

# PERFORMANCE E IDENTIDADE CULTURAL NO CONTEXTO DOS GÊNEROS ORAIS: UM ESTUDO DO CORDEL DO FOGO ENCANTADO

*Jorge França de Farias Júnior*

**RESUMO:** O presente trabalho pretende apresentar um estudo sobre as *performances* do grupo musical “Cordel do Fogo Encantado” gravadas em vídeo e observadas *in loco*. Um primeiro objetivo do trabalho é o de verificar em que medida esse grupo se constitui como “porta-voz” de uma determinada tradição cultural, expressando, assim, o cotidiano do nordestino, suas crenças, mitos, ritos, etc. Sendo assim, faz-se necessário levar em consideração alguns conceitos: os de arte verbal, de tradição e de identidade. Ao analisar as *performances* e produções textuais desse grupo artístico, pretendo demonstrar que a dimensão estética da vida social é importante para a compreensão da construção da identidade cultural e linguística de um grupo social. A metodologia utilizada consistiu nos seguintes passos: i) assistir a espetáculos a fim de analisar a *performance* do grupo; ii) observar e entrevistar os grupos citados nas letras das músicas em seus lugares de origem: Recife, Arcoverde e Pesqueira; iii) recolher material histórico que serviu de base para as composições do grupo; e, iv) entrevistar o grupo Cordel do Fogo Encantado.

**PALAVRAS-CHAVE:** Gênero Oral; Identidade Cultural; *Performance*; Cordel do Fogo Encantado.

**ABSTRACT:** *This paper aims at studying the performance of the band Cordel do Fogo Encantado, videotaped and observed in loco. The first objective is to verify to what extent this group can be seen as a “spokesperson” of a particular cultural tradition that expresses the daily life of the Northeastern peoples, such as: beliefs, myths, rituals, etc. Therefore, it is worth considering some concepts: the concepts of verbal art, tradition and identity. By analyzing the textual productions and performances of this group, I intend to show how the aesthetic dimension of social life can be relevant to the construction of a social group’s cultural and linguistic identity. The methodology consisted of the following steps: i) watch shows of the group in order to analyze its performances; ii) observe and interview the groups mentioned in the lyrics at their home places: Recife, Pesqueira and Arcoverde; iii) collect historical material which formed the basis for the compositions of the group, and iv) interview the group Cordel do Fogo Encantado.*

**KEYWORDS:** *Oral Genre; Cultural Identity; Performance; Cordel do Fogo Encantado.*

Sabemos que o legado de uma cultura se constrói ao longo do tempo, criando marcas de uma historicidade que será passada de uma geração à outra através da oralidade. Dentro dessa perspectiva, pretendo analisar aspectos linguísticos e culturais de um grupo que pode ser considerado construtor de uma identidade cultural da região nordestina, mais especificamente, do estado de Pernambuco. Em função do interesse acima delineado, o meu objeto de análise serão as letras das músicas do

grupo musical Cordel do Fogo Encantado<sup>1</sup>, oriundo da cidade de Arcoverde-PE, e suas performances gravadas em vídeo e observadas *in loco*.

O Cordel do Fogo Encantado incorpora em suas produções toda uma musicalidade que envolve ritmos e melodias, como o toré indígena (herança da tribo Xucuru), samba de coco de batida percussiva original (criada por descendentes de escravos), reisado (originário de agricultores do povoado de Caraíbas) e o candomblé, ritmos desenvolvidos na região e que manifestam uma tradição cultural, nos quais se podem encontrar elementos formadores e que expressam traços de uma cultura com fortes raízes populares.

Para tanto, deverei levar em consideração a inserção ou o distanciamento deste grupo em relação ao gênero “cordel” que, entre outras características, constitui-se em um elemento estabilizador de uma tradição cultural e um lugar de construção de identidades.

## SOBRE O CONCEITO DE “ARTE VERBAL” E *PERFORMANCE*

Começamos trazendo à luz algumas considerações de Bauman & Sherzer (1974), Bauman (1977) sobre “arte verbal”.

O conceito de arte verbal encontra-se, para os autores acima mencionados, intrinsecamente preso 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. Para uma maior clareza do conceito de *performance*, vejamos como o próprio Richard Bauman define o termo, em sua obra *Verbal Art as Performance*:

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

---

<sup>1</sup> Clayton Barros, violinista do Cordel do Fogo Encantado, ao comentar sobre o nome escolhido para o grupo, relaciona *cordel* ao “trabalho com a literatura oral e escrita”, *fogo* ao “sertão das fogueiras de São João, do sol e da terra queimada” e *encantado* ao “profeta, o cantador” (Cf. o site: <http://www.aponte.com.br/41/catatau.html>).

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.<sup>2</sup> (1977, p. 11)

Para o estudo da *performance* faz-se necessário, aqui, considerar o ponto de vista de Zumthor (1993, p. 23) que, ao reafirmar que “nada autoriza a identificação entre popular e oral”, denuncia a abstração do termo “oralidade” e do termo “literatura oral”, preferindo a esses termos “vocalidade” e “literaturas da voz”. Em seguida, ele define os elementos fundamentais da vocalidade, sua relação com o corpo e a memória, suas relações entre o texto oral ou vocal, poema e obra, bem como algumas das práticas consideradas como específicas do estilo oral. Vocalidade é a historicidade de uma voz, o seu uso. Zumthor recorre ao conceito de *performance* como ato concreto total de participação que permite à voz existir e dizer. Além disso, o autor recusa a exclusão recíproca entre a voz e a escritura. Assim, é possível se evitar uma identificação entre oralidade e tradição e incluir, no campo da oralidade, práticas modernas e não tradicionais.

Zumthor (1993, p. 17) diz que a *performance* está intrinsecamente ligada à questão da oralidade. Assim, podemos verificar quando ele distingue os termos *tradição oral* e *transmissão oral* como sendo este situado no presente da *performance*, enquanto aquele se situa na duração. Ou seja, para o autor, o termo oralidade, aquém da transmissão da mensagem poética, implica improvisação.

Neste ensaio, assumirei o conceito de tradicionalidade proposto por Ricoeur (1995) que também concebe a tradição<sup>3</sup> não como uma forma fixa no tempo, mas, em constante movimento de transformação. Em outras palavras, trabalhar com o conceito de tradição requer uma compreensão de como um fenômeno, ao mesmo tempo e de modo indissociável, abrange as dimensões da identidade e da ruptura, da repetição e da inovação.

Um exemplo da utilização desta noção é o trabalho de Ana C. Bentes da Silva (2000) sobre narrativas orais populares, no qual a autora propõe uma tipologia, o conto popular e a estória oral. Utilizo-me aqui desta tipologia proposta pela autora, para quem a diferença entre esses dois gêneros se estabelece fundamentalmente pelo fato de os narradores ou tentarem privilegiar recursos que permitem a inscri-

---

<sup>2</sup> T. do A.

<sup>3</sup> “[...] a tradicionalidade é esse fenômeno, irredutível a qualquer outro, que permite que a crítica se mantenha a meio caminho da contingência de uma simples história dos “gêneros”, dos “tipos” [...] no sentido de que atravessa a história de um modo cumulativo mais do que aditivo. Mesmo se comporta rupturas, mudanças súbitas de paradigmas, esses próprios cortes não são simplesmente esquecidos: tampouco fazem esquecer o que os precede e aquilo de que eles nos separam: também fazem parte do fenômeno de tradição e de seu estilo cumulativo” (RICOEUR, 1995, p. 26).

ção de seus enunciadores em formas de dizer mais estabilizadas (conto popular), ou se permitirem romper com ordens textuais e discursivas estabelecidas, provocando rupturas mais radicais em relação à “corrente da tradição” (estória oral).

Agora, vejamos como Lord (1960) irá definir *performer* e poeta recitador. Para ele, o *performer* é, ao mesmo tempo, recitador e compositor. Embora ele interprete e recrie, estes atos são controlados porque o *performer* está sempre se detendo sobre os componentes tradicionais das estruturas internas do poema. Ele é forçado pela rapidez da composição na *performance* a usar esses elementos tradicionais. Ao mesmo tempo, deve-se entender, num sentido real, que toda *performance* é um som separado, toda *performance* é única e toda *performance* deixa emergir a voz própria do *performer* (Cf. LORD, 1960, p. 4). Desse modo, quando o autor se refere a esse movimento de manipulação de dados passados em certo contexto social, quer dizer que isto se deve à nossa capacidade de dar um outro significado às experiências ligadas ao passado e consideradas tradicionais.

Do ponto de vista de Lord (1960, p. 13), para o poeta recitador o momento da composição é a *performance*. Pois, no caso do texto escrito (lido) há um espaço vazio no tempo entre a composição e leitura ou *performance*. No entanto, no caso do poema oral, este espaço não existe, porque a composição e a *performance* são dois aspectos do mesmo momento. Ou seja, a *performance* engloba um caráter eminentemente teatral. Um poema oral não é composto para a *performance*, mas na *performance*.

Lord afirma ainda que, para compreendermos o conceito de *performer*, é preciso eliminar da palavra *performer* qualquer noção de mera reprodução de composições dele mesmo ou de outros, ou mesmo de repetição de uma tradição; o *performer* “é um artista criativo fazendo a tradição” (LORD, 1960, p. 13).

Já que o *performer* utiliza-se da voz em sua atuação, vejamos como Zumthor (1987, p. 20) irá se referir ao conceito de beleza interior da voz humana a partir do ponto de vista de Paul Valéry. De acordo com Zumthor, essa beleza pode conceber-se como particular, própria ao indivíduo emissor do som vocal, mas pode também ser concebida como histórica e social porque a voz, ao unir os seres, dá forma a uma “cultura em comum”. Nesse sentido, pode se falar em “estilo vocal”, (FONAGY apud ZUMTHOR, 1987, p. 20) um conceito que nos permite compreender em que medida a voz pode ser percebida em um texto pronunciado em que atuam pulsões das quais provém para o ouvinte uma mensagem específica, informando e formalizando de acordo com a voz no texto. A voz, ao enunciar um texto, transforma em “ícone” o signo simbólico libertado pela linguagem, excluindo desse signo o que ele comporta de arbitrário, motivando-o com a presença desse corpo do qual ele emana; ou, de outra forma, desvia a atenção do corpo real, disfarça sua própria organização sob a ficção de uma máscara, sob a mímica do ator.

Uma outra observação feita pelo autor diz respeito ao fato de que, quando um poeta ou seu intérprete canta ou recita, seja em um texto improvisado ou memorizado, sua voz, por si mesma, lhe confere autoridade. A tradição que o texto carrega, certamente, contribui para valorizar esse sujeito atuante, porém, o que o integra nessa tradição é a ação da voz. Se o poeta ou intérprete apenas lê o texto num livro para a audiência, a autoridade passa a ser exercida pelo livro, que será o objeto visualmente percebido no centro do espetáculo performático. A escritura, com os valores que ela significa e mantém, pertence à *performance*. Se por um lado, segundo Zumthor, a leitura pública é menos teatral, qualquer que seja o ato do leitor “a presença do livro, elemento fixo, freia o movimento dramático, introduzindo nele as conotações originais. Ela não pode, contudo, eliminar a predominância do efeito vocal” (1987, p. 19).

A partir disto, chega-se a evocar a oralidade natural das culturas como sendo um conjunto complexo e heterogêneo de condutas e de modalidades discursivas comuns, determinando um sistema de representações e uma faculdade de todos os membros do corpo social de produzir certos signos de identificá-los e interpretá-los da mesma maneira, ou seja, um fator entre outros de unificação das atividades individuais que comanda a prática (na ausência da ideologia) de um mundo (ZUMTHOR, 1987, p. 22).

