

A CORPORIZAÇÃO DA VOZ DO SERTANEJO POR MEIO DA PERFORMANCE DO CORDEL DO FOGO ENCANTADO¹

*THE EMBODIMENT OF THE INLANDER'S VOICE BY MEANS OF
CORDEL DE FOGO ENCANTADO'S PERFORMANCE*

Jorge França de Farias Jr.

RESUMO: Neste artigo, analiso a performance, Chover (ou Invocação Para Um Dia Líquido), apresentada pelo grupo cênico-musical “Cordel do Fogo Encantado” (CFE). Verifico os seguintes elementos: (i) crenças; (ii) ícones (personagens); (iii) imaginário social; (iv) rituais; e (v) ditos populares etc., do contexto da região Nordeste, de um modo geral, e mais especificamente, do contexto do Sertão do Moxotó, em Pernambuco. Também observo, em termos linguísticos, marcas da variedade não padrão e marcas da variedade regional. A metodologia utilizada se constituiu pelos seguintes passos: i) observar e analisar apresentações, *in loco* e por meio de gravação em vídeo, da performance do grupo 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, por meio da internet; e, iv) entrevistar o grupo que é objeto desse estudo. É possível afirmar que a *dimensão estética e social da vida* do sertanejo pode ser observada na/pela linguagem, na corporização da voz, que o grupo Cordel do Fogo Encantado representa por meio de sua performance.

PALAVRAS-CHAVE: Corporização; voz; performance; Cordel do Fogo Encantado.

ABSTRACT: *The analysis presented in this article focuses on the performance, Chover (ou Invocação Para Um Dia Líquido), performed by Cordel do Fogo Encantado (CFE). I verified the following elements: (i) beliefs; (ii) icons (personages); (iii) social imaginary; (iv) rituals; and (v) popular stories etc., of the Northeast Region, and more specifically, of the context of Hinterland. Also I observed, in linguistic terms, marks of the not-standard and the regional varieties. The methodology was constituted of the following steps: i) to observe and to analyze, in loco and in video, CFE's performance presented in shows; ii) to observe and to interview the popular lyric groups presented in CFE' lyrics; iii) to collect historical material which served to compose CFE' lyrics; and, iv) to interview CFE members. It can be argued that the hinterlander's "aesthetic dimension of social life" can be seen in / through the language, the embodiment of the voice, represented by CFE's performance.*

KEYWORDS: Embodiment; voice; performance; Cordel do Fogo Encantado.

¹ Este artigo é fruto de minha dissertação de mestrado, *Um Estudo sobre Arte Verbal: da Performance do Cordel do Fogo Encantado ao Ethos da Cultura Popular do Sertão do Moxotó em Pernambuco*, defendida no Programa de Pós-Graduação em Linguística, do Instituto de Estudos da Linguagem (IEL), da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Embora mencione textos mais atualizados sobre o tema *performance*, procurarei, no entanto, preservar seu conteúdo original.

Para a realização deste estudo, fiz uma investigação etnográfica da corporização da voz do sertanejo a partir da representação do grupo cênico-musical, Cordel do Fogo Encantado (a partir de agora CFE),² 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.

Postulo, aqui, que o grupo CFE 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 sociocultural, a saber, aquela das crenças, dos mitos, dos ritos etc., do cotidiano do nordestino, de um modo geral e, mais especificamente, do sertanejo.

Após o estudo, é possível afirmar que a *dimensão estética e social da vida* do sertanejo pode ser observada na/pela linguagem, na corporização da voz, que o grupo Cordel do Fogo Encantado (re)constrói e representa por meio de sua *performance*.

PERFORMANCE COMO CORPORIZAÇÃO DA VOZ

Como fundamentação teórica para este artigo, pretendo trazer à luz algumas considerações de Turner (1988), Phelan (1998), Zumthor (2000), Genette (2001) e Carlson (2011) sobre o conceito de *performance*, 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 da representação e corporização da voz.

