

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

Jorge França de FARIAS JR

**RESUMO** *Este trabalho procede a um estudo sobre a arte verbal do grupo cênico-musical “Cordel do Fogo Encantado” (CFE), da cidade de Arcoverde, Sertão do Moxotó, em Pernambuco. Assumo a perspectiva teórica de Bauman e Sherzer (1974) e Bauman (1977) que concebem a arte verbal como uma manifestação de uma visão integrativa da tradição e que faz uso da linguagem privilegiando suas dimensões: estética, social e cultural. Procedi a uma investigação etnográfica das performances (gravadas em vídeo e observadas in loco) e da produção textual (letras de música, poesias recitadas ou musicalizadas e canções populares etc.) do CFE. Ao se apropriar de elementos simbólicos dos grupos populares da região de onde provém (Raízes de Arcoverde, Comunidade Caraíbas, Comunidade indígena Xucuru e Comunidade Alto da Conceição), o CFE se constitui como um intérprete/tradutor da dimensão sócio-cultural do sertanejo do Moxotó. Isto possibilita a observação da emergência de um ethos dessa cultura popular. A metodologia utilizada foi a seguinte: i) assistir a apresentações do CFE a fim de analisar suas performances; ii) observar/entrevistar os grupos populares citados e o CFE em seus lugares de origem: Recife, Arcoverde e Pesqueira; e, iii) recolher material histórico que serviu de base para as composições do grupo.*

**ABSTRACT** *This work proceed to a study on the verbal art of a scenic-musical group “Cordel do Fogo Encantado” (CFE) from Arcoverde, hinterland of the Moxotó, in Pernambuco. I assume the theory of Bauman and Sherzer (1974) and Bauman (1977) which conceive the verbal art as a manifestation of an integrative tradition and it makes use of the language privileging its dimensions: aesthetic, social and cultural. From an etnografic inquiry on its performances recorded in video and observed in loco and on the literal production (lyrics, musical poetries and popular songs etc.) of*

---

\* Texto resultante da Dissertação de Mestrado, apresentado ao Curso de Linguística do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), no dia 18 de fevereiro de 2004, orientada pela Profa. Dra. Anna Christina Bentes da Silva.

*the CFE, I claim that CFE its constitutes -, by elements of the folk groups of the region where its was originated (Raízes de Arcoverde, Community Caraíbas, Aboriginal tribe Xucuru and Community Alto da Conceição) -, as an interpreter/translator of a partner-cultural dimension of inlander of the Moxotó. Its possible to comment of the emergency of ethos from the folk culture of this region. The methodology was the following: i) to attend the spectacles in order to analyze his performances; ii) to observe/to interview the popular groups cited and the CFE in its places of origin: Recife, Arcoverde and Pesqueira; and, iii) to collect historical material about his compositions.*

## 0. INTRODUÇÃO

Este trabalho enquadra-se dentro da perspectiva sociolinguística que tem como um de seus focos de interesse o estudo da *performance*. Aqui, me interesse especificamente em fazer um estudo da arte verbal do grupo cênico-musical Cordel do Fogo Encantado (CFE), oriundo da cidade de Arcoverde, na região do Sertão do Moxotó, em Pernambuco, levando em consideração o estabelecimento de um *ethos* da cultura popular por meio da observação e análise de *performances* do CFE.

Esse estudo postula, a partir de uma investigação etnográfica sobre a produção textual das letras de músicas do CFE<sup>1</sup> e sobre suas *performances* gravadas em vídeo e observadas *in loco*, que este grupo se constitui, ao ser influenciado em suas ações performáticas e em suas composições musicais por elementos e ritmos de seu meio sócio-cultural, um intérprete/tradutor 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/nordestino, pode ser observada na/pela linguagem que o grupo CFE mobiliza.

Para tanto, compartilho com Bauman e Sherzer (1974) e Bauman (1977), que a “dimensão estética da vida social e cultural nas comunidades humanas se manifesta por meio do uso da linguagem” (op.cit.:03). Os autores que tomo como referência concebem a arte verbal intrinsecamente presa ao conceito de *performance* pelo seguinte fato: ao compreendermos as manipulações dos recursos linguísticos por parte dos falantes, também temos que considerar a forma, ou seja, o modo como a linguagem é mobilizada e percebida. Isto mostra a *performance* como “um modo de comunicação” (op.cit.:09).

O objetivo é o de mostrar que esse grupo, por meio de suas *performances*, produz um *ethos* que dá visibilidade a certos elementos sócio-culturais de Pernambuco, especificamente, da região do Sertão do Moxotó.

---

<sup>1</sup> Todas as letras de música foram retiradas do primeiro CD do grupo CFE, lançado pela Rec-Beat Produções Artísticas em 2001 – letra: Lirinha / música: Clayton Barros.

Ao estudar o fenômeno da *performance* e do *ethos*, 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* e o *ethos* são construídos a partir da constituição da linguagem num contexto sócio-interativo, mobilizando um modo de comunicação.

## 1. ACERCA DO CONCEITO DE ARTE VERBAL

Considerarei neste artigo algumas observações de Bauman e Sherzer (1974), Bauman (1977) sobre o conceito de “arte verbal”.