## CONTEXTO SÓCIO-INTERATIVO – A EXPRESSÃO DE UMA IDENTIDADE CULTURAL

Ao estudar o fenômeno da identidade, é necessário enfatizar que entendemos identidade no sentido mais específico de identidade social. De acordo com Ochs, “identidade social envolve uma grande gama de *personae* sociais que pode ser reclamada ou atribuída no curso da vida, tais como sua posição social, postura, relacionamentos, etc”. (1993, p. 288) A partir disto, um mesmo indivíduo pode manifestar múltiplas identidades sociais, assim como ser homem/mulher, espírita/evangélico, etc.

Vale enfatizar que, para Ochs, o falante pode valer-se da linguagem não só para tentar construir a sua identidade como também a identidade social de seu interlocutor, isto acontece frequentemente quando está em jogo a construção da identidade. Logo, devemos observar que a maneira como projetamos nossa identidade pode dar evidências de como queremos ser vistos pelo nosso interlocutor; isto estaria interligado ao conceito de alteridade, pelo fato de que quando identificamos o outro, de certa maneira estamos nos identificando no sentido de diferen-

ciarmo-nos dele. Nesse contexto, encontro-me interessado em apresentar a noção de identidade, especificamente, identidade cultural, mencionada anteriormente.

Logo de início, ao pensarmos no termo identidade, nos vem à mente a ideia de marcas de personalidade, características essenciais de nossa personalidade. Porém, numa concepção social, temos que levar em consideração que a identidade engloba outros fatores como componentes de sua formação, tais como o grupo social e a cultura.

Para Foucault (apud CAPILONGO, 1999, p. 64), a possibilidade sempre presente do exercício de poder e a correspondente submissão a ele fazem das “identidades”, culturais, no caso, uma expressão de um certo padrão de subjetividade, porque os indivíduos passam por seus processos e seus modos de subjetivação, os quais se desenvolvem através de ações e relações de poder.

Kemp (2002, p. 65) afirma que, de acordo com as Ciências Sociais, a identidade dos sujeitos se compõe a princípio de condições históricas e culturais que lhe são atribuídas de modo arbitrário, não permitindo ao sujeito quando nasce uma escolha no que se refere à sua inserção em um grupo familiar e social, grupos estes marcados por traços específicos tais como a língua, regras, hábitos e tradições. Estes traços irão marcar a trajetória do sujeito ao longo da vida, sendo que este sujeito pode alterar essas determinações.

Desse modo, quando me refiro a esse movimento de manipulação de dados passados em certo contexto social, quero dizer que isso se deve à nossa capacidade de dar um outro significado a essas experiências ligadas ao passado e consideradas tradicionais. A partir disto, Kemp irá se referir a esse processo de constituição das identidades como “processos de identificação” (2002, p. 65), ou seja, que as experiências cotidianas nunca irão deixar de nos dar, enquanto sujeitos, escolhas e posicionamentos em relação a condutas e valores, tanto nossos como de outros. Logo, para Kemp, é no cotejamento entre o eu e o outro, o semelhante e o diferente, noções construídas socialmente, que chegamos à base de construção das identidades. A cultura proporciona referenciais a partir dos quais os atores sociais tomam para si e manifestam em suas condutas no cotidiano.

Para a Antropologia, interessa o movimento constante de diálogo entre os símbolos que fazem parte da cultura dos diferentes sujeitos. A partir disso, podemos refletir sobre as diferentes identidades que possuímos e que utilizamos em cada situação social específica. Para isso, Kemp nos fala sobre os vários fatores que interferem no processo: a categoria de idade, a participação em grupos, o desempenho de papéis socialmente reconhecidos. Estes fatores são representantes da construção da identidade que cada sujeito se atribui, ou mesmo o que os outros nos atribuem, e que nem sempre coincidem. Identidade nacional, de classe,

de grupo, profissional, de gênero, entre outras é que expressam a forma como os sujeitos percebem e participam de suas culturas.

Kemp (2002, p. 66) chama a atenção para o fato de que a identidade cultural de pequenos grupos sociais, tais como estrangeiros, índios, negros etc., irá causar atração ou mesmo causar repúdio. Para ela, as formas de manifestação dessas identidades passam despercebidas, por mostrarem um distanciamento do “padrão” de comportamento de um determinado grupo. A partir dessas diversidades, chega-se às rotulações sociais que categorizam as identidades culturais na sociedade atual, pela combinação complexa entre origens biológicas, opções sexuais, padrões de consumo, tradicionalidade, idade, etc. Na vida em sociedade fazemos uso dessas referências tanto como ponto de afirmação de nossa identidade, como para apontarmos o outro.

#### ANÁLISE DA *PERFORMANCE* DO CORDEL DO FOGO ENCANTADO

O *corpus* a ser estudado constitui-se de letras das músicas do grupo “Cordel do Fogo Encantado” e de fitas de vídeo que registraram seus shows.

A partir da *performance* que aqui será analisada na letra da música *Profecia (ou Testamento da Ira)* pode observar que esta traz uma temática de uma profecia enunciada pelo Pajé Cauã<sup>4</sup>, que nos mostra uma visão apocalíptica do povo Xucuru e que procura descrever a vida do homem nordestino, suas crenças, religiosidade, desafios com a seca, e assim, percebe-se uma emergência da identidade cultural do nordestino sertanejo. Vejamos a letra:

*Salve o povo Xucuru*

Na cumeeira da Serra Ororubá o velho profeta já dizia  
Uma nova era se abre com duas vibras trançadas  
Seca e sangue  
Seca e sangue

Herdeiros do novo milênio  
Ninguém tem mais dúvidas  
O sertão vai virar mar  
E o mar sim  
Depois de encharcar as mais estreitas veredas  
Virará sertão

---

<sup>4</sup> Segundo Bezerra Maciel (1980), o indígena Pajé Cauã foi considerado por sua comunidade um profeta. Essa comunidade indígena habita a Serra Ororubá, na cidade de Pesqueira, município do sertão de Pernambuco. O Pajé Cauã ficou consagrado profeta por sua profecia que falava de “seca e sangue”.

Antôe tinha razão rebanho da fé

A terra é de todos a terra é de ninguém  
Pisarão na terra dele todos os seus  
E os documentos dos homens incrédulos  
Não resistirão a Sua ira

Filhos do caldeirão  
Herdeiros do fim do mundo  
Queimai vossa história tão mal contada

Ah! Joana imaginária  
Permita que o Conselheiro  
Encoste sua cabeleira  
No teu colo de oratórios  
Tua saia de rosários  
Teu beijo de cera quente

E assim na derradeira lua branca  
Quando todos os rios virarem leite  
E as barrancas cuscuz de milho  
E as estrelas tocadeiras de viola  
Caírem uma por uma  
Os soldados do rei D. Sebastião  
Mostrarão o caminho

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 todas as vezes que iniciam seus cantos religiosos. O *performer* ao mesmo tempo em que diz o enunciado, abre os braços diante do público que o observa, o que marca a instauração de um ritual para a aparição do profeta, logo, estes dois momentos instauradores de uma ação performática estabelecem a incorporação do personagem “profeta”, no caso, o Pajé Cauã. Ao mesmo tempo, o *performer* ao saudar especificamente o povo Xucuru, indica-nos que essa comunidade é significativamente importante para ressaltar a sua *performance*. Pois, enquanto empresta seu corpo para trazer autoridade à voz que recita, o *performer* traz uma memória que está vinculada a essa comunidade, seu pensamento mítico-religioso, sua ideologia.

O cenário utilizado para a teatralização é o de uma casa de barro, habitação típica do contexto nordestino. As roupas utilizadas na cena têm um aspecto rústico, são feitas de tecidos de saco. Antes da aparição do *performer*, o cenário fica todo escuro para assim poder contextualizar a atmosfera do indefinido que compõe uma profecia. O *performer* aparece vestindo por cima da roupa uma capa



grande com um capuz de aspecto suja e velha, em uma mão segura um cajado de madeira e na outra um tipo de chocalho, que ele balança, de acordo com batidas rítmicas da música, e dá uma batida com os pés no chão compassadamente, estabelecendo um ritmo com sua voz e performatizando o ritual do toré que é realizado pela comunidade Xucuru. O *performer* se apresenta dizendo que vai contar uma estória, e contextualiza em sua fala o sertão do Nordeste, com todas suas mazelas, a seca tematiza sua voz, que traz uma entonação forte e impositiva, que transmite um tom dramático. Ao mesmo tempo em que diz que vai “contar uma estória”, ele começa por instaurar a imagem do profeta que será performatizado por ele. Essa imagem ou voz trazida é perpassada por sons onomatopáicos que transmitem a sensação de sons produzidos por animais mobilizados numa tentativa de sobrevivência ao caos que se concretiza diante da audiência, o que condiz com o seu enunciado. Tal exemplo se verifica dentro da sua citação e a produção da onomatopeia do som emitido pelo chocalho que a cascavel produz em sua cauda. Então, enquanto o *performer* central vai trazendo a voz do personagem, os outros também vestidos da mesma maneira, seguram tochas de fogo, e um outro caminha a passos de marcha de um lado a outro do cenário. Todo esse ritual, o próprio cenário e o figurino reforçam a identidade do *performer* como profeta naquele momento, como a própria incorporação dessa voz que ecoa do profeta.

Em todo o texto proferido, o *performer* irá fazer várias chamadas de vozes dentro da profecia. Em primeiro lugar, ele evoca a voz da comunidade Xucuru, seguida do profeta que faz parte desta comunidade; logo depois, remete à voz do profeta Antônio Conselheiro, a partir da voz que o profeta incorpora na sua *performance*. A partir disto, é possível afirmar evidentemente que a Arte verbal se estabelece, na medida em que, ao mesmo tempo, incorpora a *performance* executada pelo *performer*, entrecruzada pela sua própria enunciação. Aqui a *performance* é um ato consequente que irá gerar um sentido na autoridade da voz desse *performer* e, assim, resgatar toda uma tradição que se mantém num conteúdo *mnemônico* tanto dele próprio quanto da audiência que o observa.

Na segunda estrofe da letra, ele começa descrevendo o cenário onde a profecia é enunciada. Assim, remete ao meio físico-geográfico em que a comunidade se mobiliza e em conjunto traz a memória de uma profecia de um membro dessa comunidade que é o Pajé Cauã, *Na cumeeira da Serra Ororubá o velho profeta já dizia / Uma nova era se abre com duas vibras trançadas*. O *performer* expressa uma crença religiosa referente a um futuro. A crença em um possível castigo vindo do alto, um castigo para os que não cumprirem os mandamentos religiosos que regem aquela comunidade, *seca e sangue / seca e sangue*. A seca é um tema que necessariamente remete a certo contexto sócio-cultural brasileiro, mais especificamente à

comunidade nordestina. A expressão linguística *seca e sangue* é repetida e enfatizada pelo *performer* num tom de marcha fúnebre, em que em sua voz se percebe que o enunciado dessas palavras é produzido com uma especial ênfase nas sílabas tônicas de cada uma delas, e é seguida com duas batidas do cajado do *performer*. Assim, o *performer* assume a tarefa de fazer esta predição para o público e consegue fazê-la, porque ao instaurar o ritual, constrói a autoridade necessária para a enunciação da profecia.

Na terceira estrofe, o *performer*, fazendo uso de antíteses, evoca com a expressão *o sertão vai virar mar e o mar...virará sertão* a memória da profecia de Antônio Conselheiro<sup>5</sup>, e mais tarde o sebastianismo<sup>6</sup>. Quando o *performer* dá voz a esse enunciado, ele dá autoridade à voz do nordestino, que vê a seca como castigo (por infligir aos homens o sofrimento da falta de água e de alimentos), ao mesmo tempo, constrói a imagem desse homem nordestino como aquele que crê, ou seja, que tem a esperança em dias melhores. Já quando diz, *Antôe tinha razão rebanho da fé*, observa-se que a expressão do nome *Antôe* faz referência à prosódia local do sertão nordestino. Há uma intenção por parte do *performer* em enfatizar esse evento de fala.

Na quarta estrofe, o *performer* enquanto representação do profeta instaura um apelo para a audiência, de que para serem salvos devem se converter dos seus pecados, tal evento de fala é tipicamente encontrado no gênero profecia, já que traz em si uma intencionalidade de persuadir o interlocutor a sua ideologia. Assim, é perceptível no trecho: *Filhos do caldeirão / Herdeiros do fim do mundo / Queimai vossa história tão mal contada*.

Já na quinta estrofe, o *performer* modifica sua tonalidade quando passa do apelo que requer um tom mais forte, para um tom mais suave, muito embora seja também um apelo de misericórdia, e não mais de autoridade que lidera. Então, o *performer*, ao se dirigir não à sua audiência ou como diz anteriormente ao *rebanho da fé*, mas a uma entidade superior, algo que transcende essa voz do “profeta”, reveste-se dessa aura através do jogo performático que estabelece para contextualizar sua audiência e gerir a autoridade de sua voz enquanto intermediário do divino com o profano. Assim, instaura-se nele a identidade de profeta: “Ah! Joana

---

<sup>5</sup> Segundo a Enciclopédia Microsoft 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 Haemmert*, de 1877, reproduzida por Euclides da Cunha em *Os sertões*, em 1897).

<sup>6</sup> Sebastianismo, mito do imaginário português e brasileiro, que em alguns momentos históricos concretizou-se em movimentos sociais de caráter messiânico e em atividades políticas. A tradição de um personagem misterioso, de caráter messiânico, aparece na península ibérica antes do rei D. Sebastião, na revolta dos contra Carlos V, na Espanha e em Portugal (Cf. Enciclopédia Microsoft Encarta 2000).

imaginária / Permita que o Conselheiro / Encoste sua cabeleira / No teu colo de oratórios / Tua saia de rosários / Teu beijo de cera quente.”

Também é observável durante todo o texto, que este vem permeado de elementos linguísticos típicos do cenário nordestino. Há uma intertextualidade por parte do *performer* ao parafrasear a Bíblia, a visão apocalíptica, ao utilizar elementos dentro da estrutura sintática que remete a um léxico marcado por uma identidade regional do Nordeste; assim observa-se nos seguintes trechos: *E assim na derradeira lua branca*, que por se tratar de uma profecia, faz referência ao livro de Apocalipse sobre o escurecimento da lua<sup>7</sup>. Os enunciados seguintes se referem à profecia bíblica da terra prometida<sup>8</sup>, local de fartura, onde não há fome: *Quando todos os rios virarem leite / E as barrancas cuscuzeiro de milho*. Embora os conteúdos da profecia façam alusão às profecias bíblicas, os termos “leite” e “cuscuzeiro de milho” evocam a imagem de paraíso construída culturalmente pelo sertanejo, ao contextualizar sua identificação com a fartura desses alimentos. No enunciado seguinte, *E as estrelas tocadeiras de viola / caírem uma por uma*, aponta novamente para a profecia apocalíptica, representando o momento no qual as estrelas caem sobre a terra<sup>10</sup>. O mesmo ocorre com os termos “derradeira” e “tocadeira” que remetem ao contexto cultural do qual o profeta faz parte.

A partir disso tudo, o *performer* deixa emergir uma identidade cultural do homem nordestino, que se estabelece quando ele faz uso de uma alteridade de vozes. Assim, quando inicia trazendo a voz do profeta, traz intrinsecamente a voz da comunidade Xucuru, e mais genericamente traz uma ideologia que permeia não somente este profeta em particular ou a própria comunidade de que faz parte, mas o próprio povo nordestino em um sentido mais amplo. A profecia se instaura a partir de vozes precedentes vindas de uma visão bíblica e apocalíptica. Assim, essa identidade assimilada pela audiência permite, por assim dizer, que o *performer*, ao estabelecer essa alteridade identitária entre as comunidades locais, traga à tona uma expressão de identidade cultural do nordestino.

## CONCLUSÕES PARCIAIS

Ao fazer a análise dessa letra de música, pude perceber que as *performances* – entenda-se aqui como o ambiente que se estabelece na oralidade e no visual, já que o *performer* faz uso de toda uma “teatralização” que envolve expressões cor-

<sup>7</sup> Cf. *Bíblia Sagrada*, na III epístola do apóstolo S. João, no livro de Apocalipse, cap. 6:12.

<sup>8</sup> II livro de Moisés – Êxodo, caps. 3:8 e 33:3.

<sup>9</sup> Faz parte do hábito alimentar do sertanejo comer cuscuzeiro de milho com leite.

<sup>10</sup> Apocalipse 6:13.

porais, e cenários visuais –, são estabelecidas pelo intérprete do texto, como um movimento de ida e vinda se intercalando em todo momento, ou melhor, alternando-se numa relação de alteridade do *performer* em relação à voz que ele expressa e conhecimento de experiência e memória que lhe é inerente. Logo, neste inter cruzamento das *performances* chega-se a uma identidade cultural das comunidades de fala estudadas.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, João. Ferreira. (trad.). *Bíblia Sagrada* – contendo o velho e o novo testamento, edição revista e corrigida. Brasília: Sociedade Bíblica do Brasil.
- BAUMAN, Richard. *Verbal art as performance*. Rowley, Massachusetts: Newbury House Publishers, 1977.
- \_\_\_\_\_. & SHERZER, Joel. *Explorations in the Joel Sherzer ethnography of speaking*. London: Cambridge University Press, 1974.
- CAPILONGO, Maria Assunta. A noção de sujeito em Michel Foucault. In: *Educação, Subjetividade e Poder*. Porto Alegre, nº 6, v. 6, p. 63-72, 1999.
- KEMP, Kênia. Identidade cultural. In: *Antropos e Psique*. São Paulo: Editora Olho D'Água, 2002, p. 65-85.
- LORD, Albert B. *The singer of tales*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1960.
- MACIEL, F. B. *Lampião, seu tempo e seu reinado*, vol. 1. Petrópolis: Vozes, 1980.
- MICROSOFT CORPORATION. Enciclopédia Microsoft Encarta © & ®, 2000.
- OCHS, E. *Constructing social identity: a language socialization perspective*. *Research on Language and Social Interaction*. 26(3), p. 287-306, 1993.
- RICOEUR, P. *Tempo e Narrativa*. Tomo II. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1995.
- SILVA, Ana Christina Bentes da. *A arte de narrar: da constituição das histórias e dos saberes dos narradores da Amazônia paraense*. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2000 (Tese de Doutorado).
- VASCONCELOS, N. *Profecia (ou Testamento da Ira)*. In: CORDEL DO FOGO ENCANTADO. CD produzido por VASCONCELOS, Naná. Recife: Rec-Beat Produções Artísticas, 2001.
- ZUMTHOR, P. *Introdução à poesia oral*. Trad. Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. São Paulo: Hucitec, 1997.
- \_\_\_\_\_. A letra e a voz – A “literatura” medieval. Trad. Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

Recebido em 15.06.2011

Aceito em 31.08.2011