFE constituindo a autoridade de sua voz enunciativa, ao transmitir uma gama de sensações à sua audiência, ou seja, estabelecer um *ethos* por meio dos recursos cênicos:

> *O espetáculo tem uma intenção de causar sensações o tempo todo através da luz, através de vários recursos cênicos que a gente utiliza* (Lirinha – entrevista ao programa Alto-falante da TV Cultura[6]).

Ainda sobre o aspecto da voz enunciativa, Maingueneau (1995:138) nos diz que se atribui à voz um vínculo com o poder que ela tem de exprimir a interioridade do enunciador e envolver o co-enunciador fisicamente, o que condiz com a maneira como Bauman e Sherzer (1974) entendem a ação performática.

Esse envolvimento físico do co-enunciador nos diz que uma enunciação expressa por um enunciador remete a uma corporalidade material que o *ethos* incorpora, um texto. Isto é, para Maingueneau (1995:151), a "incorporação" que o *ethos* implica constrói-se por meio do texto. Para ele, a obra não é apenas um certo modo de enunciação, constitui também uma totalidade material que, mesmo tendo um tamanho determinado e com divisões específicas, não são independentes da cenografia e do conteúdo das obras. Porém, o autor vai mais longe quando diz que a obra não é apenas um certo modo de enunciação, mas enquanto totalidade material "é um objeto de investimento pelo imaginário". Isso condiz com o modo como concebo o *performer* do CFE, como um enunciador de "textos"

[6] Vale salientar que a fita de vídeo que contém essa entrevista do grupo CFE concedida ao programa Alto-falante, seção Garimpo da TV Cultura é uma fita de gravação amadora e foi doada por uma integrante do fã-clube do grupo, por esse motivo não consta a data que o programa foi realizado.

já enunciados anteriormente e recriados no interior de sua *performance.*

Maingueneau, em sua obra *El ethos y la voz de lo escrito* (1996:81), vai mais longe quando trata do aspecto da corporalidade que envolve o conceito de *ethos*. Para ele, há a criação de um "caráter" e uma "corporalidade" de precisão do orador, que irão variar de acordo com os textos. Maingueneau (2001:98), diz que "o 'caráter' corresponde a uma gama de traços psicológicos", enquanto que "a 'corporalidade' está associada a uma compleição corporal", isto é, a uma maneira de se compor, de se vestir e de se movimentar do sujeito no espaço social.

Assim sendo, a discussão que desenvolvo aqui diz respeito ao seguinte estatuto: a *performance* estaria para a "corporalidade" em conjunto com o "caráter", sendo manifestados em uma cenografia. Esses aspectos considerados na cenografia compõem o que Bauman chama de evento artístico. Desta forma, todos esses termos geram a construção de um *ethos* enquanto manifestação de uma "personalidade, que é mostrada a partir da maneira de se exprimir".

Mais adiante, Maingueneau (2001:99-100) cita o termo incorporação ao se referir a essa corporalidade do orador, ou fiador como o autor se refere, para designar o modo de influência do discurso sobre o destinatário. Para o autor, essa incorporação opera em três registros indissociáveis: i) a enunciação confere uma corporalidade ao fiador, ela lhe dá corpo; ii) o destinatário incorpora, assimila um conjunto de esquemas que correspondem a uma maneira específica de se relacionar com o mundo, habitando seu próprio corpo e; iii) assim, constitui-se o corpo da comunidade imaginária da qual se adere num mesmo discurso.

Em suma, para fundamentar a aproximação que aqui estabeleço, aponto para o fato de que os registros apresentados por Maingueneau se relacionam com o modo como

Bauman e Sherzer (1974:11) concebem o ato performático que envolve o *performer* e sua audiência. Como para aquele, estes dizem que a 'performance/cenografia' produz uma especial atenção para e uma elevada percepção do ato de expressão e confere poderes à 'audiência/destinatário' para reparar no ato de expressão e no 'performer/fiador' com especial intensidade (grifos meus).

Capítulo 4

A voz performativa do CFE: um encontro com o *ethos* da cultura popular pernambucana

> *Uma pessoa expõe nas palavras proferidas, nos versos que canta uma voz. Eu a recebo, eu adiro a esse discurso, ao mesmo tempo presença e saber. A obra performatizada é assim diálogo, mesmo se no mais das vezes um único participante tem a palavra: diálogo sem dominante nem dominado, livre troca* (Paul Zumthor).

4.1. Apresentando os aspectos fundamentais

Uma das partes que constitui o *corpus* dessa dissertação é a produção textual (letras de música, poemas recitados ou musicalizados, canções populares e tradicionais etc.) que o grupo CFE mostra em suas apresentações cênico-musicais. Essa produção textual traz temas, tais como: (i) crenças; (ii) ícones (personagens); (iii) problemas do sertão; (iv) rituais/ritos, e, (v) ditos populares etc., do contexto da região Nordeste, de um modo geral, e mais especificamente, do contexto do sertanejo da região do Moxotó, no Nordeste de Pernambuco. Além disso, os poemas do CFE apresentam em termos de linguagem: (a) marcas de variedades não-padrão; e, (b) marcas de variedades regionais. Para as análises escolhi cinco das dez *performances* efetivadas pelo grupo na apresentação que descreverei abaixo. A escolha das *performances* justifica-se pela presença fundamental dos elementos sócio-culturais acima mencionados revelando um *ethos* do sertanejo.

4.2. A construção dos aspectos cenográficos da apresentação do CFE em 1998

A apresentação estudada foi realizada em 1998 no palco do auditório do SESC/ARCOVERDE e apresenta as *performances* e produção textual, gravados em uma

fita de vídeo, do grupo CFE. O cenário utilizado para a teatralização é construído artesanalmente; nele visualiza-se a representação de uma casa de barro, habitação típica do contexto nordestino, com uma porta e duas janelas, uma de cada lado; em cada janela há uma corda amarrada de uma ponta a outra com vários folhetos de literatura de cordel pendurados, imagem esta que remete ao modo como os folhetos de literatura de cordel são vendidos nas feiras do Sertão pernambucano. Antes da aparição do *performer,* o cenário fica todo escuro, construindo uma atmosfera para a enunciação de algo fora do comum. As roupas utilizadas na cena têm um aspecto rústico, feitas de tecidos de saco. O *performer* aparece vestindo por cima da roupa uma capa grande, com capuz, de aspecto sujo e velho; em uma mão, segura um cajado de madeira e, na outra, um tipo de chocalho; de acordo com as batidas rítmicas da música, ele balança o chocalho e dá uma batida com os pés no chão compassadamente, estabelecendo um ritmo com sua voz. Desta forma, a aparição corporal do *performer* estabelece um "gesto inaugural que fixa as coordenadas de seu discurso, segundo as quais vão articular-se participantes, tempos e lugares, tanto de seu relato quanto de sua *performance"*[1]. O *performer* se apresenta dizendo que vai contar uma estória e, em seguida, apresenta o contexto do Sertão do Nordeste, com todas suas mazelas. Sua voz traz uma entonação forte e impositiva ao mesmo tempo em que transmite um tom dramático. Esta imagem ou voz trazida é perpassada por sons, onomatopaicos que tem a intenção de criar uma atmosfera ritualística para a enunciação de uma profecia. Então, enquanto o *perfomer* central vai trazendo a voz do personagem, os outros também vestidos da mesma maneira, seguram tochas de fogo, e um outro caminha a passos de marcha de um lado a outro do cenário. Enfim, o evento artístico vai se constituindo por meio do ritual performático, que engloba o cenário, o figurino, a encenação e o próprio texto enunciado,

[1] Zumthor (1993:228) assim se refere à aparição de um intérprete, de um narrador de um texto.

elementos estes que remetem ao contexto do Sertão nordestino. Ou seja, o *performer* cria uma atmosfera que possibilita a descrição do contexto da cultura do homem nordestino, suas crenças, religiosidade, desafios com a seca etc.

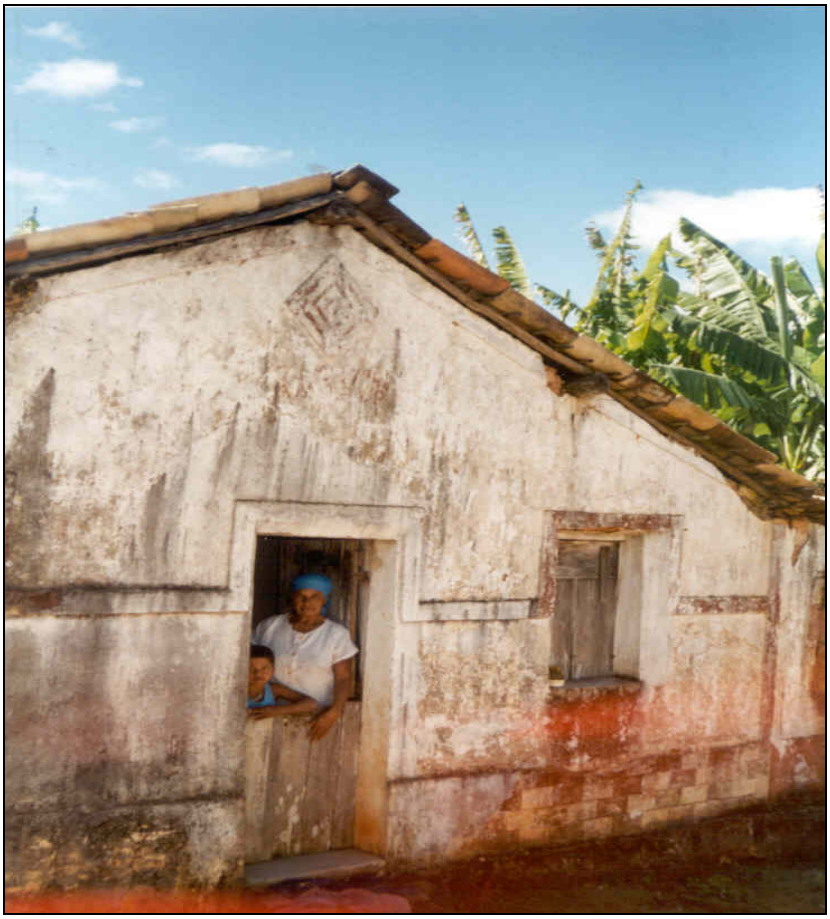

Foto 9. Casa típica nordestina. Pesqueira-PE no dia 17/07/2002. Detalhe: casa da tribo Xucuru com a fachada original. (Foto: Jorge França)

4.3. A primeira *performance – Profecia (ou Testamento da Ira)*[2]

A primeira *performance* observada na fita de vídeo é a da música *Profecia (ou testamento da Ira)* que trata da enunciação de uma profecia por parte de um profeta

[2] Esse é o título da primeira letra de música do primeiro CD do grupo CFE, lançado pela Rec-Beat Produções Artísticas em 2001 – letra: Lirinha / música: Clayton Barros.

(corporalmente construído como Antônio Conselheiro[3]), sendo que representa a imagem e as vozes de vários profetas presentes na cultura nordestina. O processo de construção do *ethos* pode ser observado na elaboração da imagem do profeta, imagem muito importante e presente nessa cultura.

Observa-se no início da *performance* a saudação ao povo Xucuru "Salve o povo Xucuru" feita pelo intérprete. Essa saudação é utilizada pelos indígenas todas as vezes que iniciam seus cantos religiosos; aqui, o *performer* faz uso do recurso da fórmula especial. O *performer,* ao enunciar essa saudação específica, constitui o povo Xucuru como um dos possíveis enunciadores do discurso a ser proferido e, portanto, de certa maneira, (re)atualiza as crenças e os rituais deste povo. Ao mesmo tempo em que enuncia, o *performer* abre os braços diante do público que o observa. Estes dois momentos instauradores da ação performática possibilitam a aparição do personagem profeta.