Para Zumthor (2000), etimologicamente, o termo *performance* traz um sufixo que conceitua uma ação em curso e que nunca será dada por acabada e um prefixo “globalizante” que direciona para uma totalidade intocável, se não inexistente. A *performance* ainda mostra uma “forma” referindo-se com menor intensidade a uma completude mais do que a uma meta de realização, de representação que, por sua vez, não é única. “A forma se percebe em *performance*, mas a cada *performance* ela se transmuda” (ZUMTHOR, 2000, p. 38-39).

2 Um dos integrantes do grupo Cordel do Fogo Encantado, ao comentar sobre a origem do nome do grupo, diz que o 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. Entrevista concedida ao *Jornal A Ponte – Fanzine Cultural*, em 17/12/1999 (<http://www.aponte.com.br/41/catatau.html>).

Segundo Zumthor (2000, p. 34), o termo *performance*, embora historicamente de origem francesa, vem do inglês e, nos anos 1930 e 1940, adaptado à terminologia da dramaturgia, disseminou-se nos Estados Unidos na obra de vários estudiosos. Zumthor afirma que, para esses estudiosos, que tinham como objeto de estudo ritos culturais de várias ordens (conto, canção, rito, dança), a *performance* sempre mostra 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 momento refeita e que ao ser (re) transmitida perde a sua primeira forma (2000, p. 33). Daí a noção de *performance* ser fundamentalmente importante no estudo da comunicação oral para alguns etnólogos. Ainda para o autor, isto explica o porquê deste vocábulo ser utilizado desde o início dos anos 1950 pela linguística, 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 a comunicação tanto ou ainda mais do que as regras textuais postas na obra na sequência das frases: destas, elas engendram o contexto real e determinam finalmente o alcance. Habitados 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. (ZUMTHOR, 2000, p. 35)

Porém, é interessante trazer, aqui, o modo como o termo *performance* é inicialmente compreendido na antropologia. Segundo as considerações de Edmund Leach (1972 *apud* TURNER, 1988), em *The anthropology of performance*, há uma estrutura de *competence* cultural a partir da qual as ações simbólicas individuais podem ser observadas com sentido na corporização de uma ou mais vozes.

Em outras palavras, de acordo com o autor, nós somente podemos interpretar a *performance* individual a partir do que já inferimos sobre a *competence* da(s) voz(es) de quem é representado a partir do outro que o traz corporificado na *performance* representada. Mas para fazermos nossas próprias inferências sobre a *competence* da voz, temos que abstrair um modelo que não está imediatamente visível nos dados aos quais temos acesso a partir 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 ou voz. Ainda, de acordo com Leach (*apud* TURNER, 1988), foi Dell Hymes quem constatou um neoplatonismo 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, p. 77), essa forma de observarmos a voz por meio da *performance* fica evidente 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, p. 77), todas as coisas que podem ser descritas como um “fenômeno da *performance*” podem ser explicadas ou atribuídas a fatores pessoais e socioculturais, o que em nada mudaria o estatuto da competência.

Para Turner, a *performance* como um comportamento de fala/voz –, como representação do dia-a-dia, como teatro ou como drama social –, estaria movendo-se agora para o centro da constatação e da atenção hermenêutica. A teoria pós-moderna, de acordo com o autor, vê nos muitos desvios, nas hesitações, nos fatores pessoais, na não completude, no aspecto elíptico da linguagem, na dependência do contexto, nos componentes situacionais da *performance*, as pistas para a compreensão da natureza humana. Ele também afirma que se observa uma verdadeira inovação e uma criatividade, capazes de surgir da *liberdade* do contexto no qual a *performance* é corporificação da voz do *performer*.