De forma genérica, a essência da arte verbal é apresentada por Bauman (1977:07), a partir de várias formulações. Uma concepção seria a que diz respeito às formas de expressão para o estabelecimento de um modo de comunicação (Bascom, 1955:247).

Bauman (1977:11) ao se referir à *performance* diz que esta é fundamentalmente “um modo de comunicação”, que 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 por meio das *performances* para uma audiência, e isto compete ao *performer*. 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. Tal perspectiva apresenta uma visão integrativa da tradição que focaliza o uso da linguagem em suas dimensões estética, social e cultural.

Bauman ainda fala da qualidade emergente da *performance* que, por sua vez, reside na ação recíproca entre os 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 (*idem*; p.39).

Em última instância, Bauman faz uma classificação de 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 - marca a singularidade de um modo de fala, ou seja, essa categoria serve como recurso para também verificar as variedades lingüísticas que cada grupo social apresenta; (ii) linguagem figurada - apresenta um *foregroundedness* que a torna um dispositivo da *performance*. Esta categoria permite que a criatividade do *performer* conduza *vis-à-vis* às *performances* e ao conteúdo verbal que emprega; (iii) paralelismo - 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; (iv) traços paralingüísticos especiais - 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; (v) fórmulas especiais – constituem-se em marcadores de gêneros textuais específicos, tanto que estes gêneros exigem convencionalmente uma *performance*; (vi) apelo à tradição- a aceitação da prática passada como um padrão de referência; e (vii) renúncia à *performance* - 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*. De acordo com Bauman (1977), estes recursos foram registrados em várias culturas.

## 2. PERFORMANCE E ETHOS

O estudo que fiz da *performance* do grupo CFE que analisarei abaixo, também me permitiu levantar uma primeira 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 pernambucana.

Para entender o conceito de *ethos*, Maingueneau, em sua obra *O Contexto da Obra Literária* (1995), nos apresenta esse termo fundamentando-se na retórica antiga, ao chamar a atenção para a formulação de Aristóteles.

*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.(....) 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. (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 enunciadador”. 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”. Isto é, para Maingueneau, a dimensão da cenografia que envolve a voz do enunciadador está associada a uma certa determinação do corpo. Logo, tal argumento viria corroborar o modo como Zumthor concebe o conceito de *performance*, como ato concreto total de participação que permite à voz existir e dizer. Ou seja, a voz vinda do interior do *performer* toma uma maior concretude por meio do gestual emitido no ato da comunicação, na medida em que envolve aquele que o observa.

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).

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.

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).

### **3. ANÁLISES DAS ENTREVISTAS - OBJETIVOS E NATUREZA DO TRABALHO DO CFE**

As análises deste trabalho dividem-se em duas etapas: num primeiro momento, procurei apresentar as vozes dos sujeitos, em três trechos de entrevistas com o próprio CFE, como um modo de entender a constituição do grupo; num segundo momento, faço as análises propriamente ditas das *performances* apresentadas pelo CFE.

Para tanto, as análises a serem desenvolvidas nesse estudo 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, considere 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 ou musicalizadas, canções populares e tradicionais etc.) do CFE, serve como um modo de traduzir a cultura da região de origem do grupo.

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.

*(...) 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 o depoimento 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.).

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.

*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, quando a gente faz essas apresentações fora do país, geralmente, é para o público do local (...) e é impressionante como é que a comunicação acontece. 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.

## 4. 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*”<sup>2</sup>. O *performer* se apresenta dizendo que vai contar uma história 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. 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, 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.

## 5. AS ANÁLISES DAS *PERFORMANCES*

### 5.1. A primeira *performance* – *Profecia (ou Testamento da Ira)*

Aqui faço uma análise da *performance* que se chama *Profecia (ou testamento da Ira)* e apresenta o tema de uma profecia em que um profeta, a partir das “vozes” de outros profetas, vai construindo sua profecia. O processo de construção do *ethos* pode ser observado na elaboração da imagem do profeta, imagem muito importante e presente na cultura nordestina.

---

<sup>2</sup> Zumthor (1993:228) assim se refere à aparição de um intérprete, de um narrador de um texto.

A princípio, observa-se no início da letra da música a saudação ao povo Xucuru feita pelo intérprete “Salve o povo Xucuru”. Essa saudação é utilizada pelos indígenas dessa tribo todas as vezes que iniciam seus cantos religiosos, portanto aqui o *performer* 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, 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 a 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, o *performer* contextualiza o meio físico da comunidade Xucuru: esta comunidade localiza-se na Serra Ororubá citada. Verifica-se, no segundo enunciado, o uso do recurso da linguagem figurada que antecipa momentaneamente no ato da fala do intérprete, a constatação da *performance* quando se dirige à audiência movimentando os braços, como se quisesse concretizar por meio do gestual o tom profético que sua voz comunica. Esse profeta (Pajé Cauã) 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*<sup>3</sup>, enunciado este que é repetido duas vezes, possibilitando a constatação de um outro recurso, o do paralelismo. Além disso, as palavras deste enunciado são pronunciadas pausadamente com ênfase nas sílabas tônicas permitindo uma entonação marcada, o que permite a constatação dos traços paralingüísticos, enquanto que, 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 autoridade vocal dessa profecia por meio da ação performática efetivada por ele. 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 dessa profecia. A expressão facial do *performer* transmite a sensação de total envolvimento com o que enuncia, o que dá autoridade à voz dele. Daí a necessidade da ação performática para contextualizar a voz do *performer*. Ou seja, o *performer* faz uso de “imagens fundamentais” à sua fala e em toda a profecia utiliza-se de “estruturas metafóricas” da linguagem figurada que a profecia requer.