Em seguida, o *performer* remete à voz do profeta Pajé Cauã, membro da comunidade Xucuru, quando diz: *Na cumeeira da Serra Ororubá o velho profeta já dizia / Uma nova era se abre com duas vibras trançadas*. No primeiro enunciado acima, o *performer* contextualiza o meio físico da comunidade Xucuru: esta comunidade localiza-se na Serra Ororubá citada. Verifica-se, no segundo enunciado acima, o uso de dois recursos, o da linguagem figurada, com o uso da metáfora que sinaliza a chegada de uma nova era em que duas serpentes (vibras) estão entrelaçadas, prenunciando tempos difíceis e o recurso do código especial, quando o *performer* faz a contração de um termo proparoxítono para

[3] Antônio Vicente Mendes Maciel, conhecido por Antônio Conselheiro, é assim descrito: "Apareceu no sertão do Norte um indivíduo, que se diz chamar Antônio Conselheiro e que exerce grande influência no espírito das classes populares. Deixou crescer a barba e os cabelos, veste uma túnica de algodão e alimenta-se tenuemente, sendo quase uma múmia. Acompanhado de duas professas, vive a rezar terços e ladainhas e a pregar e dar conselhos às multidões, que reúne onde lhes permitem os párocos". (Descrição da *Folhinha Haemmert*, de 1877, reproduzida por Euclides da Cunha em *Os sertões*, em 1897).

um paroxítono: víboras > vibras. No momento em que enuncia os versos acima, o *performer* se dirige à audiência movimentando os braços, como se quisesse concretizar por meio do gestual o tom profético que sua voz comunica. O (s) profeta (s) que o *performer* incorpora, profetizou ao seu povo o porvir de uma nova era em que aqueles que não se convertessem dos seus pecados seriam castigados com duas "vibras trançadas", *seca e sangue / seca e sangue*[4], enunciado este que é repetido duas vezes, possibilitando a emergência de um outro recurso característico da *performance*, o do paralelismo. Além disso, as palavras deste enunciado são pronunciadas pausadamente, com ênfase nas sílabas tônicas, construindo um ritmo marcado que é reforçado pela ação do *performer* quando este efetua batidas no chão com o cajado que segura em uma das mãos. O ritmo construído lembra o de uma marcha fúnebre, o que contribui para a contínua construção de uma atmosfera apocalíptica. Em outras palavras, o *performer* assume a tarefa de fazer esta predição para o público e consegue fazê-la, porque ao instaurar o ritual, reconstrói a tradição de enunciação da profecia. A expressão facial do *performer* transmite a sensação de total envolvimento com o que enuncia, o que dá autoridade à voz dele. Essa profecia, "tanto quanto a poesia, não possui nem a ambição nem a função de descobrir o novo. Só precisa, como a poesia, transmitir segredos; envolve com o ritual o cumprimento de sua tarefa: o rito põe em ação o que fala"[5]. Ou seja, o *performer* faz uso de "imagens fundamentais" à sua fala e em toda a profecia utiliza-se de "estruturas metafóricas" da

[4] Profecia de Pajé Cauã extraída do livro Lampião Seu Tempo e Seu reinado, vol. 1, Frederico Bezerra Maciel.

[5] Apresento aqui uma analogia entre os termos "alquimia", utilizado por Zumthor (1993:82), e o termo "profecia", devido à similaridade que o primeiro termo apresenta no enunciado do autor com este último, no que diz respeito a sua função. Mais adiante, Zumthor diz da permanência, não obstante algumas recomendações superficiais, das imagens fundamentais e das estruturas metafóricas da linguagem alquímica que penetra no Ocidente cristão no século XII.

linguagem figurada que a profecia ou "voz poética"[6], fazendo uso de um termo utilizado por Zumthor, requer.

A enunciação de *O Sertão vai virar mar/ E o mar sim / Depois de encharcar as mais estreitas veredas / Virará Sertão,* imediatamente evoca a figura de Antônio Conselheiro. Sendo assim, todo o ritual performático é ressignificado e passa-se então a perceber aquela *performance* como sendo produzida para fundamentalmente trazer/valorizar/reconstruir a imagem desse profeta.

As duas profecias enunciadas (*Seca e sangue / Seca e sangue* e *O Sertão vai virar mar/ E o mar sim / Depois de encharcar as mais estreitas veredas / Virará Sertão*) pelos profetas Pajé Cauã e Antônio Conselheiro fazem parte de crenças populares características do Sertão do Nordeste e remetem a práticas religiosas baseadas no messianismo, que são fortes e presentes em toda a região.

O recurso ao código especial também contribui para a construção de um *ethos* local/regional. Um exemplo é a forma como se pronuncia a palavra "Antôe", ao invés de Antônio, no enunciado, *Antôe tinha razão rebanho da fé.* A redução da sílaba final revela um "lugar de origem" para aquele que enuncia a profecia. Ao enunciar *rebanho da fé,* o *performer* faz uso da linguagem figurada: configura o povo que ouve essa profecia como animais, "ovelhas" que precisam de um pastor que as conduzam no caminho certo, o caminho da salvação.

Em seguida, observa-se a mobilização da linguagem figurada, *Filhos do caldeirão / Herdeiros do fim do mundo / Queimai vossa história tão mal contada.* Estes enunciados

[6] *Ibid.* p.139 - ao se referir ao termo "voz poética", o autor assim pronuncia: *a voz poética assume a função coesiva e estabilizante sem a qual o grupo social não poderia sobreviver. (...) a voz poética é ao mesmo tempo, profecia e memória (...).*

retratam a voz do profeta Antônio Conselheiro que faz um apelo para que os pecadores, enquanto condenados ao "caldeirão", se convertam de seus pecados a fim de obter a "salvação". Neste instante, o *performer,* ao gesticular em direção à audiência (dirigindo-se diretamente a ela), assegura a força ilocucionária necessária para a enunciação da profecia, ou seja, ao fazer esse chamamento para que o "povo" se converta dos seus pecados, o *performer* possibilita a manutenção do "*ethos*" de profeta.

No momento seguinte, a *performance* continua por meio da enunciação de: *Ah! Joana imaginária*[7] */ Permita que o Conselheiro / Encoste sua cabeleira / No teu colo de oratórios / Tua saia de rosários / Teu beijo de cera quente.* Nesse instante, o *performer,* ao usar a linguagem figurada, modifica seu tom de voz e passa de um tom mais forte para um tom mais suave. Simultaneamente, o *performer* levanta os braços para o alto e olha para cima como se estivesse fazendo uma prece à "Joana Imaginária", que foi a mulher de Antônio Conselheiro.

E por fim, o intérprete anuncia o paraíso que todos almejam, com todos os prazeres e gozos, como uma espécie de recompensa. No entanto, apesar desses conteúdos estarem presentes na fala do *performer,* a entoação da voz passa a mais impositiva e forte: *E assim na derradeira lua branca / Quando todos os rios virarem leite / E as barrancas cuscuz de milho / E as estrelas tocadeiras de viola / Caírem uma por uma / Os soldados do rei D. Sebastião / Mostrarão o caminho.* Há a apresentação de um personagem histórico, "rei D. Sebastião", que transformou-se em um ícone do imaginário popular, em um mito que está

[7] De acordo com Cavalcanti Barros (1995:74), "as pesquisas de profissionais da Universidade do Vale do Acaraú (UVA) levaram-nos à presença do Sr. Joaquim Aprígio (Sr. Quinca), único filho de Antônio Vicente Mendes Maciel (conhecido como Antônio Conselheiro) com Joana Batista de Lima, citada por Edmundo Moniz como Joana Imaginária".

na base do movimento messiânico, conhecido como Sebastianismo[8], no sertão do Nordeste brasileiro. Esta metáfora sinaliza para a construção do final da profecia: depois da tempestade, a bonança.

Ainda em relação aos enunciados acima, verificam-se algumas paráfrases de trechos da Bíblia Sagrada: "E assim na derradeira lua branca" que, por se tratar de uma profecia, faz uma referência ao trecho do Livro do Apocalipse sobre o escurecimento da lua[9], já os dois enunciados seguintes se referem à profecia bíblica da terra prometida[10], local de fartura, onde não há fome: "Quando todos os rios virarem leite / E as barrancas cuscuz de milho". O terceiro enunciado dessa estrofe "E as estrelas tocadeiras de viola / Caírem uma por uma", remete novamente à profecia apocalíptica, relacionado-se ao momento em que as estrelas caem sobre a terra[11]. Embora os conteúdos da profecia façam referência às

[8] Sebastianismo, mito do imaginário português e brasileiro, que em alguns momentos históricos concretizou-se em movimentos sociais de caráter messiânico e em atividades políticas. A tradição de um personagem misterioso, de caráter messiânico, aparece na península ibérica antes do rei D. Sebastião, na revolta dos contra Carlos V, na Espanha e em Portugal, nas trovas de Gonçalo Bandarra (c. 1500-c. 1541), um sapateiro de Trancoso, Portugal, que profetizou a vinda de um rei que conquistaria o Marrocos e estabeleceria o I Império, isso é, a monarquia universal. O desaparecimento de D. Sebastião em Alcácer-Quibir, em 1578, desencadeou logo sua identificação com este mito: o rei retornaria ao trono e fundaria o novo império. As dúvidas levantadas sobre a morte do rei na batalha confundiram-se, depois do domínio espanhol em Portugal, com a resistência a Felipe II. Nas décadas de 1580 e 1590 surgiram pessoas que se identificavam como o falecido rei. Os partidários de D. António, prior do Crato, pretendente derrotado ao trono português, parecem ter sido os responsáveis pela associação entre a crença no retorno de D. Sebastião e as predições de Bandarra, em torno de 1600. Mais tarde, na época da Restauração (1640), o sebastianismo foi identificado com a nova dinastia de Bragança, em sua guerra contra a Espanha, pois o novo rei D. João IV seria o aguardado "encoberto". Neste contexto o padre António Vieira publicou seu trabalho sobre o V Império, no qual afirmava que ao rei português, identificado primeiro com D. João IV e depois com o próprio D. Sebastião, devido a divergências com os Bragança, caberia instalar a monarquia universal. Apesar de condenado pela Inquisição e combatido pelo marquês de Pombal, o sebastianismo continuou forte no imaginário popular português, inclusive durante a invasão napoleônica do país, (1807). No Brasil existem registros de manifestações sebastianistas já em 1640, em São Paulo, quando houve resistência ao recrutamento para combater os holandeses. No século XIX houve exemplos em Minas Gerais, Bahia e Pernambuco. As mais importantes delas foram as de Canudos (Bahia, 1897) e do Contestado (Paraná e Santa Catarina, 1911), nas quais traços sebastianistas apareceram na pregação messiânica de líderes que empolgaram a população humilde, iletrada e espoliada do interior, prometendo a solução de seus problemas numa nova era de paz, harmonia e justiça. (cf. Enciclopédia Microsoft Encarta 2000).

[9] Cf. Bíblia Sagrada na III epístola do apóstolo S. João, no livro de Apocalipse cap. 6.12.

[10] *ibid.* II livro de Moisés – Êxodo, caps. 3:8 e 33:3.

[11] *ibid.* Apocalipse 6:13.

profecias bíblicas, a presença dos termos "leite" e "cuscuz de milho"[12] evoca uma imagem de "paraíso" construída no/pelo cotidiano do sertanejo, relacionada à fartura desses alimentos.

Com relação ao fato do intérprete parafrasear textos bíblicos, vale retomar o dizer de Bollème para quem "uma vez que a literatura é exposta e lida por todos, assim, sem o domínio da discrição, os escritos acabam tornando-se domínio público". Ora, essa modificação ou transformação que o texto passa a ter quando assimilado pelo popular, é construída da mesma maneira como são transmitidos os ensinamentos e os rituais da 'religião popular': "de boca ao ouvido"[13]. Isto é, essa apropriação dos versos bíblicos pelo intérprete do CFE, "opera o texto".

Ao fazer a análise da *performance* e da poesia do grupo CFE, pude perceber que ela institui um modo de fala permeado o tempo todo pelo recurso do apelo à tradição que permite a efetivação da autoridade da voz de um determinado grupo social.

Em todas as instâncias em que foi analisada, a *performance* revela os recursos lingüísticos especiais mobilizados pelo *performer.* Assim, pode-se dizer que na *performance* em questão, o *performer* recria alguns elementos históricos e culturais das comunidades sertanejas, elementos estes advindos principalmente da comunidade Xucuru (o ritual do Toré) e das comunidades do Sertão do Moxotó de Pernambuco (o messianismo católico e o sebastianismo). Essa mistura de elementos permite que o *performer* (re)crie esses elementos tradicionais de modo singular e, ao mesmo tempo, reatualize o *ethos* do profeta sertanejo.

Essa reatualização também fica evidente pela observação da presença ao fundo, da

[12] Faz parte dos hábitos alimentares dos sertanejos comer cuscuz de milho com leite.
[13] Cf. Zumthor (1993:222) sobre a expressão de "transmissão de boca ao ouvido".

casa de barro no formato padrão do contexto sertanejo, nas próprias roupas utilizadas pelo *performer,* no cajado que segura em uma mão e no chocalho que segura na outra, enfim, pela presença de uma determinada cenografia. Todos esses recursos cenográficos contribuem para a (re)construção da imagem do profeta que habitou aquela região sertaneja.

Também é evidente que, o *performer,* ao trazer em sua fala alguns elementos culturais que remetem a determinados personagens e a ações linguageiras e corporais específicas (o profeta Pajé Cauã e sua profecia "seca e sangue"; a saudação "salve o povo Xucuru", o profeta Antônio Conselheiro e sua profecia "o sertão vai virar mar e o mar sim, depois de muito encharcar suas estreitas veredas, virará sertão"; profecias estas que são recitadas com uma entoação enfática das sílabas tônicas, com o volume de voz alto produzindo gestos tais como a abertura de braços em direção à audiência, a batida sistemática do cajado no chão, a expressão facial sempre tensa) necessariamente efetiva uma corporalidade da imagem do profeta que deseja criar. Em outras palavras, o *performer* instaura, de fato, o *ethos* de profeta do Sertão pernambucano pelos atos performáticos que executa frente à sua audiência.

Por fim, verifica-se que o estudo da *performance* do grupo em questão contribui para a percepção de uma parte do *ethos* cultural da região da qual o grupo se origina. O *performer* ao se apropriar por meio de sua *performance* de alguns elementos específicos da cultura nordestina, os transforma no interior de sua *performance*. Ou seja, ao se apropriar desses diferentes elementos culturais e tradicionais além de reatualizar personagens que marcaram e marcam o imaginário do Sertão nordestino, o *performer* os (re)cria por meio de sua voz, por meio de sua *performance.* Isso permite afirmar que o grupo, neste momento, (re)constrói uma parte do *ethos* do sertanejo de Pernambuco.

4.4. A segunda *performance - Chover (ou Invocação Para Um Dia Líquido)*[14]

A segunda *performance* a ser analisada é a da música *Chover (ou Invocação Para Um Dia Líquido).* A letra da música é metrificada, constituindo-se de oito quadras rimadas, o que gera uma sonoridade parecida com aquela das poesias que costumam ser recitadas pelos poetas populares do Sertão pernambucano em feiras livres e quermesses.

O tema dessa letra faz referência ao ideário que está na base da vida do sertanejo, a saber, a necessidade da chuva para sua sobrevivência, já que, no Sertão, todo o sistema de vida é voltado para agricultura de subsistência. Em função do fato de o habitante dessa região ter de lidar com a principal adversidade natural, a seca, surge a necessidade de se rezar pela chuva e de se fazer o agradecimento quando a dádiva é recebida.

Nesta performance, as roupas do *performer* são folgadas, feitas de um tecido rústico e nos pés ele calça de um tipo de sandália típica do Nordeste, conhecida por alpargatas[15]. O cenário utilizado é o mesmo da *performance* anterior e no chão ficam as capas que antes estavam por cima de suas roupas.

A aparição do *performer* é marcada pelo repentino recitar da poesia: *O sabiá no Sertão quando canta me comove / Passa três meses cantando / E sem cantar passa nove / Porque tem obrigação / De só cantar quando chove*[16]. No momento em que enuncia essa poesia, o *performer* utiliza-se do recurso do apelo à tradição ao mencionar uma crença popular que está presente no imaginário do sertanejo, a de que o sabiá (ave muito presente no Sertão) somente canta para antever a chuva. Durante toda a *performance,* o corpo do

---

[14] Esse é o título da sexta letra de música do primeiro CD do grupo CFE, lançado pela Rec-Beat Produções Artísticas em 2001 – letra: Lirinha/Clayton Barros / música: Clayton Barros.

[15] O Mini-dicionário Aurélio (2002:34) assim se refere ao termo alpercata ou alpargata: *sf. Bras. N.E.* 1. Sandália sem salto, presa ao pé por tiras. 2. Sapato feito de lona com sola de corda.

[16] Essa estrofe é do poeta nordestino Severino Gomes da Silva, conhecido por Biu Gomes e natural de Queimadas na Paraíba. O poema na íntegra seria: O sabiá do sertão faz coisa que me comove / passa três meses cantando e sem cantar passa nove / como que se preparando, pra só cantar quando chove (http://www.usinadeletras.com.br/exibelotexto.phtml?cod=6024&cat=Cordel).

performer deixa emergir a aparência de uma certa languidez. Ao proferir o segundo enunciado, *Passa três meses cantando,* o *performer* mostra para a audiência três dedos da mão, a saber, o indicador, o médio e o anelar. À medida que seu enunciado vai sendo proferido, o volume de sua voz vai aumentando e apresentando um tom mais agressivo.

Ao finalizar o primeiro momento performático, ocorre um pequeno intervalo de tempo em que somente os sons dos instrumentos são percebidos. O *performer* se movimenta de um lado ao outro do palco executando passos intercalados por saltos que se assemelham ao trupé dançado pelos coquistas da região. Em determinados momentos, o *performer* fica com o corpo meio encurvado para frente ao mesmo tempo em que simula movimentos com a boca como se estivesse fazendo uma prece em voz alta, embora não produza nenhum som. O olhar se direciona, ora para o alto do céu, ora para a audiência e, em seguida, o *performer* dá um grito.

Prosseguindo em sua *performance*, o intérprete traz a invocação da necessidade básica do sertanejo, a chuva: *Chover, chover / Valei-me Ciço que posso fazer / Um terço pesado para chuva descer / Até Maria deixou de moer / Banzo Batista bagaço e bangüê.* Enquanto o *performer* vai proferindo cada enunciado, um outro *performer* vai repetindo o primeiro enunciado "chover, chover". Aqui, percebe-se o uso do paralelismo para enfatizar a necessidade da água no sertão. Quando o *performer* canta esse refrão, ele imediatamente levanta os olhos para cima, como se estivesse esperando a chuva e na medida em que vai recitando, um outro *performer* fica dançando em passos largos e lentos por trás dele. Já quando pede auxílio a "*Ciço",* o *performer* está fazendo referência ao Padre Cícero[17], ícone

[17] Cícero, Padre (1844-1934), padre da Igreja Católica, cujo nome era Cícero Romão Batista, e que se tornou uma das mais emblemáticas figuras do Nordeste. Sua fama começou em 1872, quando assumiu a paróquia de Juazeiro, na época um ermo povoado da cidade cearense de Crato, onde nasceu. Para auxiliá-lo no trabalho pastoral, organizou uma irmandade leiga com as mulheres viúvas e solteiras, dentre as quais estava a beata

relacionado ao imaginário mítico-religioso do sertanejo. Ao pronunciar "Ciço", o intérprete o faz pelo uso do código especial, haja vista o uso da forma reduzida de pronúncia desta palavra, o que marca uma variedade não-padrão. Como já vimos anteriormente, há um processo de contração de uma palavra proparoxítona para paroxítona, Cícero > Ciço. O *performer* permanece com o olhar voltado para o alto. Posteriormente, no enunciado *Um terço pesado para chuva descer*, o *performer* remete a um ritual popular, muito freqüente no Sertão, em que muitos sertanejos se reúnem para rezar um terço e pedir uma graça por algo que desejam, freqüentemente, para pedir por chuva em períodos de estiagem. O enunciado seguinte faz referência à "Maria"[18], mulher que fazia parte da igreja de Padre Cícero e que teve grande importância na santificação desse personagem. E no quinto enunciado há um trocadilho com as palavras "Banzo, Batista, bagaço e bangüê", no qual, "banzo"[19] está relacionado a um estado de depressão que, neste caso em que o *performer* utiliza, representa uma depressão por conta da seca, por estar distante do ideário da terra farta. E quanto aos termos "bagaço e bangüê"[20], estes se referem a um grupo de dança profética da cidade de Arcoverde.

Maria de Araújo que, no dia 10 de março de 1889, protagonizou o episódio que mudou a rotina da cidade e a vida do padre Cícero. (...) Sem poder exercer sua vocação, padre Cícero ingressou na política e desempenhou importante papel no processo de emancipação de Juazeiro, tornando-se em 1911 o primeiro prefeito da cidade. Seu prestígio não parou de crescer e sua morte, aos 90 anos, em julho de 1934, apenas fez aumentar sua fama de milagreiro. Desde então, celebra-se uma missa no dia 20 de cada mês em sufrágio de sua alma. No dia de finados, uma incalculável multidão de romeiros vai a Juazeiro para visitar seu túmulo, na Capela do Socorro. É uma das personalidades mais biografadas do mundo, tendo sido objeto de estudo em mais de 200 livros. Apesar da devoção popular, não é canonizado pela Igreja. (cf. Enciclopédia Microsoft Encarta 2000).

[18] Segundo a lenda, a hóstia consagrada transformou-se em sangue na boca de Maria de Araújo. Este fato, divulgado na imprensa pelo professor e jornalista José Marrocos, fez com que o povoado se tornasse alvo de peregrinação e chamou a atenção do bispo dom Joaquim José Vieira que convocou o padre ao palácio episcopal, em Fortaleza. Em seguida, começou o processo que culminaria com a suspensão da ordenação do padre Cícero, suspensão que nunca foi revogada. (cf. Enciclopédia Microsoft Encarta 2000).

[19] O Mini-dicionário Aurélio (2002:87) assim se refere ao termo banzo: *sm.* Nostalgia mortal dos negros que eram escravizados e exilados de suas terras.

[20] Segundo entrevista realizada em 15/07/2002 com um informante do grupo Raízes de Arcoverde sobre a cultura de sua cidade, há a seguinte referência ao grupo Bagaço e Bangüê: "tem aquele grupo das meninas, é Bagaço e Banguê, o certo é Bagaço e Bangüê, mas a gente fala Bagaço e Banguê e depois que (...) Lula

Posteriormente, o intérprete ao mesmo tempo em que fala da chuva remete a um poeta do Sertão -, *Chover / chover / Cego Aderaldo*[21] *peleja pra ver / Já que meu olho cansou de chover / Até Maria deixou de moer / Banzo, Batista, bagaço e bangüê -,* que vivia nas feiras recitando versos de poesias. Novamente o refrão inicia esta estrofe que vem seguida de um enunciado em que um personagem ícone do sertão nordestino, Cego Aderaldo, que tem grande importância pela sua cantoria[22], é citado. No terceiro enunciado o *performer* faz uso da linguagem figurada.

Já em, *Meu povo não vá simbora / Pela Itapemirim*[23] */ Pois mesmo perto do fim / Nosso sertão tem melhora / O céu ta calado agora / Mais vai dar cada truvão*[24] */ De*

---

reativou o coco de Arcoverde, então a cultura de Arcoverde acordou. Tem muita coisa aqui dentro de Arcoverde de cultura".

[21] Aderaldo Ferreira de Araújo é uma legenda de cantoria nordestina. Cego, tradição de um Homero ou de um Tirésias, cumpriria o destino traçado pelos deuses de ser privado da visão para ser apenas voz. Mas que conheceu a luz e a cor até aos 18 anos. É a permanência da oralidade que está em foco. Seu cantar flui, interminável, como uma litania sertaneja. Ele está sempre apto para a peleja. Maneja voz e viola como armas, com uma destreza de mestre. O sertão inteiro repete, ainda, de cor, o seu improviso e sabe histórias de repentes com a marca do gênio. Os grandes nomes da cantoria cantam com ele. Até mesmo pegas que nunca existiram ganharam transmissão oral ou foram transcritos para folhetos de cordel. Um cego andarilho, que não vendia histórias, papel reservado a eles na tradição européia, mas que ganhava a vida como um "performer" medieval. O importante não era apenas o que ele dizia, mas como dizia, a eloqüência da voz, aos artifícios da retórica, a verve de quem sempre tinha um argumento a mais para exibir no ultimo instante e fazer calar o rival. O Cego Aderaldo foi o maior jogral que o Nordeste já teve. E este livro é um esforço de registrar o que se perderia no eco das palavras ou que se transformaria em sementes na recriação deste canto que é de homem e ao mesmo tempo de todas as vozes sertanejas. Um livro para ser lido em voz alta. Nos mercados, nos patamares das igrejas em tempo de festas, nos terreiros das fazendas, ainda se faz ouvir o tom plangente de sua viola e o matraquear de sua poética. Aderaldo está cada vez mais vivo no coração e na lembrança de todos os que sabem puxar os fios e tecer essa histórias feita de mil-e-uma noites de rimas, ritmo e agilidade. É um saber tradicional que se cristaliza e se torna monumento feito de palavras e sons (http://www.jornaldepoesia.jor.br).

[22] De acordo com Zumthor (1997:156), no uso popular do Nordeste brasileiro, a mesma palavra, *cantoria*, designa a atividade poética em geral, as regras que ela impõe e a *performance.*

[23] A Viação Itapemirim foi fundada em 4 de julho de 1953, em Cachoeira de Itapemirim, ES. No inicio das atividades a empresa operava apenas no sul do estado. Na década de 50 e 60, a empresa se expande rapidamente, graça a qualidade de seus serviços. Incorpora novos itinerários, como Rio de Janeiro, Niterói, Campos e Vitória. Em 1967, entram em operação as primeiras linhas para o Nordeste (http://www.itapemirim.com.br/estatica/histpv.htm).

[24] Embora não tenha desenvolvido nenhuma pesquisa referente à redução da vogal "o" para "u" e, também, não tenha encontrado nenhum exemplo no estudo desenvolvido por Bagno (1997:90-102) sobre a questão, acredito que quando o *performer* pronuncia "truvão" ao invés de "trovão", ocorra o mesmo processo de harmonização silábica como foi comprovado no estudo desse autor. Porém, no estudo desenvolvido por esse autor, o processo de redução se restrinja aos casos das vogais átonas pretônicas precedidas de sílabas tônicas apresentando as vogais "i" ou "u", ou nos casos das sílabas átonas começando pelas bilabiais "m" ou "b". Se

escapulir torrão / De paredão de tapera[25], o intérprete, ao fazer um apelo ao povo para não abandonar a região do sertão, aponta para o fato migratório que ocorre freqüentemente no Nordeste brasileiro e também aponta para a esperança que está presente no sertanejo, a de que um dia a chuva virá. Há, portanto o uso do apelo à tradição nesta passagem, já que essa migração ocorre por conta da seca e das dificuldades de sobrevivência nesta região. Também se verifica o uso do código especial no primeiro enunciado em que a linguagem oral sertaneja assimila o "s" na expressão "ir embora" e fica "vá simbora" ao invés de "vá-se embora". E um outro recurso utilizado pelo *performer* é o da linguagem figurada quando diz: "O céu ta calado agora / Mais vai dar cada trovão / De escapulir torrão / De paredão de tapera". Neste instante, o *performer* abre os braços em direção da audiência fazendo movimentos compassados com um dos braços e com o outro segura o pandeiro. Ele movimenta o braço no sentido de abarcar o máximo de tamanho que pode. Este ato performático também é verificado quando o *performer,* ao se referir ao céu, movimenta o braço de um lado a outro com a mão na posição horizontal. Neste momento um outro *performer* destaca-se para a audiência, na medida em que, apresenta um ato lúdico ao caminhar na direção do *performer* central e o observar por traz e lateralmente, verificando o que há embaixo do braço dele, em seguida, retornando ao seu lugar. Posteriormente, o tom de voz do *performer* vai aumentando e tomando a proporção de um grito que finaliza sua fala.

Em seguida, o intérprete traz elementos que apontam para o coco e o reisado e seu ritual de agradecimento pela chuva, quando fala do fato de ter chovido: *choveu choveu /*

---

minha hipótese estiver correta e se enquadrar dentro desse parâmetro, tal redução proferida na fala do *performer* que estudo e presente na fala dos sertanejos marcaria uma variedade regional.

[25] Estrofe citada no CD do CFE como sendo de autoria de João Paraibano. Segundo entrevista ao Jornal do Commercio, João Paraibano é considerado hoje um dos maiores poetas-repentistas do Nordeste, sempre adorou cantar o mundo sertanejo. "São lembranças da minha infância. Vivi até os 19 anos de idade na roça e hoje canto o lugar onde nasci e fui criado", explica (http://www2.uol.com.br/JC/_2001/1505/cc1505_9.htm).

Lula Calixto[26] *virando Mateus*[27] */ O bucho cheio de tudo que deu / Choveu choveu / Suor e canseira depois que comeu / Zabumba zunindo no colo de Deus / Inácio e Romano meu verso e o teu / Água dos olhos que a seca bebeu.* Aqui, o *performer* faz referência a ícones que marcaram o sertão do Nordeste e que não se encontram mais vivos. Há a contextualização do céu em plena festa por esse momento de regozijo. Tais versos remetem a peleja do sertanejo pela chuva e sua alegria diante da "dádiva" recebida. No primeiro enunciado o refrão que antes tinha o verbo no tempo infinitivo passa para o pretérito perfeito e neste instante o *performer* faz uso do paralelismo. Esse enunciado traz a recompensa pela graça alcançada. O enunciado seguinte refere-se ao coquista *Lula Calixto,* ícone importante da cultura popular de Arcoverde que mesmo estando morto vira Mateus, personagem mítico do ritual do reisado. Assim, o *perfomer* aponta para o legado deixado pelo coco e também remete ao reisado, festejos da cultura popular que estão presentes na região. O intérprete também se refere a dois poetas da região do Sertão pernambucano, *Inácio*[28] *e Romano*[29]. Neste instante, os atos performáticos são efetivados com movimentos

[26] Luís Calixto Montenegro, mestre coquista que liderou o início do grupo Raízes de Arcoverde, em 1996. (Fonte: http://www.cocoraizes.hpg.ig.com.br/coco.htm).

[27] Segundo entrevista realizada em 02/05/2003, com um informante do Reisado de Caraíbas, ao explicar sobre a composição do reisado, assim se refere ao personagem conhecido por "Mateus": "O Mateus é uma pessoa que fica sempre atrás das filas, todo desajeitado. Hoje ele não pode dançar igual à gente porque ele tem que ser desmantelado. É uma pessoa igual a um palhaço, não sabe?".

[28] Cascudo (1968:257-58), em sua obra *Vaqueiros e Cantadores,* assim se refere a Inácio da Catingueira: negro escravo do fazendeiro Manuel Luiz. Cantador lendário e citado orgulhosamente por todos os improvisadores do sertão. Seus dotes de espírito, a rapidez fulminante das respostas, a graças dos remoques, a fertilidade dos recursos poéticos, a espantosa resistência vocal, ficaram celebrados perpetuamente. Sendo negro e analfabeto não trepidou enfrentar os maiores cantadores do seu tempo, debatendo-se heroicamente e vencendo quase todos. Foi o único homem que conseguiu derrubar Romano da Mãe D'Água, depois de cantarem juntos oito dias em Patos, luta que é a página mais falada nos anais da cantoria sertaneja. O Grande Negro nasceu no dia de santo Inácio Loiola, 31 de julho, na fazenda e povoação de Catingueira, perto de Teixeira, Ribeira do Piancó, Paraiba, e faleceu aí, sexagenário, em fins de 1879.

[29] Cascudo (1968:256-57) também diz que Antônio Romano (1840–1891), conhecido por Caluetê é o mesmo Romano da Mãe D'Água, porque nascera e residia no Saco da Mãe D'Água, no município de Teixeira, Paraíba. Era irmão do cangaceiro-cantador Veríssimo do Teixeira e pai de Josué Romano, cantador famosíssimo. Chamavam-no também de Romano do Teixeira, o Grande Romano. Foi o mais célebre cantador do seu tempo. Ficaram memoráveis nos fastos da cantoria -, o desafio de Romano com Manuel Carneiro, em

bruscos, com saltos e passos dados pelo *performer* que são verificados tanto nos ritmos do coco, quanto nos ritmos do reisado. Também aqui sua voz sofre uma alteração no enunciado final.

Desta forma, o intérprete descreve a alegria do sertanejo diante da chuva e a fartura que este fenômeno proporciona: *Quando chove no sertão / O sol deita e a água rola / O sapo vomita espuma / Onde o boi pisa se atola / E a fartura esconde o saco / que a fome pedia esmola*[30]. Em todo instante, há o uso da linguagem figurada. Em seguida o *performer* interrompe o uso que faz do pandeiro e abre os braços diante da audiência, movimenta-os e comunicando com os gestos a concretude de sua recitação. Quando profere os dois últimos enunciados, *E a fartura esconde o saco / que a fome pedia esmola,* o *performer* caminha em direção da audiência e mostra o pandeiro com uma das mãos e com a outra aponta, sistematicamente, para a audiência e para o instrumento mencionado, como se estivesse pedindo algo, pedindo esmolas. Neste momento, ele movimenta os lábios como se falasse para aquele a quem se dirige, embora não haja som em sua fala. Toda a *performance* tende a teatralizar fatos que estão presentes no meio social do sertanejo, assim como, suas mazelas e necessidades de sobrevivência. Aqui, há um intervalo de tempo para finalizar a *performance* em que somente se percebe os sons dos instrumentos no palco.

Pindoba, Pernambuco, e o combate com Inácio da Catingueira, no mercado-público de Patos, Paraíba, e que durou oito dias, segundo Rodrigues de Carvalho. Faleceu a 1º de março de 1891, repentinamente, trabalhando no seu roçado num domingo. Romano conhecia as ciências populares e delas tirava efeito seguro. Seus versos estão deturpados e dissolvidos nas *gestas* de outros cantadores. Raros serão os verdadeiros, entre os muitos apontados como autênticos pela tradição. Um fato curioso de sua vida foi a visita que fez ao irmão Veríssimo na cadeia de Teixeira. Veríssimo era cangaceiro da quadrilha de Viriato. Condenado a sete anos de prisão passou-os tocando viola e cantando desafio com ele mesmo. Romano foi visitá-lo e o comandante do destacamento, sertanejo autêntico, permitiu um encontro dos dois, de viola em punho, dentro da cadeia. E cantaram juntos, como se estivessem num pátio de fazenda, em noite de lua, sob aplausos.

[30] Estrofe também citada no CD do CFE como sendo de autoria de poeta João Paraibano.

O *performer* central, em seguida, abre espaço no palco que se encontra todo escuro nesse momento, e um outro *performer* aparece com duas tochas de fogo, uma em cada mão, erguidas acima de sua cabeça. Esse *performer* veste uma calça folgada de um tecido rústico e apresenta-se com o dorso nu. Ele se ajoelha diante da audiência enquanto um terceiro *performer* dançando a passos largos e lentos vai lhe rodeando. Esse terceiro *performer* toma as tochas das mãos do segundo *performer,* que se curva por completo efetuando uma *performance* de adoração e, dando pulos, sopra as tochas juntas formando um aumento do fogo como nos trabalhos artísticos performatizados pelos circenses. Posteriormente, ele retorna ao segundo *performer,* que já se encontra com o dorso e as mãos erguidas, e lhe entrega as tochas. Em seguida, o *performer* que as recebe se ergue e sai andando do palco com passos largos e compassados e desaparece ao entrar na casa que faz parte do cenário.

Por fim, o intérprete traz um toque de Umbanda para a entidade conhecida como "Boiadeiro": *Seu boiadeiro por aqui choveu / Seu boiadeiro por aqui choveu / Choveu que amarrotou / Foi tanta água que meu boi nadou*[31]. Neste momento da *performance,* o *performer* levanta as mãos para o céu, representando a simbologia de agradecimento às

[31] No CD do CFE há uma referência a essa estrofe como sendo um "toque de boiadeiro", um canto da Umbanda. No original o canto é o seguinte: Seu boiadeiro por aqui choveu / Seu boiadeiro por aqui choveu / Choveu, choveu / Relampiou / Foi nessa água que seu boi nadou / Mas, Seu boiadeiro por aqui choveu / Seu boiadeiro por aqui choveu / Choveu, choveu / Relampiou / Foi nessa água que seu boi nadou (2) Seu boiadeiro por aqui choveu / Choveu que água rolou / Foi nessa água que seu boi nadou / Foi nessa água que seu boi nadou / Seu boiadeiro cadê sua boiada? / Sua boiada ficou em Belém / Chapéu de couro ficou lá também / Chapéu de couro ficou lá também (3) Olha meu camarada / Camarada meu / Olha meu camarada / Camarada meu / Sou Boiadeiro que cheguei aqui agora candomblé toca no keto / Mandar tocar angola (Substitua boiadeiro por um nome de orixá) (4) Olha meu camarada / Camarada meu / Olha meu camarada / Camarada meu / Sou Zé do Laço que cheguei aqui agora / Candomblé toca no keto / Mandar tocar angola (5) Chetruê, Chetruá / Corda de laçar meu boi / Chetruê, Chetruá / Corda de meu boi laçar / Chetruê, Chetruá / Corda de laçar meu boi / Chetruê, Chetruá / Corda de meu boi laçar (6) Seu Boiadeiro / Cade sua boiada ? / Mas, Seu Boiadeiro / Cade sua boiada ? / Seu boiadeiro na Jurema é nosso pai / É nosso camarada / Seu boiadeiro na Jurema é nosso pai / É nosso camarada (7) Chetruê, Chetruá / Minha corda é de laçar / Chetruê, Chetruá / Meu boi fugiu mandei buscar / A minha boiada é de trinta e um / Vieram trinta está faltando um (8) toque o berrante, boiadeiro toque o berrante / toque o berrante pra anunciar sua chegada / É os boiadeiros que vem lá de Aruanda / Pra trabalhar nesta tenda de Umbanda (http://geocities.yahoo.com.Br/saravaumbanda/ponto13.htm).

entidades religiosas por uma dádiva. Essa forma de agradecimento presente no universo mítico do imaginário popular do sertão, de que "quem espera sempre alcança", remete a uma ideologia conformista diante de fatos que não depende do conhecimento "humano, mas sim divino". Ao utilizar a linguagem figurada, *Choveu que amarrotou,* o *performer* segura a camisa de mão fechada contra o peito com força, como se estivesse amassando o tecido. Esse momento da *performance* representa a concretização dessa metáfora. Logo em seguida, o *performer* para concretizar o sentido da metáfora, *Foi tanta água que meu boi nadou,* faz movimentos com os braços como se estivesse nadando. A *performance,* aqui, é apresentada como um reforço, para comunicar por meio do gestual, o que estar sendo dito.

Os aspectos da *performance* nesta poesia evidenciam elementos presentes no âmbito do imaginário do sertanejo, a saber, a presença do boi nadando, já que a água encontra-se em abundância no contexto da fala do *performer*. Um fato interessante de se ressaltar é o de que elementos do contexto sócio-cultural do sertanejo, a saber, a seca, a chuva, o boi, entre outros, foram tematizados nos "toques" (versos) dos rituais umbandistas.

4.5. A terceira *performance - Profecia Final (ou No Mais Profundo)*[32]

A terceira *performance* também traz a temática de uma profecia que se refere ao contexto do Sertão. O *performer* faz uso da multiplicidade de vozes de ícones do sertão brasileiro para constituir a sua voz, a sua profecia. No momento em que essa *performance* está sendo mobilizada o cenário encontra-se todo escuro e o *performer* sai de dentro da casa que faz parte do cenário e apresenta-se caminhando, compassadamente, na direção da audiência. O *performer* está vestido com a capa de capuz que utiliza na primeira

[32] Esse é o título da décima quinta letra de música do primeiro CD do grupo CFE, lançado pela Rec-Beat Produções Artísticas em 2001 – letra: Lirinha.

performance estudada, com a mão direita segura uma vela acesa e com a esquerda segura a lateral de sua capa. Aqui, novamente visualiza-se a forma pela qual o intérprete "corporifica" a imagem do profeta Antônio Conselheiro.

Em seguida, o intérprete começa a recitar o seguinte enunciado: *Sou o palhaço do circo sem futuro / o sorriso pintado à noite inteira / do cinema o fogo de munturo / numa tarde embalada de poeira / horizonte de rosto avermelhado / a batida vassala do reisado no alto terreiro dessa serra / e o moinho tirando o seu turmento*[33] */ pois o tempo só passa / o tempo é vento / vento tempo é o pai senhor da guerra.* Toda a recitação da poesia é feita de modo pausado e a voz do *performer* traz uma tonalidade forte que condiz com seu olhar expressivo. O *performer* segura a vela em uma altura que ilumina propositalmente o seu rosto. À medida que vai proferindo cada enunciado, ele vai movimentando o braço que segura a capa, no sentido de abrir e fechar e em alguns instantes coloca a mão sobre o peito, construindo uma expressão dramática e de envolvimento com a profecia que enuncia. Apenas quando enuncia *o sorriso pintado à noite inteira,* é que se percebe um leve sorriso no semblante do *performer*. Já no momento em que o *performer* profere o enunciado seguinte, verifica-se o uso do recurso do código especial na pronúncia do termo "munturo", ao invés de "monturo", nesse processo de redução da vogal átona pretônica "o" para "u", seguida da vogal "u" na sílaba tônica, percebe-se a marca de uma variedade regional típica do Nordeste.

Posteriormente, o *performer* faz referência ao seguinte verso pronunciado pelo profeta Antônio Conselheiro, *Adeus povo, adeus árvores, adeus campos / Aceitai minha*

[33] Retomando a explicação dada na nota de rodapé acima (24), acredito que quando o *performer* pronuncia "turmento" no lugar de "tormento", ele está utilizando o recurso do código especial, o que também corrobora para marcar uma variedade regional presente da fala dos sertanejos.

despedida[34]. Neste instante, o olhar do *performer* está voltado para a audiência, sua voz vai adquirindo uma tonalidade mais enfática e forte e acontece uma focalização no rosto do *performer.*

Em seguida, o *performer* enuncia trechos de uma carta de Lampião[35] ao governador de Pernambuco: *Fico governando essa zona de cá por inteiro até / A ponta dos trilhos em Rio Branco / E o senhor por sua vez governa / Do Rio Branco até a pancada do mar*[36]. Até aqui, toda a gestualidade do *performer* ainda está concentrada no rosto dele; a expressão facial e a voz dele constroem uma autoridade, que remete à postura de Lampião diante das autoridades governamentais de seu meio social. A boca do *performer* apresenta movimentos amplos, o que permite à audiência visualizá-la a partir da iluminação da luz da vela.

O enunciado anterior que se constrói também por meio do apelo à tradição permite, como foi visto acima, por meio da *performance* do intérprete, caracterizar o espírito contestador desse cangaceiro[37] que o proferiu e que se tornou o ícone do justiceiro para o sertanejo oprimido.

---

[34] No CD do CFE há uma nota que aponta para esse enunciado como sendo pertencente a Antônio Conselheiro.

[35] Lampião (1900-1938), cangaceiro nordestino, cujo nome completo era Virgulino Ferreira da Silva, nasceu em Serra Talhada, Pernambuco, e faleceu em Angicos, Sergipe. Como outros líderes de bandos rurais, Lampião participou inicialmente da luta entre as famílias Pereira e Carvalho, em Pernambuco, apoiando os primeiros. Herdando a liderança de um grupo de cangaceiros, em 1922, organizou militarmente seu bando em pequenas unidades que, rapidamente, desfeitas dificultavam a ação repressiva da polícia. Praticou muitos ataques e extorsões, tanto a ricos como a pobres, aliando-se eventualmente aos coronéis da região. (cf. Enciclopédia Microsoft Encarta 2000).

[36] No CD do CFE há uma nota que faz referência a esse enunciado como sendo um trecho de uma carta de lampião enviada ao governador de Pernambuco.

[37] Segundo Santos (1999:93-4), o cangaceiro é o verdadeiro herói cavalheiresco, aquele que se aventura e arrisca sua vida. Enfrenta o perigo, a solidão do campo, a polícia e os fazendeiros (...) O cangaço não é profissão nem tara hereditária – trata-se de um movimento de desespero frente a uma situação social ou econômica bloqueada. Justifica-se freqüentemente a entrada no cangaço como uma tentativa de vingança de um crime não punido, como no caso de duas figuras típicas de cangaceiros sertanejos, Jesuíno Brilhante e Virgulino Ferreira, Lampião.

Em seguida quando enuncia, *Espinhos soltos no chão / mistérios presos no ar / não desejei carregar esse cajado infinito / serpente de couro morto / estaca centro do circo arrancando as butijas da nossa era / cuspindo fogo divino / o facão viciado no sangue de quem não crer / a mão coberta da cera da vela já derretida / já vou meu primeiro trago / longe da terra primeira / a nitidez se acentua / o nevoeiro se engole / minhas raízes caminham / dois mil anuncia a vinda / no silêncio dos cocões / sossega alma inquieta / daqui até dois mil é difícil a caminhada / herdeiros do fim do mundo / queimais vossa história tão mal contada,* percebe-se o uso da linguagem figurada propiciando uma atmosfera adequada para a enunciação dessa profecia sobre a vinda do novo milênio. Aqui, a *performance* é mobilizada no sentido de criar um apelo para que a audiência se converta de seus pecados, enfatizando uma característica do gênero profecia. A voz do *performer* que, anteriormente, se constituía em um tom forte, passa, a partir do enunciado *sossega alma inquieta,* para um tom brando, condizendo com o semblante dele que também se altera para uma expressão mais suave. Neste instante, a observância da *performance* é fundamental para enfatizar o sentido global da mensagem, o que não poderia ser feito se apenas observássemos a linguagem verbal. Um outro recurso visualizado é quando o *performer* pronuncia o termo "botijas" por "butijas", assim, nota-se o uso do código especial para marcar a variedade regional por meio da ênfase no processo de redução explicado no exemplo acima, embora, nesse caso específico, a vogal da sílaba tônica seja o "i".

Por fim, o *performer* permite que se perceba a alteração de seu timbre de voz, enfatizando as sílabas tônicas, quando enuncia o seguinte: *No mais profundo riacho seco / Na mais alta casa do mundo / Na vastidão do teu olho / Na pancada do segundo / Suor de santa vela acesa / A língua hóstia consagrada / Sangue vinho do meu peito / Pés andor da*

dor cansada[38]. Nesse instante da *performance,* saem de dentro da casa mais cinco *performers,* um após o outro, caminhando em passos lentos. Visualmente, eles lembram o rito de uma procissão. Esses atores apresentam-se vestidos com capas e capuz do mesmo tecido de saco que o *performer* central e, estão segurando velas acesas com as duas mãos, suas cabeças estão curvadas para baixo como se estivessem em reverência. Percebe-se, também, que quando o intérprete que vai entoando a ladainha, no quarto verso *Na pancada do segundo*, um dos *performers* começa a dar duas batidas em um instrumento de percussão, compassadamente, e em sintonia com a melodia produzida pela voz do *performer* central. Nesse momento da *performance,* o intérprete modifica o tom de sua voz, que antes se apresentava como o de uma recitação de uma poesia marcada, como uma espécie de ladainha, num tom arrastado e penoso.

Já quando diz, *Sangue vinho do meu peito / Pés andor da dor cansada, Sangue vinho do meu peito / Pés andor da dor cansada,* o *performer* ao repetir esses dois enunciados, permite, assim, que sua *performance* enfatize a mensagem percebida por meio do recurso do paralelismo. Logo em seguida, quando termina de proferir esses dois últimos enunciados, o *performer* central suspende a vela acima de sua cabeça, levando os outros *performers* a fazerem o mesmo, e com um sopro, ao mesmo tempo, todos apagam as velas e ficam de cabeça encurvada para baixo e, assim, o cenário fica todo escuro.

Além dos recursos verificados, também se evidencia o apelo à tradição, na medida em que vários elementos do contexto cultural nordestino, especialmente, do messianismo são percebidos. Percebe-se que o intérprete faz referência a vários elementos dos ritos

[38] No CD do CFE há uma nota que diz que esse trecho é uma parte de uma música de Romeiros.

religiosos ligados a tradição romeira[39], nos quais pessoas saem de um lugar a outro em gratidão a alguma graça recebida ou por alguma benção que desejam alcançar.

Ao analisar essa *performance,* é possível identificar vários elementos que remetem ao contexto da cultura do Sertão do Moxóto, mas, especialmente, três desses elementos são cruciais para a emergência do *ethos* dessa cultura, são eles: o profeta Antônio Conselheiro; o cangaceiro Lampião e o messianismo católico verificado por meio do canto de romaria presente nessa cultura.

4.6. A quarta *performance – Foguete de Reis (ou a Guerra)*[40]

Essa quarta *performance* apresenta a tradição advinda do reisado de Caraíbas na seguinte alusão feita pelo intérprete: *o pessoal de Caraíbas, agricultores que trocam uma enxada por uma espada e proclamam o seu reisado.* Neste momento, quando enuncia o que enuncia, o *performer* faz um apelo à tradição, já que se utiliza do "chamamento"

[39] A tradição romeira remonta aos tempos medievais quando era comum aos fiéis visitarem os lugares sacros da Cristandade como ato de contrição pelos seus pecados e agradecimento pelas graças recebidas do Alto. Dois dos mais conhecidos e freqüentados santuários da Europa Ocidental eram Cantuária na Inglaterra, peregrinação consagrada nos Contos de Cantuária de Geoffrey Chaucer, e Santiago de Compostela na Galícia. Nessa época, todos os caminhos acabavam em Santiago, repositório das tão afamadas e milagrosas relíquias do Apóstolo Tiago (http://www.adiaspora.com/_port/etnogra/romeiro/). De acordo com Lima (2002), as posturas religiosas como o "cristianismo e a umbanda interagem no imaginário popular (...)", portanto, as festas populares são ritos provenientes da religião e misticismo. Neste sentido, identificamos que as festas populares – as romarias – não representam apenas o significado religioso, mas também comercial, comunicacional e profano, no âmbito ultra-festivo e divertido. Em Juazeiro do Norte, as romarias iniciam-se em fevereiro, no dia 2, na festa de Nossa Senhora das Candeias; em setembro a festa da Padroeira, Nossa Senhora das Dores e em novembro, no dia 2, feriado de finados. Todas são datas que aglomeram milhares de fiéis, romeiros e turistas. Além destas datas fixas ainda são comemorados o nascimento de Padre Cícero, 24 de março, e a morte em 20 de julho. Ocasionalmente, nesta data, do dia 20, os juazeirenses e romeiros vestem-se de preto, na tradicional "missa do dia 20" de cada mês. Todo ano 1,2 milhão[1] de pessoas visitam Juazeiro. A maioria é de nordestinos que chegam de pau-de-arara ou a pé. Muitos se hospedam nos 427 ranchos da cidade – casarões com banheiro coletivo e redes com capacidade para até 500 pessoas. Os turistas pagam de R$ 5 a R$ 10 por três dias, e seu roteiro inclui o túmulo do padre, a Capela do Socorro, o memorial ao padre e uma estátua de 27 metros erguida em sua homenagem. Embora a Igreja não o tenha canonizado, Padre Cícero para eles é santo (http ://www.eca.usp.br).

[40] Esse é o título da décima quarta letra de música do primeiro CD do grupo CFE, lançado pela Rec-Beat Produções Artísticas em 2001 – letra: Lirinha / música e refrão escutados nos sambas de coco de Arcoverde, legado de Ivo Lopes.

tradicional da comunidade de Caraíbas. O *performer,* que se encontra só no palco, levanta o braço direito como se estivesse segurando uma espada.

Em seguida, para contextualizar o universo dos habitantes de Caraíbas quando vão dançar o reisado, o *performer* entra na casa gritando o seguinte enunciado: *ô de casa / ô de casa / valei-me Nosso Senhor Jesus Cristo / ô seu Horácio vamos dançar o reisado meu filho* e assim o *performer* reaparece no palco com trajes usados pelos integrantes da comunidade de Caraíbas durante as apresentações do reisado. Esses trajes se compõem de uma camisa folgada, com fitas coloridas penduradas e, um chapéu de cor dourado cintilante com pedaços de espelho, lantejoulas e com fitas de diversas cores penduradas. Depois de sua aparição o *performer* começa cantando versos cantados no reisado o que marca o uso do recurso do apelo à tradição. Quando o *performer* central diz: *ô de casa*, os outros também caracterizados da mesma forma vão saindo da casa um após o outro, vão se posicionando e respondem ao chamamento do *performer* central, falando *ô de fora*. Assim o enunciado se compõe da seguinte forma: *ô de casa / ô de fora / Mariá vai vem quem é / somos cantador de reis / quem mandou foi São José*. Cada enunciado é repetido duas vezes e apresenta ênfase nas sílabas tônicas finais, sendo que o último enunciado é cantado com uma entonação prolongada. Todos os enunciados são cantados por todos os intérpretes com exceção do chamamento que é conduzido pelo *performer* central. Todas as vezes que profere o enunciado, *somos cantador de reis,* o *performer* levanta o braço direito como simbologia do guerreiro segurando uma espada (personagem do reisado).

No momento seguinte, o *performer* fecha os olhos e franze a testa para iniciar um canto que diz: *ô meu bom Jesus dos Passos / aos teus pés estou prostrado / quero a vossa licença / pra brincar o meu reisado / Deus quando andou no mundo / foi pregado num madeiro / valei-me Nossa Senhora da matriz do Juazeiro*. Esse canto é entoado com um

ritmo de voz bem arrastado. O *performer* quando enuncia o primeiro enunciado ergue o braço direito suavemente com a mão entre aberta. Já no segundo enunciado, outros dois *performers* são visualizados de joelhos, um de cada lado, com as duas palmas das mãos unidas, de cabeça baixa e seus lábios se movimentam como se estivessem rezando. Quando o sexto enunciado é proferido um dos *performers* que se encontra de joelhos ergue uma das mãos aberta e também o olhar para sinalizar sua devoção e respeito. Um outro *performer* que está por trás daquele que está de joelhos, abre os braços num sentido horizontal, em forma de uma cruz. No enunciado seguinte, esse *performer* ergue o braço direito num sentido ascendente encenando um gesto reconhecido como um gesto de respeito devocional. Aqui, há uma intenção por parte dos *performers* em executar por meio de toda uma encenação a crença de reverência presente no contexto do sertanejo católico.

Em seguida, o *performer* central levanta o braço direito e começa a recitar um verso com uma entonação de voz firme e veloz. O *performer* neste momento encena a transmissão de uma mensagem para o rei: *aqui todos no recinto foi bem informado / vim aqui para atender o vosso chamado / brinquemo aquela pecinha que brinquemo em Passos / entremo de dois em dois / saimo de quatro em quatro / ou então brinquemo aquela que brinquemo em Quebrancuro / a população tá dizendo que meu Mateu não rigula / oh nosso lua luar arrasta o pé / deixa clariar.* Ao proferir os verbos grifados acima, o *performer* expressa/enfatiza dessa forma por meio do recurso ao código especial a linguagem não-padrão que está muito presente em muitas manifestações da tradição oral dessa comunidade.

No instante seguinte, o *performer* começa a tocar um pandeiro e fala um trecho de uma canção do reisado com ritmo de batidas repetidas, um ritmo de dança com movimentos rápidos. Enquanto isso, um outro *performer* sai da casa segurando um estandarte que tem

um desenho de um sol no centro. Esse *performer* se apresenta dançando com o corpo meio inclinado para frente e com passos largos de trás para frente e vice-versa, passos como de corrida.

Repentinamente, o *performer* interrompe esse ritmo e começa um outro bem cadenciado. Os passos efetuados pelos *performers,* conseqüentemente, mudam para movimentos largos com os pés que se permutam de um lado para o outro, passos esses, presentes no ritual do reisado de Caraíbas. O enunciado proferido também se constitui em um trecho de abertura do reisado dessa comunidade. Há, portanto o uso da fórmula especial nesse enunciado*: Boa noite senhor e senhora / Eu cheguei agora / Me preste atenção / Nesse mundo de fogo e de guerra / O santo da terra / Tem calo na mão*[41]. Quando profere o primeiro enunciado, o *performer* se dirige para a audiência embora continue tocando o pandeiro. Já no último enunciado o *performer* ergue acima da cabeça a palma da mão mostrando-a para a audiência, o que reforça o sentido produzido no último enunciado.

Essa *performance* em todo o momento fez uso do apelo à tradição, haja vista que essa encenação remete ao modo como o reisado de Caraíbas é mobilizado. Portanto, essa encenação permite construir um *ethos* da comunidade que efetua esse rito e, conseqüentemente, do sertanejo que habita a região do Moxotó.

4.7. A quinta *performance – O Cordel Estradeiro*[42]

Essa *performance,* que inclui a recitação de um poema metrificado, apresenta uma temática voltada para descrição dos elementos que compõem o cenário físico-geográfico do sertanejo. Desta forma, a *performance* tem início com o cenário todo escuro, do qual saem

[41] No CD do CFE há uma nota que diz que esse trecho faz parte da abertura do reisado de Caraíbas embora adaptada por Lirinha.
[42] Esse é o título da sétima letra de música do primeiro CD do grupo CFE, lançado pela Rec-Beat Produções Artísticas em 2001 – letra: Lirinha.

dois *performers* de dentro da casa, cada um segurando um candeeiro aceso. Na porta da casa, param um em frente ao outro, enquanto que outros dois *performers* também se posicionam segurando candeeiros acesos, mas do lado de dentro da casa, um na janela esquerda e o outro na janela direita. Os dois *performers* que estão parados na porta saem de dentro da casa e caminham em direção à audiência.

Em seguida, um dos *performers* que entra no palco coloca o candeeiro no chão, senta em uma cadeira e pega um violão. Enquanto isso, o *performer* central começa a recitar o poema, *A bença mestre Chudu / o meu cordel estradeiro / vem lhe pedir permissão / pra se tornar verdadeiro.* A partir do terceiro enunciado, o *performer* que está com o violão começa a tocá-lo num ritmo bem suave, acompanhando a recitação do poema que, por sua vez, é recitado em tom melodioso. Aqui, verifica-se o uso de dois recursos: o do apelo à tradição e o da fórmula especial, já que é comum entre os repentistas, quando vão começar um desafio, pedir uma "permissão" a algo ou alguém que eles respeitem. Nesse caso específico, o *performer* refere-se ao poeta de sua região conhecido por Manoel Chudu.

No momento em que enuncia o primeiro verso, o *performer* levanta o braço direito para o alto e ergue o olhar como uma forma de reverência ao "mestre" ao qual pede permissão para contar a sua história. Já quando profere o último enunciado, o *performer* ainda olhando para o alto, inclina um pouco a cabeça para o lado direito e sorri suavemente, como que saudando e se despedindo do poeta Manoel Chudu.

Ao continuar recitando, *pra se tornar mensageiro / da força do teu truvão / e as asas da tanajura / fazer voar o sertão,* o *performer* levanta o tom de voz no momento em que diz o verso "a força do trovão", o que reforça o sentido da mensagem. Nesse mesmo verso, fica evidente em sua pronúncia a substituição fônica do "o" pelo "u" em "truvão" que, como foi visto acima, constitui-se no uso do recurso do código especial.

No momento em que enuncia, *meu moxotó coroado / de xiquexique e facheiro / onde a cascavel cochila / na boca do cangaceiro,* o *performer* movimenta o braço direito de baixo para cima e a cabeça, suavemente, de um lado para o outro.

A linguagem figurada está presente na fala do *performer* quando diz: *eu também sou cangaceiro / e o meu cordel estradeiro / é cascavel puderosa / é chuva que cai maneira / aguando a terra quente / erguendo um véu de poeira / deixando a tarde cheirosa.* No terceiro e quarto versos, pode-se perceber também o uso do recurso do código especial quando o *performer* pronuncia "puderosa".

É interessante perceber que no momento em que enuncia, *é planta que cobre o chão / na primeira truvoada / a noite que desce fria / depois da tarde molhada / é seca desesperada / rasgando o bucho do chão,* ocorre uma repentina mudança para um tom de voz mais alto e forte e os movimentos do *performer* passam a ser bruscos. Novamente pode-se perceber o uso do recurso do código especial quando o *performer* pronuncia "truvoada".

Repentinamente, o *performer* muda a fala para um tom de voz suave e melodioso: *é inverno e é verão / é canção de lavadeira / peixeira de Lampião / as luzes do vaga-lume / alpendre de casarão / a cuia do velho cego / terreiro de amarração / o ramo da rezadeira / o banzo de fim de feira / janela de caminhão.* A partir do quarto verso, o *performer* vai, sucessivamente, aumentando seu tom de voz que passa a ser mais impositivo; o olhar dele se movimenta de um lado ao outro do palco na postura normal, como se estivesse olhando para o horizonte. No oitavo verso, o *performer* levanta novamente o braço direito que se encontrava baixo e consegue transmitir uma maior dramaticidade por meio da expressão do olhar.

Já quando diz *vocês que estão no palácio / venham ouvir meu pobre pinho / não tem o cheiro do vinho / das uvas frescas do Lácio / mas tem a cor de Inácio / da serra da Catingueira / um cantador de primeira / que nunca foi numa escola*[43]*,* o *performer* abre os braços e, a partir do segundo enunciado, com o braço direito erguido faz movimentos com a mão com se estivesse chamando a atenção da audiência para segui-lo, para "ouvir seu pobre pinho". Nesse momento, seu tom de voz torna-se mais impositivo. O apelo à tradição pode ser novamente percebido aqui quando o *performer* faz referência ao cantador e repentista de sua região, Inácio da Catingueira. No momento em que faz referência ao cantador Inácio da Catingueira, o outro *performer,* que se encontra tocando o violão começa a repetir a expressão "ê catingueira", em um tom bem suave e baixo, acompanhando todo o recitar do poema até o seu final e permitindo a constatação do recurso do paralelismo nessa *performance*.

Por fim, novamente percebe-se o uso do recurso da linguagem figurada, *pois meu verso é feito a foice / do cassaco cortar cana / sendo de cima pra baixo / tanto corta como espana / sendo de baixo pra cima / voa do cabo e se dana*[44] */ Cordel do Fogo Encantado,* como uma chave para a mobilização da *performance.* Aqui, o *performer* quando se refere a "foice" faz um gesto com a mão como se simbolizasse um instrumento cortante e, quando profere o terceiro enunciado ele ergue o braço direito e baixa na mesma proporção de sua fala, *sendo de cima pra baixo,* e no momento que enuncia o enunciado seguinte, o *performer* executa movimentos horizontais com a palma da mão aberta concretizando por meio do gesto a mensagem de sua fala. O mesmo processo ocorre quando diz: *sendo de*

[43] No CD do CFE há uma nota que diz que esse trecho do poema pertence ao poeta pernambucano Ivanildo Vilanova.
[44] Esse trecho do poema, segundo a nota que há no CD do CFE, pertence ao poeta da região do Sertão do Moxotó conhecido por Manoel Chudu.

baixo pra cima. Nesse momento, ele ergue o braço de baixo para cima. Em muitos momentos, é como se ocorresse uma tradução do que está sendo dito por meio da gestualidade e da expressividade corporal do *performer*. À medida que vai proferindo esses enunciados o seu tom de voz vai aumentado até finalizar com o penúltimo enunciado quando o *performer* o profere por meio de um grito. Em seguida, baixando o tom de voz, fala o último enunciado: *"Cordel do Fogo Encantado"*. Nesse instante, todos os *performers,* inclusive o *performer* central, apagam os candeeiros e a *performance* finaliza com o cenário todo escuro.

A principal chave para o entendimento dessa *performance* é o recurso do apelo à tradição. Os versos remetem a elementos reconhecidamente clássicos na construção das imagens físicas do Sertão do Moxotó: xiquexique, cascavel, terra quente, poeira, seca, cana, serra da Catingueira. Além disso, os versos remetem também a elementos considerados tradicionais do universo sócio-cultural nordestino: a peixeira de Lampião, a cuia do velho cego, o pedido de permissão para contar uma história, a referência ao cantador Inácio da Catingueira. Em outras palavras, percebe-se que os elementos tradicionais acima citados, presentes também no falar cotidiano, nas poesias, poemas e canções populares, permitem, por sua vez, que se visualize a emergência de um *ethos* da cultura popular dessa região, não somente por meio desses elementos tradicionais, mas, também, pela *performance* (o modo de recitar o poema, a expressão do *performer,* os gestos utilizados para reforçar os sentidos dos elementos acima etc.).

Considerações Finais

No percurso trilhado nesse estudo que aqui desenvolvi sobre o conceito de arte verbal, pude constatar a relevância para os estudos da linguagem de se considerar não

somente os aspectos lingüísticos, mas, conjuntamente, os aspectos que privilegiam a dimensão estética, social e cultural como formadora de uma visão integrativa do fenômeno da *performance*.

Assim, ao estudar a *performance* e a produção textual do grupo CFE, achei necessário fazer um levantamento, a partir de uma investigação etnográfica, da formação desse grupo, de seu meio sócio-cultural (Sertão do Moxotó em Pernambuco) e de como esse contexto pôde influenciar a construção de uma identidade própria para o grupo. Para tanto, achei fundamental um contato direto com o grupo e com o seu meio, observando suas *performances in loco* e também dos grupos populares que os influenciaram. Assim, pude conhecer a origem dos ritmos, das crenças que mobilizam esses ritmos e pude, também, observá-los, a fim de construir uma familiaridade com toda a cultura dessa região. Além disso, registrei dados importantes para a pesquisa, por meio de fotografias, vídeo e, principalmente, por meio de entrevistas feitas diretamente com o grupo CFE, com os grupos populares e com os especialistas entendidos sobre o grupo e sobre o meio social dele. Isto fez com que eu pudesse me debruçar sobre meu objeto de pesquisa com uma visão mais direcionada e clara dos objetivos, que me motivaram para esse desafio.

Embora eu não possa fugir de uma visão sobre o objeto marcada por uma subjetividade, procurei construir um percurso em que as diversas "vozes dissonantes" pudessem expressar um entendimento sobre a formação do CFE, a natureza do trabalho desse grupo, o contexto da cultura popular, enfim, vozes essas que possibilitassem os resultados produzidos nesta reflexão.

O estudo que fiz das *performances* do grupo CFE também me permitiu constatar a minha hipótese: a de que as *performances,* entendidas como recursos corporais encenados no momento da comunicação e indissociáveis da voz enunciada, constroem um *ethos*

da/para cultura popular pernambucana. Isto acontece quando o CFE traduz os elementos dessa cultura popular e os (re)cria, expressando-os por meio de sua *performance*.

Nas *performances* estudadas houve uma reelaboração daquilo que é julgado como tradição oral por meio de uma variedade de estratégias (mistura de vários elementos simbólicos da cultura popular).

Ao fazer um estudo sobre arte verbal a partir do grupo CFE, constatei que suas *performances* contribuem para (i) a construção de um *ethos* da cultura popular pernambucana, reconhecido pela audiência e, também, (ii) para a construção de uma identidade para o grupo.

Ainda observei que o *performer* se apropria de alguns elementos específicos da cultura nordestina e por meio de sua *performance* os expressa, embora transformados no interior de sua representação artística. Isto é, ao se apropriar desses diferentes elementos simbólicos e tradicionais além de atualizar personagens e temas que marcaram e marcam o imaginário do Sertão nordestino, o *performer* os (re)cria por meio de sua voz, por meio de sua *performance.* Isso permite reafirmar que o grupo, neste momento, (re)constrói uma *ethos* da cultura popular do sertanejo de Pernambuco.

A relevância de se apresentar esse ponto de vista pode ser justificado pelo fato de que o CFE, além de se utilizar de recursos cênicos e da dança, faz da música e da poesia o centro de suas *performances.* O grupo também apresenta um líder da execução das *performances;* o que permite o seu enquadramento no campo das práticas artísticas.

Ao fazer a análise das *performances* do grupo CFE, também, pude perceber que elas se constituem como indícios particulares de um modo de fala e que permitem a efetivação da autoridade da voz daquele que as enuncia. Em outras palavras, as análises das *performances* levaram-me a conclusão de que ao fazer um estudo sobre arte verbal por

meio do CFE, em todos os momentos o grupo procurou comunicar suas mensagens não apenas pelos recursos verbais. O CFE sentiu a necessidade de expressar-se também pelo gesto, por uma expressividade corporal, por uma musicalidade e por uma cenografia, sendo que todos esses elementos são reconhecidos por sua audiência.

Foi possível observar ainda a ocorrência de recursos lingüísticos especiais mobilizados pelo *performer.* Desta maneira, de um modo geral, a linguagem figurada, os códigos especiais e, principalmente, o recurso do apelo à tradição, predominaram, enquanto que, a negação à *performance* não foi constatada em nenhum momento.

Assim, verifiquei que o *performer,* traz em sua fala alguns elementos que remetem a determinados personagens, ações linguageiras e corporais específicas, poesias que são recitadas com uma entoação enfática das sílabas tônicas, com o volume de voz alto; recitações estas envolvidas por gestos necessariamente que efetiva uma corporalidade da imagem do sertanejo do Sertão do Moxotó e que faz a tradução da cultura popular dessa região. Ou seja, o *performer* deseja criar e instaurar de fato o *ethos* dessa cultura popular do Sertão pernambucano pelos atos performáticos que executa frente à sua audiência. Mas, isso também fica evidente pela observação da presença ao fundo do cenário, nas próprias roupas utilizadas pelo *performer,* enfim, pela presença de uma determinada cenografia.

Por último, se por um lado, o CFE se identifica com os elementos simbólicos e culturais de sua região (a *performance* do toré, do reisado, do coco, da umbanda, a musicalidade, a poesia etc.,) e, os grupos populares de seu meio social também se reconhecem no grupo, por outro lado, esses mesmos elementos são (re)criados, transformados no interior da *performance* do CFE. Isto somente é possível em função do fato de o lugar do *performer* não poder ser ocupado por qualquer um, mas por um ator social que vivenciou a cultura que traduz. A vivência deste indivíduo aliada à intenção de

comunicar por meio de suas *performances,* constrói, a meu ver, o caráter de permanência, de resistência que identifica o CFE com o seu meio social, com os grupos populares que o constituem, mas que, ao mesmo tempo, fazem com que o grupo se veja diferente desses grupos populares, construindo, assim, sua própria identidade.

FONTES E BIBLIOGRAFIAS

BIBLIOGRAFIA GERAL

ABREU, Márcia. (1999). *Histórias de cordéis e folhetos.* Campinas, SP: Mercado de Letras: Associação de Leitura do Brasil – (Histórias de Leitura).

BAGNO, M. (1997). *A Língua de Eulália: novela sociolingüística* / Marcos Bagno. – São Paulo: Contexto.

BAUMAN, R. (1977). *Verbal art as performance*. Rowley, Massachusetts: Newbury House Publishers.

BAUMAN, R. & SHERZER, J. (Eds.) (1974). *Explorations in the ethnography of speaking.* New York: Cambridge University Press.

BENTES da SILVA, A.C. (2000). *A arte de narrar: da constituição das estórias e dos saberes dos narradores da Amazônia paraense.* Campinas, SP: Universidade Estadual de Campinas, Tese de Doutorado.

BOLLÈME, G. (1988). *O povo por escrito.* Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes.

BOSI, E. (1973). *Cultura de Massa e Cultura Popular: leituras operárias*. Petrópolis: Vozes.

CANCLINI, N.G. (2000). *Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade.* Trad. Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa. 3ª ed. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.

CERTEAU, M. de. (1995). *A cultura no plural*. Campinas, SP: Papirus.

_____. (1996). *A invenção do cotidiano* – 1: artes de fazer. Rio de Janeiro: Vozes (Edição original: 1990).

CLIFFORD, J. (1998). *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX.* Rio de janeiro: Editora da UFRJ.

CUCHE, D. (1999). *A noção de cultura nas ciências sociais.* Trad. Viviane Ribeiro. Bauru, SP: EDUSC.

CUNHA, M. C. (1987). *Antropologia do Brasil: mito, história, etnicidade* – São Paulo, SP: Brasiliense, 2ª ed.

DURANTI, A. (1997). *Linguistic antropology.* New York: Cambridge University Press.

FERNANDES, F. A. G. (2002). *Entre histórias e tererés: o ouvir da literatura pantaneira* / Frederico Augusto Garcia Fernandes. – São Paulo: Editora UNESP.

_____. (2003). *A voz em performance: uma abordagem sincrônica de narrativas e versos da cultura oral panteneira* / Frederico Augusto Garcia Fernandes. – Assis: UNESP, Tese de doutorado.

GEERTZ, C. (1973). *The Interpretation of Cultures.* New York: Basic Books.

_____. (1999). *O saber local*: *novos ensaios em antropologia interpretativa.* Rio de Janeiro: Vozes (Edição original: 1983).

GENETTE, G. (2001). Performances. In: *A obra de Arte.* Trad. Valter Lellis Siqueira. Vol. 1. São Paulo: Littera Mundi.

HOBSBAWM, E., RANGER, T. (orgs.) (1997). *A invenção das tradições* - São Paulo, SP: Paz e Terra, 2ª ed.

HYMES, D. (1974) Ways of Speaking. In: *Explorations in the ethnography of speaking.* Richard Bauman & Sherzer J. (Eds.) New York: Cambridge University Press.

LARAIA, R.B. (2003). *Cultura: um conceito antropológico.* 16ª ed. Rio de janeiro: Jorge Zahar.

LÉVI-STRAUSS, C. (1976). *O Pensamento Selvagem.* São Paulo: Companhia Editora Nacional.

LORD, A.B. (1960). *The singer of tales.* Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

MALINOWSKI, B. Objetivo, método e alcance desta pesquisa. *In: Desvendando máscaras sociais.* Trad. Alba Zaluar Guimarães. 2ª ed. Livraria Francisco Alves Editora S.A. pp.39-121.

MAINGUENEAU, D. (1995). O etos. *In: O contexto da obra literária.* Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes. Pp.137-154.

_____. (1996). *El ethos y la voz de lo escrito.* Versión 6. UAM-X. México. Pp.79-92.

_____. (2001). O ethos. *In: Análise de textos de comunicação.* Trad. Cecília P. de Souza-e-Silva, Décio Rocha. São Paulo: Cortez. Pp.95-103.

MINARELLI, E. (1992). História da poesia sonora no século XX. *In:* MENEZES, P. (Org.) *Poesia sonora:* poéticas experimentais da voz no século XX. São Paulo: Educ.

RABINOW, P. (1999). Representações são fatos sociais: modernidade e pós-modernidade na antropologia. *In: Antropologia da razão: ensaios de Paul Rabinow*/organização e tradução, João Guilherme Bichl. Rio de Janeiro: Relume Dumará, pgs. 71-107.

RICOEUR, P. (1995).*Tempo e Narrativa.* Tomo II. Campinas, SP: Papirus. (Edição original: 1984).

SAVILLE-TROIKE, M. (1989). *The ethnography of communication.* New York: Basil Blackwell.

STRINATI, D. (1999). *Cultura Popular – uma introdução.* Trad. Carlos Szlac. 1ª ed. São Paulo: Hedra.

TURNER, V. (1988). *The anthropology of performance.* New York: PAJ Publications.

ZUMTHOR, P. (1993). *A letra e a voz – A "literatura" medieval.* Trad. Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras.

_____. (1997). *Introdução à poesia oral.* Trad. Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. São Paulo: Hucitec.

_____. (2000). *Performance, recepção, leitura /* Paul Zumthor; Trads. Jerusa pires Ferreira, Suely Fenerich. São Paulo: EDUC.

BIBLIOGRAFIA REGIONAL

CASCUDO, L.C. (1968). *Vaqueiros e Cantadores – Folclore poético do Sertão de Pernambuco, Paraíba, Rio grande do Norte e Ceará.* Rio de Janeiro: Edições de Ouro.

LIMA, M.E.O. (2002). *Uma Reflexão comunicacional na festa popular do Padre Cícero*. São Paulo: UMESP. Fonte: www.eca.usp.br.

SANTOS, I.M.F. (1999). *Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial.* Campinas-SP: Editora da Unicamp.

VASCONCELOS, J.R. (2001). *Sertão versus poesia.* Recife: AESA (Autarquia de Ensino Superior de Arcoverde).

FONTES ESPECÍFICAS

ALMEIDA, J. F. (trad.). *Bíblia Sagrada* – contendo o velho e o novo testamento, edição

revista e corrigida. Brasília: Sociedade Bíblica do Brasil.

CASCUDO, L.C. (1969). *Dicionário do folclore brasileiro.* Rio de Janeiro: Edições de Ouro. 2 vols.

FERREIRA, A.B.H. (2000). *Miniaurélio Século XXI: O minidicionário da língua portuguesa* / Aurélio Buarque de Holanda Ferreira; coordenação de edição, Margarida dos Anjos, Marina Baird Ferreira; lexicografia, Margarida dos Anjos...[et al.] 4. ed. Rev. ampliada. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

MICROSOFT CORPORATION. (2000). *Enciclopédia Microsoft Encarta © & ®.*

NIETZSCHE, F. (2000). *Humano Demasiado Humano – Um livro para espíritos livres.* Trad. Paulo César de Souza. Companhia das Letras.

VASCONCELOS, N. (2001). *Cordel do Fogo Encantado.* CD produzido por VASCONCELOS, Naná. Recife: Rec-Beat Produções Artísticas.

FONTES ORAIS

ENTREVISTA: Cordel do Fogo Encantado. (1999). Produção: Jornal On-line A Ponte-Fanzine Cultural.

ENTREVISTA: Cordel do Fogo Encantado. (2001). Produção: Jornal do Brasil On-line.

ENTREVISTA: Cordel do Fogo Encantado. (2002). Produção: TV Universitária da UFPE.

ENTREVISTA: Cordel do Fogo Encantado. (2002). Produção: Jazz & Cia da TV Cultura.

ENTREVISTA: Roberto Benjamim. (2002). Produção: pesquisa de campo.

ENTREVISTA: repentistas da Praça do Diário. (2002). Produção: pesquisa de campo.

ENTREVISTA: Micheliny Verunschk. (2002). Produção: pesquisa de campo.

ENTREVISTA: Raízes de Arcoverde. (2002). Produção: pesquisa de campo.

ENTREVISTA: José Rabelo de Vasconcelos. (2002). Produção: pesquisa de campo.

ENTREVISTA: comunidade de Caraíbas. (2002). Produção: pesquisa de campo.

ENTREVISTA: comunidade indígena Xucuru. (2002). Produção: pesquisa de campo.

ENTREVISTA: Cordel do Fogo Encantado. (2002). Produção: pesquisa de campo.

ENTREVISTA: cantadores de aboio e toada. (2002). Produção: pesquisa de campo.

ENTREVISTA: João Batista. (2002). Produção: pesquisa de campo.

ENTREVISTA: Miro Carvalho. (2002). Produção: pesquisa de campo.

ENTREVISTA: Paulo Rogério. (2002). Produção: pesquisa de campo.

ENTREVISTA: Roberto Benjamim. (2003). Produção: pesquisa de campo.

ENTREVISTA: Micheliny Verunschk. (2003). Produção: pesquisa de campo.

ENTREVISTA: Raízes de Arcoverde. (2003). Produção: pesquisa de campo.

ENTREVISTA: comunidade de Caraíbas. (2003). Produção: pesquisa de campo.

SITES CONSULTADOS

(http://www.amupe.com.br)

(http://jaildo.chez.tiscali.fr/singreh3.pdf).

(http://www.recbeat.com.br/sinopse.htm).

(http://www.cocoraizes.hpg.ig.com.br/coco.htm).

(http://www.revista.cultura.pe.gov.Br/junho_2000/cen_ situação.html).

(http://www.revista.cultura.pe.gov.Br/junho_2000/cen_ situação.html).

(http://intercom.org.br/papers/xxii-ci/gt14/14m03.PDF).

(http://www.usinadeletras.com.br/exibelotexto.phtml?cod=6024&cat=Cordel).

(http://www.jornaldepoesia.jor.br).

(http://www.itapemirim.com.br/estatica/histpv.htm).

(http://www2.uol.com.br/JC/_2001/1505/cc1505_9.htm).

(http://geocities.yahoo.com.Br/saravaumbanda/ ponto13.htm).

(http://www.adiaspora.com/_port/etnogra/romeiro/).

(http://www.eca.usp.br).

(http://www.aponte.com.br)

(http://jbonline.terra.com.br/)

(http://www.silsutravel.com.ar/brazil/brazil_archivos/ mapapernambuco.htm)