Segundo Carlson (2011), os estudos pós-modernos sobre *performance*, contudo, tentam dissolver esses laços dicotômicos, concebendo sujeito (*performer*) e objeto (corpo) com o fim de criar o modo característico de intersubjetividade. A partir de tal reflexão, representantes de uma modalidade mais generalizada de existência humana, a experiência histórica ocidental, procuram não simplesmente observar, mas alcançar uma compreensão incorporada de outros modos até então trancados, nas palavras de Turner, “[...] por chauvinismo cognitivo ou esnobismo cultural” (TURNER, 1982, p. 74 *apud* CARLSON, 2011, p. 171).

Tal perspectiva pós-moderna de entendimento da *performance* requer que a analisemos por meio de sua intersubjetividade atrelada ao visível e concreto da eficácia textual da voz. Segundo Zumthor 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-fazer) da própria intersubjetividade do *performer*: “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” (2000, p. 35-36).

Peggy Phelan (1998, p. 06), ao citar o interesse acadêmico nos Estudos da *Performance* no período pós-estruturalista, constata que o significado de *performance* se atrela ao conceito de linguagem como desejo de achar na experiência

corporal uma outra fonte de autenticidade, o que tornou evidente o interesse nos Estudos da *Performance* como reconhecimento de uma corporização da voz (CARLSON, 2011, p. 172).

A perspectiva acima mencionada retoma o ponto de vista do trabalho de Dell Hymes, *Breakthrough into performance* (1973), que entende a *performance* como reconhecimento de uma materialização qualquer que seja, já que para Hymes, “a *performance* faz referência à realização de material tradicional conhecido como tal” (1973 *apud* ZUMTHOR, 2000, p. 37). Segundo Zumthor, isso remete à ideia de que “a *performance* realiza, concretiza, faz passar algo que eu reconheço, da virtualidade à atualidade”, ao mesmo tempo, situando-se num contexto cultural e situacional que aparece como “emergência”, como “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” (ZUMTHOR, 2000, p. 36). Isso também é condizente com o que Zumthor afirma sobre a noção de *performance* por meio da forma 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. (ZUMTHOR, 2000, p. 37)

Assim, como foi mencionado acima por Zumthor, a *performance*, ao expressar um determinado conteúdo simbólico a partir da narração de um conto, da recitação de uma poesia, da cantoria de uma música etc., transforma o conhecimento sobre essas manifestações. Deste modo, ao conceituar 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 da *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 diferencia as obras de *performance*, que é o caráter coletivo de sua produção, ou seja, normalmente, é um grupo teatral ou não que coloca em evidência um papel individual específico (coordenador, líder etc.), que irá distingui-lo dos demais integrantes do grupo. Isso condiz com a maneira como Zumthor (2000, p. 41) ressalta a fundamental importância de se partir da experiência individual e do prazer experimentado pelo indivíduo para atingir, talvez, no fim do trajeto, o ritual coletivo de corporização da voz representada.³

3 Vale salientar que esse caráter de *status* na produção da *performance* no teatro pode ser aproximado ao ponto de vista de Turner (1988, p. 74), que ao concordar com Goffman, afirma que

Essa discussão acerca das representações no teatro trouxe para Zumthor (2000, p. 42) algumas questões 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 à maneira mais imediata 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 finalidade. Para o autor, que explica essas consequências 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 reempregado, 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 irreduzível, a ideia 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. (ZUMTHOR, 2000, p. 45-46)

No terceiro aspecto, Zumthor diz que a *performance* não apenas se liga ao corpo, mas também se liga ao espaço. Ou seja, para o autor, essa ligação se estabelece por meio 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” (ZUMTHOR, 2000, p. 47).

Segundo Zumthor, Féral propõe uma distinção entre “teatralidade” (quando o espaço ficcional se enquadra de maneira programada) e “espetacularidade” (quando não o faz). Isto é, a noção de “espetacularidade” que o autor evidencia, e a qual assumo, parte de uma emergência, de algo não previsto, diferentemente, da forma

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.

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 Féral:

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. (ZUMTHOR, 2000, p. 47-48)

A outra situação pressupõe que se um indivíduo ou vários têm consciência do objetivo 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, acontecimento. Zumthor explica que essa situação interessa por ser mais complexa e ambígua. Vejamos o comentário de Zumthor sobre as postulações de Féral:

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. (ZUMTHOR, 2000, p. 48-49)

De acordo com Zumthor (2000, p. 50), assim constatada, 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 meio de suas manifestações específicas. Para o autor, a *performance* partilha com a poesia, e também com a poética, um traço definidor fundamental.

E, por fim, o último e quarto aspecto trata do significado de *performance* não formulado em termos relativos a uma gênese histórica. Ou seja, Zumthor afirma que esse termo na terminologia de Dufrenne, por sua vez, baseia-se em Merleau-Ponty, ao se referir à ontologia do perceptivo e designar 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 (ZUMTHOR, 2000, p. 50-51).

Vistos os aspectos descritos por Zumthor sobre a noção de *performance* para responder a suas próprias indagações sobre o fenômeno, é fundamental apresentar a forma como o autor entende a relação entre o oral (poesia) e o gestual (*performance*), englobando o sentido de ritual.⁴

4 Turner (1988, p. 75), ao citar Ronald Grimes, diz que a *performance* apresenta uma complexa sequência de atos simbólicos, nos quais o ritual se define como uma *performance* transformativa

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 engloba 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. (ZUMTHOR, 2000, p. 53)

Em seus estudos sobre a voz poética, Zumthor (2000, p. 37-38) diz ter chegado à conclusão de que “a *performance* é o único modo vivo de comunicação poética”, daí que ela “é um fenômeno heterogêneo” (2000, p. 40). Para o autor, o poético tem uma fundamental importância, 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” a partir de manifestações específicas (2000, p. 41).

Um último aspecto a ser evidenciado diz respeito ao que Genette (2001, p. 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 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 fundamentalmente importante para ser abordado, aqui, diz respeito ao tempo na *performance*. Aqui, apresentarei dois pontos de vista diferentes sobre a questão.

revelando as principais classificações, categorias e contradições de processos culturais.

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 distinta. 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, irrepitível. (GENETTE, 2001, p. 44-45)

Mas, por outro lado, Zumthor (2000, p. 59) diz que a *performance* é outra coisa e como termo antropológico e não histórico que é, refere-se às condições de expressão e de percepção, embora designe um ato de comunicação como tal, referindo-se a um momento tomado como presente. Para o autor, a palavra *performance* significa “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 cronologia. Complementando sua teoria, 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. (ZUMTHOR, 2000, p. 59)

Toda discussão trazida, aqui, ao abordar a questão da transitoriedade do termo *performance* e suas implicações em vários campos do saber, (i) na linguística, 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 da corporização da voz a partir da *performance* representada.

ANÁLISE DA PERFORMANCE “CHOVER (OU INVOCAÇÃO PARA UM DIA LÍQUIDO)”⁵

A performance a ser analisada, *Chover (ou Invocação Para Um Dia Líquido)*, traz a corporização da voz do sertanejo a partir da representação elaborada pelo grupo cênico-musical Cordel do Fogo Encantado. A letra da música performatizada 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 nordestinos em feiras livres e quermesses, nas quais podem ser corporificadas suas crenças, religiosidade, desafios com a seca, dentre outras questões que compõem o imaginário social do nordestino sertanejo. Vejamos a letra:

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 (1)

Chover, chover
Valei-me Ciço que posso fazer
Um terço pesado pra chuva descer
Até Maria deixou de moer
Banzo, Batista, bagaço e banguê

Chover, chover
Cego Aderaldo peleja pra ver
Já que meu olho cansou de chover
Até Maria deixou de moer
Banzo, Batista, bagaço e banguê

Meu povo não vá simbora
Pela Itapemirim
Pois mesmo perto do fim
Nosso sertão tem melhora
O céu tá calado agora

Mas vai dar cada trovão
De escapulir torrão
De paredão de tapera (2)

5 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.

Bombo trovejou, a chuva choveu

Choveu, choveu
Lula Calixto virando Mateus
O bucho cheio de tudo que deu

Choveu, choveu
Suor e cansaço depois que comeu
Zabumba zunindo no colo de Deus
Inácio e Romano meu verso e o teu
Água dos olhos que a seca bebeu

Quando chove no sertão
O sol deita e a água rola
O sapo vomita espuma
Onde um boi pisa se atola
E a fartura esconde o saco
Que a fome pedia esmola (2)

Seu boiadeiro por aqui choveu
Seu boiadeiro por aqui choveu
Choveu que amarrotou
Foi tanta água que meu boi nadou (3)

(1) Bio Gomes

(2) João Paraibano

(3) Toque pra Boiadeiro

O tema dessa poesia 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 sistema de vida é voltado para a 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*, o cenário utilizado para a teatralização é construído artesanalmente; nele visualiza-se a representação de uma casa de barro, habitação típica do contexto nordestino sertanejo, 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 nordestino.



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

As roupas do *performer*, utilizadas na cena, são folgadas, feitas de um tecido rústico e nos pés ele calça um tipo de sandália típica do Nordeste, conhecida por alpargatas.⁶

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.*⁷ No momento em que enuncia essa poesia, o *performer* corporifica a voz do sertanejo, por meio do apelo à tradição, ao mencionar uma crença popular que está presente no imaginário social do sertão, a de que o sabiá (ave 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 marcado.

6 O Minidicionário Aurélio (2000, p. 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.

7 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.* Disponível em: <<http://www.usinadeletras.com.br>>. Acesso em: 15/07/2003 .

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 aos passos dos folguedos presentes no sertão, a saber, aqui, os passos do samba de coco (ritmo popular presente em Arcoverde-PE). 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 cima, 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 banguê*. 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 corporificar a voz do sertanejo ao representar a necessidade da água no sertão. Quando o *performer* recita esse refrão, imediatamente levanta os olhos para cima, como se estivesse esperando a chuva e à medida 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,⁸ ícone relacionado ao imaginário mítico-religioso do sertanejo. Ao pronunciar “Ciço”, o intérprete o corporifica por meio da própria pronúncia presente na região representada, haja vista o uso da forma reduzida de pronúncia desta palavra, o que marca uma variedade não padrão. 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 frequente no sertão, em que muitos sertanejos se reúnem para rezar um terço e pedir uma graça por algo que desejam, frequentemente, para pedir por chuva em períodos de estiagem. O enunciado seguinte faz referência a “Maria”,⁹ 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,

8 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. Apesar da devoção popular, não é canonizado pela Igreja. (cf. Enciclopédia Microsoft Encarta, 2000).

9 Segundo a lenda, a hóstia consagrada transformou-se em sangue na boca de Maria de Araújo. 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).

bagaço e banguê”, no qual, “banzo”¹⁰ está relacionado a um estado de depressão que, neste caso em que o *performer* o utiliza, representa uma depressão corporificada por conta da seca, por estar distante do ideário da terra farta. E quanto aos termos “bagaço e banguê”,¹¹ estes se referem a um grupo de dança profética da cidade de Arcoverde.

Posteriormente, o intérprete, ao mesmo tempo em que fala da chuva, remete a um poeta do sertão –, *Chover / chover / Cego Aderaldo*¹² *peleja pra ver / Já que meu olho cansou de chover / Até Maria deixou de moer / Banzo, Batista, bagaço e banguê* –, 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,¹³ é citado. No terceiro enunciado, o *performer* faz uso da linguagem figurada para corporizar a voz dessa personagem de grande importância para o sujeito social representado, a saber, o sertanejo.

Já em, *Meu povo não vá simhora / Pela Itapemirim*¹⁴ / *Pois mesmo perto do fim / Nosso sertão tem melhora / O céu ta calado agora / Mais vai dar cada truvão*¹⁵ / *De escapulir torrão / De paredão de tapera*,¹⁶ o intérprete, ao fazer um apelo ao povo

10 O Minidicionário Aurélio assim se refere ao termo banzo: *sm*. Nostalgia mortal dos negros que eram escravizados e exilados de suas terras (2000, p. 87).

11 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 Banguê: “tem aquele grupo das meninas, é Bagaço e Banguê, o certo é Bagaço e Banguê, mas a gente fala Bagaço e Banguê” [pronunciando o *u*].

12 Aderaldo Ferreira de Araújo ou “cego Aderaldo” é um personagem de cantoria nordestina. O Cego Aderaldo foi o maior jogral que o Nordeste já teve. É um personagem que representa, ao mesmo tempo, todas as vozes sertanejas. Disponível em: <<http://www.jornaldepoesia.jor.br>>. Acesso em: 15/07/2003.

13 De acordo com Zumthor (1997, p. 156), no uso popular do Nordeste brasileiro, a palavra cantoria designa a atividade poética, em geral, as regras que ela impõe e a performance.

14 A Viação Itapemirim foi fundada em 4 de julho de 1953, em Cachoeira de Itapemirim, ES. No início das atividades a empresa operava apenas no sul do estado. Em 1967, entram em operação as primeiras linhas para o Nordeste. Disponível em: <<http://www.itapemirim.com.br/estatica/histpv.htm>>. Acesso em: 15/07/2003.

15 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, p. 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 restringia 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 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.

16 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

para não abandonar a região do sertão, aponta para o fato migratório que ocorre frequentemente no nordeste brasileiro e, também, aponta para a esperança que está presente no sertanejo, a de que um dia a chuva virá. Há, portanto, a corporização da voz sertaneja a partir do apelo à tradição nesta passagem, já que a migração é um fenômeno recorrente por conta da seca e das dificuldades de sobrevivência nesta região. Também verifica-se a corporização da voz do sertanejo em sua pronúncia por meio, no primeiro enunciado, da assimilação do *s*, presente na oralidade, em expressões como *ir embora* que passa a ser pronunciada *vá simhora*, ao invés de *vá-se embora*. E um outro momento de corporização da voz do sertanejo representada pelo *performer* se dá a partir do uso da linguagem figurada, quando diz: “O céu tá *calado* agora / Mas vai dar cada truvão / De escapulir *torrão* / De *paredão de tapera*”. Neste instante, o *performer* abre os braços em direção à 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 trás 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 (ritmos populares presentes no sertão) e seu ritual de agradecimento pela chuva, quando fala do fato de ter chovido: *choveu, choveu / Lula Calixto*¹⁷ *virando Mateus*¹⁸ / *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 corporização da voz, presente no imaginário social do sertão, da representação da religiosidade cristã ocidental fundada na crença da recompensa obtida por meio do sofrimento. Essa corporização da voz desse sujeito social, o sertanejo, é representada pela imagem

Nordeste, sempre adorou cantar o mundo sertanejo. Disponível em: <http://www2.uol.com.br/JC/_2001/1505/cc1505_9.htm>. Acesso em: 16/07/2003.

- 17 Luís Calixto Montenegro, mestre coquista que liderou o início do grupo Raízes de Arcoverde, em 1996. Disponível em: <<http://www.cocoraizes.hpg.ig.com.br/coco.htm>>. Acesso em: 17/07/2003.
- 18 Segundo entrevista realizada em 02/05/2003, com um informante do Reisado de Caraíbas, ao explicar a composição do reisado, assim ele 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”.

do céu em plena festa, por esse momento de regozijo junto aos que partiram (no caso específico, da citação de nomes como Lula Calixto, Inácio e Romano e sua aproximação junto à crença no sagrado, corporificada na imagem do divino). Tais versos representam a corporização da voz do sertanejo, sua peleja pela chuva e sua alegria diante da *dádiva* recebida.

No primeiro enunciado, o refrão que antes tinha o verbo no tempo infinitivo (chover, chover) passa para o pretérito perfeito (choveu, choveu) e, neste instante, o *performer* faz uso do paralelismo, como uma forma de enfatizar a necessidade da chuva, presente na(s) voz(es), aqui, representada(s). 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 morto, vira *Mateus*, personagem mítico do ritual do reisado. Assim, o *performer* 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*¹⁹ e *Romano*.²⁰ Neste instante, os atos performáticos são efetivados com movimentos 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*.²¹ 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 à 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, movimenta os lábios como se falasse para aquele a quem se dirige,

19 Cascudo (1968, p. 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. (...) 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.*

20 Cascudo (1968, p. 256-57) também diz que Antônio Romano (1840-1891), conhecido por Caluete é o mesmo Romano da Mãe D'Água, porque nasceu e residia no Saco da Mãe D'Água, no município de Teixeira, Paraíba. (...) Ficaram memoráveis nas festas de cantoria -, o desafio de Romano com Manuel Carneiro, em Pindoba, Pernambuco, e o combate com Inácio da Catingueira, no mercado público de Patos, Paraíba, e que durou oito dias, segundo Rodrigues de Carvalho.

21 Estrofe também citada no CD do CFE como sendo de autoria de poeta João Paraibano.

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 percebem os sons dos instrumentos no palco.

O *performer* central, em seguida, abre espaço no palco que se encontra todo escuro naquele 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 o vai 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, 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.*²² 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*, corporifica a voz ideológica conformista, diante de fatos que não dependem do conhecimento *humano, mas sim do 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 da metáfora. Logo em seguida, para concretizar o sentido da metáfora, *Foi tanta água que meu boi nadou*, o *performer* 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 sociocultural do sertanejo, a saber, a seca, a chuva, o boi, entre outros, foram tematizados nos *toques* (versos) dos rituais umbandistas.

22 No CD do CFE há uma referência a essa estrofe como sendo um “toque de boiadeiro”, um canto da Umbanda. .

CONSIDERAÇÕES PARCIAIS

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 a representação da voz coletiva presa ao imaginário sociocultural pertencente ao Sertão do Nordeste brasileiro. 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 a representação do universo sociocultural do sertanejo a partir da análise da *performance* do grupo CFE, constatei que suas *performances* contribuem para (i) a corporização da voz do imaginário coletivo que constitui a cultura nordestina, especificamente a cultura sertaneja e, também, (ii) para a construção de uma identidade social.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAGNO, Marcos. *A língua de Eulália: novela sociolingüística* São Paulo: Contexto, 1997.
- CARLSON, Marvin. *O entrelaçamento dos estudos modernos da performance e as correntes atuais em antropologia*. R.bras.est.pres., Porto Alegre, v. 1, n. 1, p. 164-188, jan./jun. 2011. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/presenca>>.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Vaqueiros e cantadores – folclore poético do Sertão de Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte e Ceará*. Rio de Janeiro: Ed. de Ouro, 1968.
- FERREIRA, Aurélio B.H. *Miniaurélio Século XXI: O minidicionário da língua portuguesa*. Coordenação de edição, Margarida dos Anjos, Marina Baird Ferreira; lexicografia, Margarida dos Anjos et al. 4. ed. Rev. ampliada. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- GENETTE, Gérard. *A obra de Arte*. Trad. Valter Lellis Siqueira. v. 1. São Paulo: Littera Mundi, 2001.
- MICROSOFT CORPORATION. Enciclopédia Microsoft Encarta © & ®, 2000.
- PHELAN, Peggy. *The ends of performance*. New York: New York University Press, 1998.
- TURNER, Victor. *The anthropology of performance*. New York: PAJ Publications, 1988.
- VASCONCELOS, Naná. *Cordel do Fogo Encantado*. CD produção VASCONCELOS, Naná. Recife: Rec-Beat Produções Artísticas, 2001.
- ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Trad. Jerusa Pires Ferreira, Suely Fenerich. São Paulo: EDUC, 2000.

Recebido em 30.04.2013

Aceito em 25.11.2013