A *posteriori*, observa-se que o *performer*, por meio da alteridade de vozes, traz a voz de Antônio Conselheiro<sup>4</sup> ao enunciar a profecia deste profeta, a qual refere-se que

---

<sup>3</sup> Consta no encarte do CD do CFE que a profecia do Pajé Cauã foi extraída do livro “Lampião Seu Tempo e Seu reinado”, vol. 1 da autoria de Frederico Bezerra Maciel.

<sup>4</sup> Segundo a Enciclopédia Encarta 2000, 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”. (Descrição da *Folhinha Haemmerl*, de 1877, reproduzida por Euclides da Cunha em *Os sertões*, em 1897).



*O Sertão vai virar mar/ E o mar sim / Depois de encharcar as mais estreitas veredas / Virará Sertão.* Logo, constata-se que essa enunciação remete ao enunciado proferido por Antônio Conselheiro e que o consagrou como um profeta. Neste momento da *performance*, o *performer* movimenta-se na direção da audiência. Sendo assim, o *performer* possibilita por meio do que diz e da forma como o diz a construção de um *ethos* de profeta do qual o *performer* tem conhecimento.

Essas duas profecias enunciadas pelos profetas Pajé Cauã e Antônio Conselheiro fazem parte de crenças populares que surgiram por meio da tradição oral dentro do Sertão do Nordeste e remete a um messianismo que é passado de geração a geração. Essa crença estabelece a esperança na vinda do messias, aquele que irá tirar o povo do sofrimento em que se encontra, sendo que para isso esse povo tem que estar imaculado e se manter fiel.

### **5.1.2. A segunda *performance* - Chover (ou Invocação Para Um Dia Líquido)**

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*<sup>5</sup>. 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*<sup>6</sup>. 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

---

<sup>5</sup> 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.

<sup>6</sup> 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>).

muito presente no Sertão) somente canta para antever a chuva. Durante toda a *performance*, o corpo do *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.

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*. Neste momento da *performance*, o *performer* levanta as mãos para o céu, representando a simbologia de agradecimento às 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 com a 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 está 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.

### 5.1.3. A terceira *performance* - *Profecia Final (ou No Mais Profundo)*

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 com capuz que utiliza na primeira *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 / 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” e “turmento”, ao invés de “monturo” e “tormento”, nesse processo de redução da vogal átona pretônica “o” para “u”<sup>7</sup>, seguida da vogal “u” na sílaba tônica, percebe-se a marca de uma variedade regional típica do Sertão do Nordeste.

#### 5.1.4. A quarta *performance* – Foguete de Reis (ou a Guerra)

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” 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 dourada cintilante com pedaços de espelho, lantejoulas e com fitas de diversas cores penduradas. Depois de sua aparição, o *performer* começa cantando versos cantados

---

<sup>7</sup> Cf. Bagno (1997:90-102).

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 um pouco 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 com seus lábios se movimentando 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.

### 5.5. A quinta performance – O Cordel Estradeiro

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 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 trovão / 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”<sup>8</sup> em “truvão” que, como foi visto acima, constitui-se no uso do recurso do código especial.

## 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

---

<sup>8</sup> Cf. Bagno (1997:90-102).

debruçar sobre meu objeto de pesquisa com uma visão mais direcionada e clara dos objetivos que me motivaram para esse desafio.

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*.

Nesse trabalho 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 um *ethos* da cultura popular do sertanejo de Pernambuco.

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.

Desta forma, verifiquei que o *performer* traz em sua fala alguns elementos que remetem a determinados personagens, ações languageiras 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 efetivam uma corporalidade da imagem do sertanejo do Sertão do Moxotó e que faz em 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.

---

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAGNO, M. (1997). *A Língua de Eulália: novela sociolinguística* / 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.
- 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.
- 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.
- \_\_\_\_\_. (1969). *Dicionário do folclore brasileiro*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro. 2 vols.
- 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.
- DURANTI, A. (1997). *Linguistic anthropology*. New York: Cambridge University Press.
- MAINGUENEAU, D. (1995). O ethos. 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.
- MICROSOFT CORPORATION. (2000). Enciclopédia Microsoft Encarta © & ®.
- VASCONCELOS, N. (2001). *Cordel do Fogo Encantado*. CD produzido por VASCONCELOS, Naná. Recife: Rec-Beat Produções Artísticas.
- ZUMTHOR, P. (1993). *A letra e a voz – A “literatura” medieval*. Trad. Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras.