

MARIA SAMARA JORGE DA SILVA

BCH-UFC

**PALCO INCENDIÁRIO: A PERFORMANCE MUSICAL DO CORDEL DO
FOGO ENCANTADO**

FORTALEZA
2007

MARIA SAMARA JORGE DA SILVA

Palco Incendiário: A Performance Musical do Cordel do Fogo Encantado

Monografia apresentada ao Curso de Comunicação Social da Universidade Federal do Ceará como requisito para a obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social, habilitação em Publicidade e Propaganda, sob a orientação do Prof^a. Dr^a. Liana Amaral

Fortaleza

2007

MARIA SAMARA JORGE DA SILVA

Palco Incendiário: A Performance Musical do Cordel Do Fogo Encantado

Esta monografia foi submetida ao Curso de Comunicação Social da Universidade Federal do Ceará como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel.

A citação de qualquer trecho desta monografia é permitida desde que feita de acordo com as normas da ética científica.

Monografia apresentada à Banca Examinadora:

Prof^a. Dr^a. Liana Amaral (Orientadora)

Universidade Federal do Ceará

Prof. Dr. Antônio Wellington de Oliveira Júnior (Membro)

Universidade Federal do Ceará

Prof. Dr. Tadeu Feitosa (Membro)

Universidade Federal do Ceará

Fortaleza

2007

AGRADECIMENTOS

“As canções estão em seus olhos, eu as vejo quando vocês sorriem” (Miracle Drug, U2”).

Felizmente existem tantas pessoas que me ajudaram não só na condução desse trabalho, como também nos caminhos que me levaram até aqui, que essas poucas linhas não dariam conta de todos os créditos. Porém, vou me arriscar a destacar alguns nomes que me inspiraram e foram meus pilares.

Meus sinceros agradecimentos a minha orientadora, Liana Amaral, pelos livros, pela revisão, por descomplicar e por todos os pertinentes comentários e observações, relacionados ou não a esse estudo. Também agradeço aos demais professores do curso, em especial ao Adilson Nóbrega, pela amizade acima de tudo, e ao Wellington Júnior, à Inês Vitorino e ao Ricardo Jorge, não só pelos ensinamentos, mas também por terem contribuindo com seus conhecimentos logo nos primeiros passos desse estudo.

Aos amigos de graduação, os que já se formaram, os que estão se formando e aqueles que ainda se formarão, jornalistas, publicitários e desertores, companheiros na alegria e na tristeza, no estrondo e nos sonhos, na diversão e no desespero. São muitas lembranças, risadas e ombros a agradecer, mas destaco, por terem se tornado parte essencial da minha vida, os seguintes canastras: Abel Cerdeira, Andressa Back, Bruno “Fantine” do Vale, Bruno Vasconcelos, Bruno Henrique, Gabi Catunda, Raquel Thomaz, Thiago Freitas e Zé Bruno. Ao Fantine também por ter feito a capa show dessa monografia.

Também não posso me esquecer dos amigos que não dividiram salas e laboratórios de aula comigo, porém, as lições de amizade que me deram valeram mais do que muitos créditos acadêmicos. Não citarei seus nomes, eles sabem, mas fica aqui o registro: “I’ll be there for you, ‘cause you’re there for me too”. No entanto, agradeço particularmente as amigas Fernanda Pilho e Paula Ribeiro, que leram, releram e contribuíram com muitas partes do que veio a gerar esse trabalho.

Aos meus familiares, principalmente pelo suporte habitual, cada qual sabe o seu papel da minha formação pessoal e profissional. Em especial ao meu pai, fonte eterna de inspiração mesmo na sentida ausência; a minha mãe e a minha irmã, pelos momentos

que acreditaram em mim sem julgamentos; e as minhas primas Nat e Bel, pois mesmo que elas não possam se dá conta, muito de mim não existira sem as duas.

Também agradeço àqueles que criaram e interpretam as músicas que marcaram a minha vida, não só como trilha sonora, mas como elemento fundamental do que sou hoje, e são também os culpados por boa parte da razão e da motivação desse estudo, bandas, cantores e shows, que sempre levarei na memória e no mp3 player.

Por fim, a Deus, o maestro soberano de toda a minha existência.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Figura 1: O Teatro Mágico – pg. 51
- Figura 2: Palco da turnê *Voodoo Lounge*, dos Rolling Stones – pg. 51
- Figura 3: O boneco do boi luzeiro fora do palco – pg. 68
- Figura 4: Lirinha manipulando o candeeiro em *Louco de Deus* – pg. 70
- Figura 5: Cenário da turnê *Transfiguração* – pg. 74
- Figura 6: Cenário da turnê *Transfiguração*, visão mais próxima do boneco – pg. 74
- Figura 7: O Boneco de Luz – pg. 75
- Figura 8: Lirinha no momento da pintura – pg. 76
- Figura 9: Lirinha já pintado e interpretando a canção *O Palhaço do Circo Sem Futuro (ou A Trajetória da Terra)* – pg. 76
- Figura 10: Lirinha demonstrando agonia em *Ela Disse Assim* – pg. 79
- Figura 11: Visão de parte da platéia do show em Fortaleza, em 2004 – pg. 85
- Figura 12: Setlist MTV do show em Belo Horizonte, na Praça da Estação, em 26 de agosto de 2006 – pg. 109

RESUMO

Este trabalho apresenta uma perspectiva da música como um fenômeno cultural, analisando as particularidades da música brasileira, com ênfase na música popular brasileira, e sua relação com a sociedade. O texto discute a importância da música na formação da identidade cultural e social, bem como o papel da música na educação e na formação do cidadão. A análise é baseada em uma abordagem interdisciplinar, envolvendo aspectos históricos, sociológicos e estéticos. O estudo também aborda a questão da diversidade cultural e a importância de preservar e valorizar as tradições musicais locais e regionais. A conclusão é que a música é um elemento fundamental na construção da identidade cultural e social, e que a educação musical deve ser promovida como uma ferramenta para a formação do cidadão crítico e consciente.

Há sempre algum tipo de combinação entre sentimento e pensamento em nossas reações à música, alguma combinação de elementos emocionais e intelectuais (Joseph Kerman, educador musical)

RESUMO

Partindo de uma perspectiva da música como fenômeno social, cognitivo e sensorial, o trabalho contempla as peculiaridades de uma apresentação musical, por meio da análise do ato comunicativo entre intérprete e ouvinte nas apresentações do grupo pernambucano Cordel do Fogo Encantado. A análise consiste num estudo das interações sociais que envolvem os participantes da performance musical, levando-se em consideração os fatores que a permeiam, fatores esses que influenciam na produção musical, cenográfica e textual do grupo, e acabam assim construindo uma rede de significados refletidos em seus shows.

Palavras-chaves: Performance, música, relação intérprete e ouvinte, Cordel do Fogo Encantado.

SUMÁRIO

Introdução.....	09
Capítulo 1 – Cordel, Música e Comunicação.....	13
1.1 As histórias do fogo encantado.....	13
1.2 Música: sentimento e indústria.....	19
1.3 Apresentação musical: um processo comunicativo.....	26
Capítulo 2 – Performance Musical.....	32
2.1 Performance.....	32
2.2 Intérprete e Ouvinte: os autores da performance.....	34
2.3 Performance Musical: fatores externos e internos.....	42
2.3.1 Vozes e Gestos.....	42
2.3.2 Trajes e Alegorias.....	48
2.3.3 Tempo e Espaço.....	53
2.4 A performance midiaticizada.....	56
Capítulo 3 – O Espetáculo.....	60
3.1 O Cordel Estradeiro: de Arcoverde e do mundo.....	60
3.1.1 A musicalidade e regionalidade pernambucana.....	60
3.1.2 A cultura popular em cena.....	62
3.2 O palhaço do circo sem futuro: O cênico no musical.....	71
3.3 A celebração do Cordel do Fogo.....	77
3.3.1 Devastação da calma: as vozes e os corpos no espetáculo.....	77
3.3.2 O cordel do público encantado: a platéia no centro do palco.....	81
Considerações Finais.....	90
Referências Bibliográficas.....	93
Anexos.....	97

Introdução

“O presente da música é entregue livremente a qualquer um que queira recebê-lo, acabando instantaneamente com nosso torpor diário” (Hanson, 2005)

A música está inserida no cotidiano das pessoas de diferentes maneiras e em diversas ocasiões. Ela está presente tanto como fundo musical para a execução de atividades corriqueiras, servindo de estímulo para a prática de exercícios físicos ou mesmo para o relaxamento, quanto sendo componente primordial em eventos e festas, para dançarmos ou para nos socializarmos.

Tendo em vista a importância e a presença da música na vida das pessoas, fazer um estudo que se propõe a conhecer mais sobre alguns momentos da relação entre a música e o indivíduo, se torna natural. Dentre esses momentos, destaca-se como um dos mais importantes e significativos, o “momento do show”, a experiência de participar de uma apresentação musical ao vivo. A vivência de um show musical para muitos é excitante e catártico, pois o show é um espaço ao mesmo tempo de socialização, expressão e entretenimento, uma ocasião na qual se encontram confrontados sentidos, sentimentos e significados, tanto para os artistas quanto para a sua platéia. Quem já presenciou ou vivenciou esse tipo experiência pode ter a real dimensão da sua significação.

Pessoalmente, sempre fui uma apaixonada por música, e a escolha desse tema foi motivada por experiências pessoais, pela possibilidade de me ver, durante uma apresentação musical, num papel de receptor ativo, participativo e envolvido com os espetáculos que me são apresentados. E também por facilmente observar esse tipo de comportamento em outras pessoas que fazem parte do público dos shows que frequento.

Um estudo nesses moldes justifica-se também pelo fato dessa temática não ser muito abordada, havendo uma certa carência de pesquisas a respeito desse tipo de comunicação, fazendo-se necessário aprofundar algumas dessas questões.

Dentro do campo da comunicação, a música pode ser analisada por diferentes aspectos. Entre esses aspectos está o do papel comunicativo desempenhado pelos músicos e o papel da recepção da música; em outras palavras, a apresentação musical

vista como um processo comunicativo. Mas como se dá esse processo? De que maneira os interlocutores participam desse ato? Como cada um contribui para o resultado final do ato artístico?

Mais do quê isso, o processo comunicativo entre os participantes de uma apresentação musical é resultado de uma série de fatores. Para compreender por completo o processo é preciso apontar que fatores são esses e como eles influenciam as ações dos artistas e da platéia. E também até que ponto e de que forma a relação entre os artistas e sua platéia é essencial para o resultado final da apresentação musical.

Para o presente estudo, o foco foi delimitado nos shows do Cordel do Fogo Encantado, grupo pernambucano surgido em 1999, que faz uma mistura de ritmos nordestinos e conta com uma grande presença da percussão e com fortes elementos teatrais e da cultura popular.

Desde que conheci o Cordel, o quê mais me chamou a atenção foi exatamente a postura do grupo no palco, o encanto da sua música energeticamente percussiva que é melhor apreciada ao vivo e a cores, num espetáculo que mistura o cênico e o musical. Como críticos, fãs e os próprios integrantes do Cordel costumam dizer, o Cordel é pra ser ouvido e visto. Isso despertou meu interesse não só como admiradora do trabalho deles, mas também como estudante de comunicação. Então, com o objetivo de compreender melhor todo esse fenômeno, passei a estudar sobre performance musical tendo o Cordel como impulsionador dessas leituras. Inclusive, durante o curso realizei alguns trabalhos que giraram em torno dessa temática, o quê contribuiu para o levantamento de diversas questões.

Para dar conta dessas questões, o presente trabalho foi dividido em três capítulos. No capítulo inicial, o primeiro objetivo é conhecer melhor o Cordel do Fogo Encantado, contar um pouco a respeito da trajetória de formação do grupo e de como se deu a transição do teatro para a música. Em seguida, em função da importância para este trabalho, a música é analisada como uma manifestação fundamental para a humanidade, procurando apontar diversas formas de se relacionar com a música, sua importância e sua presença na vida dos indivíduos. Depois analisamos a música dentro do contexto da comunicação, ao mesmo tempo em que fazemos uma breve reflexão acerca dos atos comunicativos.

Com essas reflexões em mente, o segundo capítulo vai adentrar no universo em si de uma apresentação musical. Primeiramente abordando e alargando o conceito de performance, e com isso, abrindo espaço para relacionar as idéias desenvolvidas do

primeiro capítulo com essa perspectiva de performance musical, e, seguindo a linha de raciocínio, correlacioná-las ao ato comunicativo existente numa apresentação musical, além de apontar os principais fatores que a influenciam.

Quando se pretende analisar um processo de interação é preciso se levar em conta não só os participantes do processo, como também todos os elementos que intervêm, direta ou indiretamente, na construção de tal ato comunicacional, no caso específico, todos os elementos presentes em uma apresentação musical. Por isso, existe também o objetivo de aprofundar o conhecimento sobre diversos elementos que são significantes no momento da performance. A proposta é partir do geral, introduzindo a idéia da natureza performática de todo e qualquer espetáculo musical, considerando outros grupos e bandas como um todo, até focalizar no espetáculo do Cordel do Fogo Encantado. Com essas questões bem situadas e abordadas, segue-se para o terceiro capítulo.

O intuito do último capítulo é analisar cada um dos elementos (teatro, poesia, cultura popular, sonoridade, gestualidade etc) que contribuem para a performance do Cordel, e também considerar a resposta, a importância e a contribuição da platéia nesse processo, compreendendo-a como co-autora, já que trabalhamos com a idéia de Paul Zumthor (1993), que diz que o resultado final de uma performance está vinculado à interação entre emissor, mensagem e destinatário. Ou seja, atentar para a relevância do receptor no procedimento, pois é nele que se completa a produção do sentido.

Como já dito, ao optar por esse tipo de estudo, se faz necessário atentar para todos os aspectos que o permeia, desde a concepção do discurso e da mensagem pelo compositor da música, passando pela maneira como os músicos interpretam tal mensagem, a expressão e o sentido que eles lhe atribuem, até chegar ao receptor, que fará sua interpretação própria e particular e poderá dar um novo sentido à mensagem, interagindo com outras pessoas da platéia e com os próprios músicos. Inclui-se ainda nesse processo interativo a influência de todo o contexto no qual ele está inserido. Com isso, na análise do processo, é preciso considerar ainda outros aspectos do espetáculo (cenário, iluminação, figurino), características dos músicos (sonoridade, expressividade) e do público. Acredito, então, que esse tipo de análise requer uma aproximação do pesquisador com seu objeto de estudo, logo, a pesquisa foi moldada através de observações e análises das apresentações do grupo, do comportamento dos integrantes e da platéia durante os shows e de tudo que os envolvem.

Parti, então, para uma pesquisa de campo, com observações *in loco* de shows do grupo e análises de vídeos com registros desses shows ou parte dos mesmos, juntamente com depoimentos de expectadores e dos próprios integrantes do grupo. Conduzir o estudo por esse viés etnográfico¹ permitiu uma melhor compreensão dos sinais que são transmitidos pelos participantes do processo comunicativo em questão.

Um dos, digamos, artifícios adotados para uma melhor condução da pesquisa foi a produção de um diário, no qual anotei todas as percepções observadas durante os shows, de maneira sistematizada, para facilitar o aprofundamento das questões levantadas e relacioná-las às teorias já abordadas. Recorri também, como respaldo teórico e como uma espécie de guia, pesquisas semelhantes de outros autores, que foram fundamentais para toda a concepção do trabalho, como poderão ser vistos nas páginas que se seguem.

¹ Pesquisa Etnográfica: Originariamente desenvolvida na antropologia, a pesquisa etnográfica propõe-se a descrever e a interpretar ou explicar o que as pessoas fazem em um determinado ambiente, os resultados de suas interações, e o seu entendimento do que estão fazendo (WIELEWICKI, Vera. *A pesquisa etnográfica como construção discursiva*. 2001. Disponível em: http://www.ppg.uem.br/Docs/ctf/Humanas/2001/04_215_00_Vera%20Helena_A%20pesquisa.pdf. Acesso em: 30. maio. 2006.).

Capítulo 1 – Cordel, Música e Comunicação

“Não importa como as pessoas encarem a música – como válvula de escape, para abrandar a dor, liberar o espírito, para refletir sobre a vida, para se divertir, fazer amor apaixonadamente – ela faz parte de nossas vidas” (Paul Friedlander, professor e pesquisador)

1.1 As histórias do fogo encantado

O grupo Cordel do Fogo Encantado surgiu em 1997 na cidade de Arcoverde (sertão de Pernambuco) como um espetáculo teatral homônimo, baseado em música e poesia. O espetáculo era carregado de características da cultura popular na qual estava inserido, tais como poesia oral², ritmos locais e manifestações regionais. Em 1999, ao adaptarem o espetáculo para uma apresentação em um festival de música, deram o passo definitivo para que se tornassem, de fato, um grupo musical.

Pode-se dizer que o Cordel faz um som que é uma mistura de ritmos nordestinos e africanos (com muita ênfase na percussão), música popular brasileira (melodia baseada em acordes de violão) e poesia oral. Para dar força a essa mistura inusitada, o grupo faz uma apresentação ao vivo empolgante. Nas apresentações do Cordel a troca de energia e informação é insofismável, os shows do grupo são carregados de elementos cênicos e da cultura popular, há neles uma comunicação que leva o público a uma determinada dança bastante ligada à percussão e à poesia, e, dessa forma, acaba por envolvê-lo fortemente no espetáculo.

No contexto deste trabalho, em que se propõe a analisar a performance musical do Cordel do Fogo Encantado - entendendo aqui performance como ponto de ligação entre os autores do processo comunicacional, o emissor e o receptor -, consideramos importante para a análise, construir um caminho de reflexões, que aprofundarão algumas questões importantes, e a primeira etapa é conhecer melhor os integrantes do grupo e sua trajetória desde os palcos teatrais até os palcos das grandes casas de shows, ou seja, da peça teatral ao show musical.

² “A poesia que serviu de base para os repentistas, violeiros, emboladores e cordelistas seria, então, de origem moura, trazida pelos portugueses e espanhóis durante a colonização. Essa poesia apresenta influências diversas, como dos ameríndios e negros, formadores das raças que integram o Brasil” (CAMPOS LIMA, 2005, p. 26)

O vocalista do grupo, José Paes de Lira Filho (conhecido por Lirinha), tinha apenas 12 anos quando fez sua primeira apresentação para um público maior do que o que comporta uma sala de estar. Vindo de Arcoverde, o garoto foi para capital pernambucana, recitar poesias no Teatro Guararapes, sob um olhar de mais de 2.400 pessoas. A situação que de início lhe provocava certo nervosismo, logo se converteu num momento de satisfação, como o mesmo conta: “(...) abri a boca como se fosse a poesia a falar, mas na verdade já estava sentindo uma relação com o palco de muita cumplicidade e até de guerra, mas no sentido de comunicação boa” (LIRA FILHO, 2004)³. Essa experiência marcou Lirinha positivamente, tanto que a partir daquele momento ficou evidente para ele seu desejo e vontade de continuar recitando poesias em cima de um palco.

A poesia entrou na vida de Lirinha ainda na infância, quando acompanhava atento as cantorias promovidas por seus tios, onde se reuniam, em rodas de viola e verso, os poetas da região. Empolgado com o que via e ouvia, ele começou a decorar poesias. O garoto tinha uma boa oratória e também uma grande facilidade para memorizar até as poesias mais extensas. Essas qualidades acabaram chamando a atenção dos poetas, que passaram a levá-lo para se apresentar junto com eles em congressos e festivais de violeiros. Então, como desejou desde primeira vez que subiu em um, Lirinha passou parte considerável de sua adolescência em cima de um palco declamando poesias - algumas delas compostas por ele mesmo.

Lirinha se sentia, de certa forma, preso nesse universo da poesia, pois vivendo entre cantadores, num ambiente intelectual e idealizado, se esperava dele um comprometimento com a métrica da poesia e o distanciamento daquilo que a “aura intelectual” que envolvia aqueles poetas julgava ser algo que ferisse a tradição, como, por exemplo, escutar música estrangeira. Com essa necessidade de abrir novos horizontes e diante do fato que não era mais uma criança e, portanto, não era mais uma atração por sua precocidade poética, Lirinha aos 14 anos começou a fazer teatro, atuando na sua primeira peça quando estava com 16 anos.

Lirinha ansiava por descobrir novas formas de comunicação e produção artística, e o teatro acabou sendo essencial para isso e, conseqüentemente, também para o que ele faz hoje no Cordel do Fogo Encantado: “O teatro tem essa característica de aprofundamento da sua visão como artista, é a junção de várias artes numa só. Fazer

³ ENCANTADO. *TPM*. Nov. 2004. Disponível em: < <http://revistatpm.uol.com.br/35/ensaio/01.htm>>. Acesso em: 22 fev. 2007.

teatro foi fundamental para a existência da minha capacidade de composição” (LIRA FILHO, 2005)⁴.

Foi nos palcos de Arcoverde que se deu o encontro de Lirinha com Clayton Barros - quando esse último fez uma participação em uma peça tocando violão. Moisés Glayton Barros Fonseca, músico autodidata que começou aos 14 anos tocando em bandas marciais e de rock, é responsável pelo único instrumento melódico do Cordel: o violão. Suas influências variam de Legião Urbana⁵ e Cazuzá⁶ a Geraldo Azevedo⁷ e Zé Ramalho⁸.

Lirinha, Clayton e o percussionista Albertoni Padilha juntaram-se para por em prática a idéia de levar poesia e música aos palcos. Para isso, montaram uma apresentação, que intercalava essas duas formas de expressão, dando vida a versos de mestres populares - entre eles, Manoel Chudu⁹ e Zé da Luz¹⁰ - e também a trechos de profecias de Antônio Conselheiro¹¹, Padre Cícero¹² e Beato Lourenço¹³, resultando num espetáculo conduzido por um profeta (personagem interpretado por Lirinha), com quarenta minutos de poesia e meia hora de música (ritmos e manifestações locais, como coco¹⁴, toré¹⁵ e reisado¹⁶). A peça tinha um cenário elaborado e um roteiro, mas havia ao

⁴ PALAVRAS Cruzadas. *Revista OI*, Rio de Janeiro, RJ, Jun. 2005. Disponível em: <www.revistaoui.com.br/nova/cordel_fogo.asp> Acesso em: 06 fev. 2007.

⁵ Legião Urbana, banda brasileira de rock que teve seu auge na década de 80, e chegou ao fim em 1996, com a morte de seu vocalista, Renato Russo, mas até hoje ainda faz muito sucesso, com as letras emocionais e contestadoras de seu falecido líder.

⁶ Compositor e cantor brasileiro, que começou sua carreira em 1980, como vocalista da banda de rock Barão Vermelho. Alguns anos depois abandonou a banda e começou uma carreira solo, seguindo a mesma linha de letras bem trabalhadas no ritmo do rock e com muita influência do blues. Trabalhou até 1990, quando morreu vítima da AIDS.

⁷ Geraldo Azevedo é compositor, cantor e violonista pernambucano, faz parte da chamada MPB (Música Popular Brasileira). Pode-se dizer que seu som é uma mistura de Bossa Nova, Frevo e ritmos caribenhos.

⁸ O paraibano Zé Ramalho faz uma mistura de ritmos nordestinos com uma certa sonoridade do rock'n'roll.

⁹ Manoel Lourenço da Silva, o Manuel Chudu, é um poeta popular nordestino. Chudu é citado na música “Cordel Estradeiro”, do Cordel do Fogo Encantado.

¹⁰ Severino de Andrade Silva, conhecido artisticamente como Zé da Luz, é um poeta popular bem cotado no meio. O Cordel do Fogo Encantado incluiu uma de suas poesias, a “Aí Se Sesse”, em seu segundo cd.

¹¹ Antônio Vicente Mendes Maciel, ou Antônio Conselheiro como ficou messianicamente conhecido, foi líder social e religioso nordestino, foi também a figura central da Guerra de Canudos (1893 - 1897).

¹² Cícero Romão Batista, o Padre Cícero, ou ainda Padim Ciço para seus inúmeros fiéis, foi um sacerdote católico com grande prestígio e influência sobre a vida social, política e religiosa do Ceará e da Região Nordeste brasileira. Padre Cícero morreu em 1934.

¹³ José Lourenço Gomes da Silva foi beato de Padre Cícero e líder do Caldeirão de Santa Cruz do Deserto, movimento messiânico do Crato (interior do Estado do Ceará), durante as décadas de 20 e 30.

¹⁴ Coco, ritmo de origem afro-brasileira, possui algumas divisões, como coco praieiro, dançado como se fosse uma ciranda, e o samba de coco, com passos que lembram o sapateado. O som característico do coco vem de quatro instrumentos: ganzá, surdo, pandeiro e triângulo.

¹⁵ “Entre outros costumes e tradições preservadas pela tribo Xucuru, está a dança de batida forte, que desde o início do trabalho dos jovens do Cordel do Fogo Encantado, é tida como a batida-mãe, o toré. A dança é conhecida por todos da aldeia e realizada entre os índios para louvar Tupã e Taiman por tudo que

mesmo tempo uma estrutura de show, com uso de instrumentos e microfones. Evidenciavam-se também nesse espetáculo as vivências de cada um dos seus integrantes, o que também veio refletir mais tarde, já como grupo musical.

O espetáculo estreou em julho de 1997, com o título de Cordel do Fogo Encantado. A escolha desse nome já nasceu como reflexo dessa mistura de elementos apontados na, então, peça teatral. De acordo com Ana Paula Campos Lima:

Cordel como sendo literatura oral, sinônimo de história; o fogo, elemento dos mais representativos da existência humana, que ilumina, aquece a comida, das fogueiras de São João, dos candeeiros da purificação e da transformação, do sol, da seca, da terra queimada e do purgatório, e o Encantado seria o profeta, o cantador, ligado aos mistérios existentes entre o sol e a terra. (CAMPOS LIMA, 2005, p. 63).

Essa tríade de significados compõe o nome e a alma sonora do grupo pernambucano. Tendo a palavra Cordel como sinônimo de história, o nome Cordel do Fogo Encantado simboliza a história do fogo encantado que eles desejam contar. O fogo está ligado aos aspectos geográficos do local de origem do grupo, a questão da seca, do sol, do calor intenso, que caracteriza fortemente a Região Nordeste, e, em especial, o sertão, onde se encontra a cidade de Arcoverde. Todo o espetáculo, a estrutura, a luz, a gestualidade, tenta conduzir para essa energia do fogo, da movimentação e da transformação. E o Encantado é a característica mágica, esse tom alegórico que tem a poesia do Cordel, como diz o próprio Lirinha: “Coisas misteriosas e místicas. Não ligadas à religião, mas à poesia” (LIRA FILHO, 2005)¹⁷. As músicas mexem com sensações e sentimentos dos músicos e do público, e o espetáculo acaba sendo uma celebração.

Em 1999, o, então na época, produtor da banda Mundo Livre S/A, Antonio Gutierrez, assiste, por acaso, a essa apresentação do grupo (consta que ele errou de

lhes é dado de bom. A apresentação do Toré compõe um ritual, mas pode ser apresentado separadamente” (CAMPOS LIMA, 2005, pp. 43 e 44).

¹⁶ Reisado é uma manifestação de origem lusitana surgida para celebrar a véspera e o dia de reis (06 de janeiro), mas, atualmente, é encenado em qualquer época do ano. Os temas de seus enredos variam de acordo com o local e a época em que são encenados, podem ser: amor, guerra, religião, etc. O Reisado é formado por músicos, cantores e dançarinos, possui personagens e a sua apresentação é dividida em atos. Eles geralmente acontecem em praças, igrejas, ruas e outros lugares públicos. Os principais instrumentos utilizados no reisado são: sanfona, tambor e pandeiro.

¹⁷ PALAVRAS Cruzadas. *Revista OI*, Rio de Janeiro, RJ, Jun. 2005. Disponível em: <www.revistaoi.com.br/nova/cordel_fogo.asp> Acesso em: 06 fev. 2007.

lugar). Gutierrez ficou bastante interessado no que viu, tanto que os convidou para se apresentarem no festival *Rec-Beat*, em Recife, durante o carnaval de 1999. Para isso, o grupo precisou adaptar a sua apresentação, de uma forma que o espetáculo passou a contar com mais elementos musicais, tornando-se agora o seu componente principal. Assim, a partir de então, começaram a mudar sua trajetória. Segundo Ana Paula Campos Lima:

A partir do momento em que o grupo se torna exatamente uma banda, a música trouxe uma nova possibilidade de arte e de busca de identidade para os jovens encantados: a de compor, o que causou uma inversão, fazendo crescer o número de músicas enquanto a poesia passava a pontuar as apresentações dos encantados. (CAMPOS LIMA, 2005, pp. 62 e 63)

A ampliação do papel da música em seu trabalho possibilitou para eles uma busca por novos elementos artísticos ainda não contemplados e explorados numa peça teatral, e, conseqüentemente, também possibilitou uma nova forma de se expressar: “Nunca me imaginava ligado à música e acabei descobrindo-a como mais uma possibilidade de expressão. Para mim foi, e até hoje vem sendo, um encontro que me provoca sensações muito fortes, de conhecimento”. (LIRA FILHO, 2004)¹⁸.

Lirinha ainda diz que não está muito preocupado com técnicas de canto ou composição, nem na busca de elaboração e sofisticação musical, a sua preocupação está mais voltada para os efeitos que a música possa despertar: “O que me interessa é a música que ultrapassa o limite de ser ouvida, a vida que se cria quando o som começa. É isso que busco e é dessa forma que vivo esse encanto com a música” (LIRA FILHO, 2004)¹⁹.

Com a música entrando em cena, eles começaram a firmar uma das suas mais fortes características até hoje: a percussão. A busca por esses timbres no grupo é responsabilidade de três percussionistas: Emerson Calado, Nego Henrique e Rafa Almeida.

Emerson Felismino da Silva, o Emerson Calado, por ser bisneto de um cacique indígena, trouxe para o grupo a influência da música do povo Xucuru (tribo indígena),

¹⁸ ENCANTADO. *TPM*. Nov. 2004. Disponível em: < <http://revistatpm.uol.com.br/35/ensaio/01.htm>>. Acesso em: 22 fev. 2007.

¹⁹ ENCANTADO. *TPM*. Nov. 2004. Disponível em: < <http://revistatpm.uol.com.br/35/ensaio/01.htm>>. Acesso em: 22 fev. 2007.

como o Toré, “mas, de acordo com o músico, mais do que musical essa influência familiar traz a ele as questões sociais, a luta da tribo por suas terras” (CAMPOS LIMA, 2005, p. 44). Podemos encontrar em algumas letras do grupo referências a essas lutas da tribo, entre elas podemos citar *Profecia (ou Testamento de Ira)* (letra em anexo), na qual salvam a tribo logo no começo. Além da influência dessas raízes indígenas, Emerson traz na sua musicalidade forte marcas de um rock pesado e do tradicional samba de coco.

Já Carlos Henrique de Almeida (Nego Henrique) e seu primo Rafael Luiz Pimentel de Almeida, diferente dos outros integrantes do Cordel, não são de Arcoverde, mas sim de Recife, mais precisamente do Morro da Conceição - região pobre da capital pernambucana. Dos dois “vem a batida forte que remete aos toques africanos para os orixás” (CAMPOS LIMA, 2005, p. 59). Criados num terreiro de candomblé, eles trouxeram mais esses elementos para se integrar à já híbrida produção musical do Cordel. E, com a entrada deles, o grupo pode concretizar o antigo desejo de unir em sua produção musical elementos das três raças que formaram o povo brasileiro: brancos, índios e negros. Assim constata Ana Paula Campos Lima:

A presença da música negra é cada vez mais forte no Cordel do Fogo Encantado. Em algumas músicas do primeiro CD, os jovens recifenses solam com seus sinos de pele forte (percussão) e ritmos que lembram alguns toques para orixás. No segundo CD, há uma música inteira só com percussão de Emerson Calado, Nego Henrique e Rafa Almeida, em tons de África. (CAMPOS LIMA, 2005, p. 49)

A primeira apresentação musical do Cordel do Fogo Encantado já aconteceu nesses moldes de muita percussão, um violão e um vocalista. Não era mais num teatro, não era mais uma peça, era um show, uma nova experiência, cheia de elementos e fatores que eles desconheciam, como relata Lirinha:

Era tudo diferente. Céu aberto, centenas de pessoas, e álcool rolando solto. Se bem que jogávamos com a hipótese de as pessoas estarem doidonas a nosso favor, porque de qualquer forma a nossa música busca mexer com determinadas áreas do comportamento que podem ligeiramente levar a essa idéia do desligamento de algumas normas. A gente não entendia como aconteceria a relação com a comunicação, afinal, a gente não só manda a mensagem, a gente recebe. Então a grande dúvida da noite era o que receberíamos daquela noite para acontecer o Fogo Encantado. Não

interessava criar um muro entre nós e a platéia. Nosso grande medo era o passar despercebido, mensagem não enviada. Estávamos muito tensos. (LIRA FILHO, 2004)²⁰.

Só que essa preocupação logo se dissipou, porque a reação do público foi a melhor possível: “Foi um momento de celebração” (LIRA FILHO, 2004)²¹., o que proporcionou a possibilidade de seguirem como banda. Então, somaram os prós e os contras de continuarem pela estrada da música, e resolveram fazer as adaptações necessárias para se tornarem um grupo musical.

Antes de adentrarmos no universo do espetáculo musical do Cordel do Fogo Encantado em si, vamos começar tentando entender como a música está presente na vida dos indivíduos e as diversas formas existentes de se relacionar com ela, evidenciando o seu aspecto comunicacional e a condição de show.

1.2 Música: sentimento e indústria

A intensa presença da música em nossas vidas é inegável. Mesmo que seja de forma “invisível”, na medida em que não nos damos conta da sua constante “aparição”, ela é parte indissociável do nosso dia-a-dia. A música se faz presente como plano de fundo para outras atividades cotidianas, como dar conta dos afazeres domésticos, estudar, praticar exercícios físicos, dirigir, ler, escrever, relaxar, dormir, entre muitos outros. Também recorremos a ela em busca de entretenimento, em bares, festas, shows e outros encontros sociais. Ela pode ainda ser encontrada em forma de trilhas sonoras de filmes, novelas e comerciais, ou através do seu próprio gênero cinematográfico: o musical²². Chegamos até compor as nossas próprias trilhas sonoras pessoais, compilando em nosso inconsciente uma infinidade de canções e melodias para variados momentos de nossas vidas.

²⁰ ENCANTADO. *TPM*. Nov. 2004. Disponível em: < <http://revistatpm.uol.com.br/35/ensaio/01.htm>>. Acesso em: 22 fev. 2007.

²¹ ENCANTADO. *TPM*. Nov. 2004. Disponível em: < <http://revistatpm.uol.com.br/35/ensaio/01.htm>>. Acesso em: 22 fev. 2007.

²² “Gênero de filme híbrido, descendente da opereta européia, do vaudeville norte-americano e do teatro de variedades” (SHUKER, 1999, p. 58). Basicamente se caracteriza pela forma que o enredo do filme é conduzido, as histórias são contadas por meio do predomínio de canções e danças.

E quando paramos para pensar nos modos que nos relacionamos com a música, abrimos um leque enorme de possibilidades, indissociáveis tanto do contexto social, quanto do individual. Se pensarmos, por exemplo, nas canções de protesto²³, sua atitude engajada geralmente reflete anseios e aspirações de uma determinada parte da sociedade diante de problemas enfrentados por ela.

Como exemplo de música de protesto, podemos citar o Blues, que nos meados do século XX, já cantava e melodiava a difícil situação dos trabalhadores do Mississippi, as suas adversidades e os seus conflitos, mas também as suas celebrações. O Folk, tradicional música americana de protesto, também sempre levou com seu ritmo depressivo esse caráter mais contestador. As canções folks costumam contar histórias pessoais para denunciar eventos políticos e sociais. Assim como o reggae, ritmo jamaicano, que está fortemente ligado ao movimento religioso Rastafári²⁴ e a crítica social.

Na conjuntura brasileira, podemos falar de Chico Buarque um dos expoentes musical de oposição à ditadura militar (1964-1985) e o próprio rock brasileiro dos anos 80 - inspirado na ideologia punk, mas o tanto quanto mais brando -, questionando instituições e regras. Mais recentemente temos o rap, rimando as dificuldades da periferia brasileira, a problemática do tráfico, o descaso dos governos etc.

Há ainda dentro desse “protesto musical”, a realização de eventos e movimentos sociais liderados por músicos ou usando a música como meio. Como exemplo, podemos citar o *Live Aid*, evento realizado primeiramente em 1985, com diversos shows em diferentes cidades do mundo, com o objetivo de arrecadar fundos em prol dos necessitados da Etiópia. Em 2007 foi realizada mais uma maratona de shows pelo mundo (inclusive aqui no Brasil), com o título de *Live Earth*, levantando dessa vez, principalmente, a bandeira ambiental, diante do agravamento da questão do aquecimento global. Friedlander cita e reflete um pouco sobre esses concertos beneficentes:

²³ Canções de protestos aqui são entendidas como aquelas que levam na sua concepção idéias de combate a problemas de caráter social, político, econômico ou ambiental.

²⁴ O Rastafári prega o retorno dos negros à terra natal de seus antepassados, ou seja, a África. O movimento foi originado na Jamaica, e tem Jah como o seu deus. Outras características são o uso sagrado da maconha, o uso simbólico das cores verde, vermelho e amarelo, o orgulho racial e a adoção da língua amárica como língua original do movimento.

Em um ambiente político ocidental dominado pelo conservadorismo do período Thatcher-Reagan, músicos, a indústria musical e ativistas políticos tornaram-se voluntários na promoção de objetivos humanitários. Concertos monumentais e turnês excursionaram e foram transmitidos para o mundo todo – Human Rights Now! Tour (1988), da Anistia Internacional, Live Aid Concerts (1985), Farm Aid e a gravação de We Are The World durante a cerimônia de entrega do Grammy em 1985 são alguns exemplos. (FRIEDLANDER, 2006, p. 27).

É claro, que os exemplos citados não dão conta da história nem das diversas faces que a música assume como instrumento de contestação e de conscientização social, o que queremos salientar é o fato de que canções podem contribuir para se pensar a sociedade e a história e, nesse caso, estão intimamente ligadas ao contexto em que são produzidas. A música como crônica da sua época, pode sensibilizar e despertar o senso crítico, mas não se detém somente a esses aspectos.

Um artista e suas canções também deliberam, de certa forma, estilos de vida e comportamentos. Pelo estilo musical que adotam, somos capazes de distinguir grupos sociais, porém, mais do que definir as pessoas como punks, metaleiros, alternativos, roqueiros, clubers, vanguardistas ou hippes - já que essas categorias estão cada vez mais diluídas e misturadas -, vemos essa questão mais como modo de inclusão social e expressão individual, principalmente quando tratamos da juventude, como Paul Friedlander (2006) evidencia quando trata do rock'n'roll: “Os adolescentes imitavam um artista que parecia e agia como outros aceitos por seu círculo de amigos” (FRIEDLANDER, 2006, p. 406).

Nos anos 50, o rock'n'roll deu a juventude uma dança sensual, rebelde e incendiária, “os jovens reagiam emocionalmente à música, movendo seus corpos em vibrações que acompanhavam o movimento dos artistas” (FRIEDLANDER, 2006, p. 46). Porém, mais do que essa faceta corporal, esse ritmo rebelde representou aquela juventude, deu a ela voz e uma identidade, as letras eram reflexos do cotidiano dos jovens, falavam de amor, escola, sexo e, claro, rock'n'roll. Nos anos 70, o punk elevou essa rebeldia à última potência, por trás de uma postura anarquista, se inquietaram e inquietaram o mundo, apontando o dedo e as guitarras para todas as instituições e, em especial, para o Estado.

A música sempre trouxe agregada a ela valores interiores e exteriores às pessoas que a compartilham. Na maioria das vezes, a ligação que as pessoas têm com a música está muito voltada para o fator sentimental, ou o que alguns teóricos chamam de afeto:

“O afeto não é puramente físico ou emocional, mas também age em sentido social, como forma de capital cultural que contribui para a formação dos gostos culturais. Nossa reação à música é um aspecto de afeto” (SHUKER, 1999, p. 16). O que faz a pessoa gostar ou não de uma determinada canção é a capacidade que essa tem de tocá-la, seja pela letra, pela melodia ou pelo ritmo. Seja só uma música boa pra dançar, seja uma letra que lhe diga algo, seja por influência de seu grupo social ou ainda a identificação que se tem com o cantor, banda ou movimento musical.

Ao definimos uma predileção por um gênero musical ou por uma banda em específico, estamos também nos aproximando de alguns grupos sociais e nos distanciando de outros, afirmando, ao mesmo tempo, uma identidade pessoal e social, e, aqui podemos incluir também a busca por *status*. De tal modo, os gostos musicais acabam por atuar como capital simbólico ou cultural²⁵ e na construção da subjetividade do indivíduo.

Sendo assim, a música é ligada à busca de uma excitação corporal e emocional, representa atitudes, idéias, estilos e sentimentos. Há sempre um sentimento (ou afeto) por trás de um gosto musical, ditando o tipo de música que se vai consumir. Lembrando também, como já salientamos, que “o consumo não é simplesmente uma questão de preferência pessoal, é também construção social” (SHUKER, 1999, p.46).

Mas não são apenas esses elementos que permeiam o universo musical. Depois da criação do fonógrafo²⁶ (dispositivo que permite o registro da música e sua reprodução), aliada à urbanização e à evolução tecnológica e comercial, veio o estímulo à criação de editores musicais, gravadoras, promotores de concertos, proprietários de casas de shows, rádio comercial, etc. Assim, passou-se a se comercializar música. Pode-se, então, lembrar das idéias de Walter Benjamin (1936) sobre a quebra da aura²⁷ da obra de arte a partir da sua reprodutibilidade técnica, fazendo surgir novas potencialidades artísticas, que também se aplica à música e sua indústria fonográfica.

²⁵ O termo capital cultural foi utilizado pelo teórico francês Pierre Bourdieu para designar a intervenção dos aspectos culturais na distinção das classes sociais, na qual se salienta que a desigualdade apresentada entre as camadas sociais não estão apenas ligadas aos fatores econômicos (capital econômico), mas também as questões culturais (capital cultural).

²⁶ O fonógrafo foi criado por Thomas Edison em 1887, na busca de desenvolver mecanismos para a transferência elétrica da fala, o que posteriormente veio resultar da criação do telefone pelo próprio Edison. Seu fonógrafo era capaz de gravar e reproduzir som. Mais sobre a criação e proliferação do fonógrafo em: IAZZETTA, Fernando. *O Fonógrafo, o Computador e a Música na Universidade Brasileira*. In: Anais do X Encontro Nacional da ANPPOM, Goiânia, agosto de 1997. Disponível em < <http://www.eca.usp.br/prof/iazetta/papers/anppom.htm> >. Acesso em 21 ago. 2007.

²⁷ Segundo Walter Benjamin, a aura nesse sentido seria a noção de caráter único de uma obra de arte, a distanciando de forma a tornar-se objeto de culto e reverência, “de fato, a qualidade principal de uma imagem que serve de culto é ser inaproximável” (BENJAMIN, 1990, p.229).

Ainda dentro dos estudos frankfurtianos²⁸, podemos refletir sobre as teorias de Theodor Adorno. Para o teórico alemão, a música popular era fetichizada, padronizada, simples e de fácil assimilação, e o ouvinte era distraído, passivo e desatento, ouvindo apenas o que a Indústria Cultural²⁹ o mandava ouvir, sendo incapaz de ter senso crítico. No caso, para Adorno, os produtos oferecidos por essa indústria não exigiam muito esforço por parte do ouvinte, as músicas eram focadas em ritmos, harmonias e melodias simples e familiares, e, dessa maneira, a audiência era facilmente manipulada pela coletividade, era a chamada sociedade de massa³⁰.

Adorno tinha, no contexto da produção da Indústria Cultural, a música popular como mais uma realização da ideologia capitalista, aliás, não só a música popular, a erudita, apesar de mais sofisticada e bem trabalhada musicalmente, também estava sujeita a ser parte de uma “indústria travestida em arte” (NAPOLITANO, 2005, p. 21). Marcos Napolitano diz que:

Para Benjamim, as massas operárias urbanas se relacionavam com a arte sem a perspectiva idealista-metafísica e sem o culto à ‘aura’ da obra, bases da experiência estética burguesa e, portanto, oriundas da classe ‘dominante exploradora’. (...) O marxismo de Adorno ia por outro caminho, tomando para si a defesa do sistema estático hegeliano (contemplativo, racionalista e subjetivamente) e do conceito marxista de ideologia e alienação (NAPOLITANO, 2005, p. 24)

Durante o período que marcou a substituição do rádio pela televisão como meio de comunicação por excelência, surgiram os mundialmente consagrados ídolos do Rock, e no Brasil grandes mestres da MPB, por meio dos famosos festivais de música brasileira promovidos por emissoras de televisão. Isso era a proposição da sociedade do espetáculo teorizada por Guy Debord (1988), demonstrando a espetacularização que a

²⁸ A Escola de Frankfurt foi fundada em 1923 na Universidade de Frankfurt (Alemanha) e foi constituída por estudiosos alemães da área de filosofia e ciências sociais. Seus integrantes desenvolveram a Teoria Crítica da Sociedade ligada ao campo filosófico do marxismo ocidental. São dos frankfurtianos, por exemplo, os conceitos de Indústria Cultural e Música Ligeira. Eles criticavam a cultura de massa, afirmando que a cultura tinha se tornado um produto, consumido por uma sociedade alienada e passiva. Seus principais teóricos são Theodor Adorno, Max Horkheimer, Walter Benjamin e Herbert Marcuse.

²⁹ Expressão criada e evidenciada na Escola de Frankfurt, a Indústria Cultural representa a visão da cultura como instituição econômica, na qual se adotam meios e modos de produção, organização e divulgação serializados e padronizados. Em suma, a Indústria Cultural é responsável por transformar bens e serviços culturais em mercadoria.

³⁰ “A massa é constituído por um conjunto homogêneo de indivíduos que, enquanto seus membros, são essencialmente iguais, indiferenciáveis, mesmo que provenham de ambientes diferentes, heterogêneos, e de todos os grupos sociais”. (WOLF, 2003, p.25).

mídia poderia criar acerca de **qualquer fenômeno**, até mesmo referente às idiossincrasias de pequenos (ou grandes) **grupos sociais**, que colocavam na música suas principais idéias e características. Com essas afirmações não pretendo intensificar o olhar negativo que se possa ter referente aos meios ou ao quê é propagado neles, a intenção é salientar a contribuição das mídias na indústria fonográfica e seu papel fundamental para a divulgação da música popular e na criação de ídolos.

Sabemos que até a finalização de um produto musical, muitos aspectos e fatores estão envolvidos e que tudo isso influencia no resultado final, e nesse meio estão inseridos veículos, mensagens, pessoas e contextos. As gravadoras, por exemplo, atuam financiando a gravação, a fabricação e a distribuição de discos. Além disso, elas também são responsáveis pelo chamado marketing de música, no qual se inclui o pagamento de jabás³¹ para rádios tocarem as canções de seus artistas. Para Roy Shuker:

A indústria fonográfica é uma importante indústria cultural e exibe suas características comuns. As gravadoras são estruturas comerciais organizadas hierarquicamente, com papéis bem definidos. Em uma grande empresa isso inclui gerentes, produtores, pessoal de divulgação e relações públicas, publicitários, promotores, administradores, advogados, encarregados da produção e distribuição e funcionários administrativos. (SHUKER, 1999, p. 174)

A lógica é que quanto mais se toca no rádio, mais discos são vendidos, quanto mais discos são vendidos, maior o número de pessoas nos shows. Atualmente, com o advento do mp3 (a música em formato digital) e o crescimento da pirataria³², esses conceitos estão sendo revistos, mas o fundamental é que, como diz Napolitano:

Aquilo que ouvimos no fonograma é o produto de uma série de agentes que têm importância e função diferenciada, mas que em linhas gerais expressam o caráter coletivo dos resultados musicais que se ouve um fonograma ou se vê num palco (NAPOLITANO, 2005, p. 84)

³¹ Jabá ou jabaculé é um termo que “designa a oferta de favores financeiros, sexuais ou de outra natureza em troca de promoção e divulgação” (SHUKER, 1999, p. 180).

³² Reprodução e venda de produtos sem o pagamento dos devidos direitos autorais, a pirataria se configura como grande problemática enfrentada atualmente em diversos campos do mercado. Especialmente na indústria fonográfica, inclusive essa prática vem acarretando uma séria crise no mercado musical.

Como já tratamos brevemente, “mais do que um produto alienado e alienante (...), a história da música popular no século XX revela um rico processo de luta e conflito estético e ideológico” (NAPOLITANO, 2005, p. 18). Até porque hoje os estudos voltados para essa área privilegiam o papel ativo do público consumidor de música, embora o mesmo esteja sujeito a ser modelado pelas condições sociais.

Como se nota, as finalidades de execução e consumo de música são diversas e variadas: escutamos e produzimos música como forma de expressão, de entretenimento ou até mesmo de negócio financeiro. A música existe como celebração, como meio de inserção social, reflexão ou como um simples som que complementa o cotidiano.

Na verdade, desde a antiguidade, encontramos a música como parte de ritos e celebrações, representando uma característica forte do cotidiano e das crenças dessas sociedades. Seja na exaltação a deuses, na comemoração de uma boa colheita ou ainda cantando amores e desamores como já faziam os trovadores na idade média. Algo que, de certa forma, se perpetuou ao longo dos séculos, preservando no senso comum a música como uma das maiores e principais formas de expressão e comunicação humana.

As pessoas interagem com a música de modos variados. Como toda forma de expressão humana, a música é capaz de despertar nas pessoas acepções e sentimentos, mexendo com o corpo, com a mente e com a “alma” dos indivíduos. Não é exagero falar de música nesse tom “apaixonado”, pois, para alguns, música não é apenas um passatempo, é uma parte imprescindível da vida, e, incluímos nesse grupo de “apaixonados”, sem dúvidas, tanto quem a produz quanto quem a consome. O fato é que mais do que ser uma habilidade de combinar sons harmonicamente, a música tem uma grande capacidade de tocar as pessoas, “a música é uma seqüência extraordinária de pensamentos e de emoções, que expressa significados de modo único, sem paralelo na vida humana” (LULL apud SHUKER, 1999, p.72). Como mostra a afirmação a seguir:

A arte é a mais universal representação da realidade ao mesmo tempo em que a mais especificamente sensorial. Dentre todas as linguagens e todas as artes, a música é a superior porque afeta diretamente a Vontade, quer dizer, os sentimentos, paixões e emoções do ouvinte. É a música que melhor representa as forças inconscientes que motivam nossas representações do mundo. É a forma de conhecimento que, no seu poder revelatório, nos libera mais completamente do mundo ao qual estamos ligados através da força intolerável da Vontade (CARRITT apud SANTAELLA, 1994, p. 89).

Porém, nesse estudo, a relação entre música e indivíduo a que vamos nos ater está associada à música como ato comunicativo. De acordo com Roy Shuker:

A música é uma forma fundamental de comunicação humana – assim como outros animais, os seres humanos usam sons articulados para se comunicar. Estamos musicalmente “antenados” desde o nascimento; recém-nascidos reagem à entonação e bebês perto dos seis meses de vida são capazes de reconhecer estruturas musicais e identificar notas erradas (...). É evidente e inquestionável que a música produz ‘sentidos’ e transmite significados. (SHUKER, 1999, p.72).

Para melhor compreender a real dimensão dessa função comunicativa efetivada pela música, vamos adentrar no campo da comunicação em si, encarando a apresentação musical como um ato comunicativo.

1.3 Apresentação musical: um processo comunicativo

Segundo Roy Shuker (1999), dentro do contexto da comunicação, a música pode ser analisada por quatro aspectos - e em menor ou maior grau todos esses aspectos interessam a esse estudo. São eles: 1) o papel comunicativo desempenhado pelos músicos; 2) o papel comunicativo da música em si; 3) o papel comunicativo desempenhado pelos meios de transmissão e 4) a recepção da música. Em suma, os músicos se comunicam e transmitem mensagens, por meios específicos para isso, a ouvintes individuais ou para grupos, que vão escutar sua música e se apropriar da mesma, interpretá-la e a usá-la de modos diversos e em diferentes contextos.

A recepção da música pode acontecer no campo privado, quando indivíduos, de modo particular, as ouvem em casa, por exemplo; ou pode acontecer também na esfera social, como numa apresentação musical. A questão é que em todos esses casos, segundo Shuker (1999), uma pessoa vai se envolver com a música:

(...) fisicamente (cantando em conjunto, batendo palmas, dançando, tocando guitarra no ar); emocionalmente (sonhando, deixando a música “lavar a alma”, ficando “tomado pela música”); e cognitivamente (estimulando o pensamento, concebendo percepções, processando informações). (SHUKER, 1999, p.72).

Ao pensarmos numa apresentação musical como um ato comunicativo, pensamos muito mais do que apenas uma transmissão de informação, como via a “velha comunicação”, termo que Yves Winkin (1998) usa para denominar a visão mecanicista que dominou o início do estudo, do ensino e da pesquisa nas ciências da comunicação, que pode ser resumida no clássico modelo de fluxo proposto por Lasswell, no qual há uma transmissão de informação com eficácia de A (emissor) para B (receptor), “é a comunicação considerada como transmissão intencional de mensagens entre um emissor e um receptor” (WINKIN, 1998, p.13).

Segundo Wolf (2003), o modelo de Lasswell foi uma herança e uma evolução da teoria hipodérmica, que, em linhas gerais, dizia que “cada elemento do público é pessoal e diretamente ‘atingido’ pela mensagem” (WRIGHT apud WOLF, 2003, p.22). Essa teoria surgiu dentro do contexto histórico de regimes totalitários e de meios de comunicação como uma novidade, que contribui para a idéia da capacidade manipuladora desses veículos - comprovada pelas propagandas de massa do fascismo e nazismo, nas quais se tinha uma audiência passiva, indefesa, alienada e que reagia instantaneamente aos apelos e ordens dos meios. Tudo, portanto, fazia crer que, se os meios de comunicação conseguissem atingir seu público, as pessoas seriam facilmente persuadidas, e, assim, todas as propagandas e mensagens teriam êxito. Bem dentro de uma lógica behaviorista (estímulo-resposta), na qual os efeitos são dados como certo, sem que haja uma reflexão acerca do processo.

O supracitado modelo leva a crer que a iniciativa vem sempre só de um dos interlocutores e os efeitos recaiam apenas no outro interlocutor. Essa visão se assemelha a dos Frankfurtianos, com os pressupostos da Indústria Cultural e da Sociedade de massa. É um modelo que tem, sim, alguma evidência, no entanto, é limitado, “o esquema causa – efeito da teoria hipodérmica precedente sobrevive, mas inserido num quadro de análise que se vai complicando e alargando” (WOLF, 2003, p. 35).

O conceito linear de comunicação é bastante mecanicista, uniforme e imediatista, e, com isso, acaba ignorando a complexidade dos fatores que entram em jogo na relação emissor, mensagem e destinatário, tais como as formas simbólicas disponíveis que irão atuar na estruturação da mensagem, as questões semânticas, o contexto em que ela está inserida, a percepção do receptor, as possibilidades comunicativas, o intercâmbio entre os interlocutores etc.

Numa nova perspectiva sobre os atos comunicativos, vemos a comunicação como um processo social constante que agrega diversos fatores: “O autor social participa dela

(comunicação) não só com suas palavras, mas também com seus gestos, seus olhares, seus silêncios...” (WINKIN, 1998, p.14). Isso nos leva a crer que o ato de comunicar não se restringe apenas a um ato de se passar uma mensagem a alguém, mas sim um complexo processo que envolve relações sociais dos (e entre) os participantes, além das pertencentes à mensagem em si. Portanto, o estudo da comunicação acaba sendo um estudo desses fatores e das interações que acontecem na sociedade. E interação, segundo Price Stuart (1993), é a mobilização de tipos de conteúdos, uma a troca de significados que são codificados em uma linguagem, gestos ou signos visuais, que acontece entre dois ou mais indivíduos, entre dois ou mais grupos sociais.

Portanto, “a ‘nova comunicação’ é muito mais exigente, porque rompe com o senso comum” (WINKIN, 1998, p.14). A partir desse novo modelo, a comunicação passa a ser vista como um processo mais intrincado que envolve outros elementos e fatores, muitos deles presentes num espetáculo musical. Por isso é importante se ter em mente todos esses aspectos de um ato comunicativo, para não nos limitarmos a uma visão linear e, muitas vezes, unidimensional da comunicação. É apropriado levarmos em consideração todos os elementos que dela participam e interferem, para assim pensarmos mais condizentemente e com um maior embasamento o processo de uma apresentação musical, pois, além de todas essas questões levantadas, também já vimos que contextos, pessoas e ambiente interferem na produção musical, e a realização de um espetáculo musical, claro, também está associados a essa idéia.

Quando tratamos de um espetáculo ao vivo, como é o caso de um show musical, não podemos deixar de levar em conta a idéia de interação existente entre o artista e sua platéia. Não se pode dizer que o indivíduo que faz parte dessa platéia está lá só como mero observador do espetáculo. Ele não está separado do ato, não é apenas um observador, tendo um contato de fruição com o que lhe é apresentado, pelo contrário, ele também participa do ato artístico, é capaz de não só receber a mensagem, como também interpretá-la de forma a dar continuidade ao processo. Como o próprio Lirinha disse quando relatou a primeira apresentação musical do Cordel do Fogo Encantado: “A gente não entendia como aconteceria a relação com a comunicação, afinal, a gente não só manda a mensagem, a gente recebe” (LIRA FILHO, 2004)³³.

A forma como as pessoas da platéia vão reagir ao espetáculo, através de danças, gestos, cantos e outros tipos de manifestações, as caracteriza como participantes ativos

³³ ENCANTADO. TPM. Nov. 2004. Disponível em: <<http://revistatpm.uol.com.br/35/ensaio/01.htm>>. Acesso em: 22 fev. 2007.

do processo comunicativo em questão. Na participação ativa, o espectador se vê induzido à manipulação e exploração do objeto artístico ou de seu espaço; os atos de recepção pressupõem interpretações diferenciadas e atos criativos que convertem a figura do receptor em co-criador³⁴. Ou seja, o artista vai usar da sua mensagem e de seu desempenho no palco para abordar de determinada maneira seu ouvinte, que participando ativamente vai decodificar a mensagem, interpretá-la e recriá-la de acordo com suas características peculiares, culturais e sociais; assim constituído o processo interativo, seu resultado é que “a performance molda o público, alimenta a fantasia e o prazer do indivíduo” (SHUKER, 1999, p. 211).

De fato é possível dizer que numa apresentação musical se exerce a função fática da linguagem, ou seja, os músicos estão sempre testando o canal, buscando uma reação de seu ouvinte: “jogo de aproximação e de apelo, de provocação do outro, de pergunta, em si indiferente à produção de um sentido” (ZUMTHOR, 1993, p.222). Mais do que isso, o ato exercido numa apresentação musical é, de certa forma, um diálogo, que, segundo Zumthor (1993), não tem dominante nem dominado, mesmo se na maioria dos casos um único participante tenha efetivamente a palavra, o autor ainda afirma que:

Uma pessoa expõe-se nas palavras proferidas, nos versos que canta uma voz. Eu a recebo, eu adiro a esse discurso, ao mesmo tempo presença e saber (...). Desde que exceda alguns instantes, a comunicação oral não pode ser monólogo puro: ela requer imperiosamente um interlocutor, mesmo se reduzido a um papel silencioso. (ZUMTHOR, 1993, p. 222)

E ao se expressar, através de palavras ou gestos, para que haja uma comunicação, é necessário um entendimento entre os interlocutores, e para isso, os interlocutores usam códigos comuns a ambos; é o que Winkin chama de regras:

A partir do momento em que um indivíduo abre a boca e fala a outro indivíduo, utiliza involuntariamente um sem-número de regras: regras de formação da linguagem, regras de utilização de um nível de linguagem apropriado a seu interlocutor, ao assunto abordado, ao lugar onde se encontram, regras de alocação de turnos e dos tempos de fala concedidos a cada interlocutor etc. (WINKIN, 1998, p.31-32).

³⁴ PLAZA, Júlio. Arte e Interatividade: Autor - Obra - Recepção. 2000. Disponível em: <http://www.geocities.com/a_fonte_2000/plazaparte1.htm> Acesso em: 03 julho. 2006

Artistas e ouvintes podem ter diferentes motivações ou percepções a respeito de uma canção, mas, o inegável é que ambos estão interligados, ao mesmo tempo, um ao outro e à música, que é o elemento primordial que os conecta. De óperas a pagodes, o encanto da música se manifesta em diferentes gêneros e formas, mas não deixa de ter suas semelhanças, e uma das essenciais é que as pessoas são tocadas seja pela melodia, pela batida ou pelos versos. E é no momento do show que esse ato é mais tangível.

Roy Shuker (1999) ainda nos fala sobre quão excitante e minucioso é o ritual de ir a shows, que começa com a fila para a compra de ingressos, e segue com a preparação, escutando as músicas e comentando com os amigos, a roupa que irá usar, o traslado para o lugar que vai acontecer o show, o uso de drogas legais e ilegais durante o evento, o encontro com amigos, “tudo isso torna-se parte da experiência de celebração”. (SHUKER, 1999, p.76).

Os artistas também estão inseridos nesse ritual, ao adotarem determinadas condutas, imagens e estilos em suas apresentações, de acordo com o gênero a que pertencem. Por exemplo, os metaleiros que usam cabelos longos e roupas predominantemente pretas e se portam visceralmente no palco; os emos que usam franjas e adotam um visual e uma postura singela e ao mesmo tempo depressiva e sombria; ou os sambistas e seu ar malandro com camisas listradas e boinas. Mesmo que o estilo de se vestirem e de se portarem no palco fuja desses clichês, os artistas sempre estão passando uma mensagem com as roupas que usam e atitudes no palco e fora dele. Sem contar também toda a estrutura de palco, cenário e iluminação que pode ser exposta no momento de uma apresentação.

É bom lembrar que também fazem parte desse ritual os interesses financeiros. Os artistas entram em turnê³⁵, porque é geralmente dos shows que vem a maior parcela de seu faturamento, ou ainda porque é por meio das excursões que eles difundem seus trabalhos e aumentam o seu público. Mesmo que haja esse tipo de interesse por trás no palco, nele o que geralmente mais importa é a música, os músicos e a platéia. Para Weinstein:

³⁵ “Turnê é uma série consecutiva de concertos programados em diferentes locais. As turnês podem ser de curta duração, com um pequeno número de concertos no período de algumas semanas, ou um acontecimento mundial, durando, às vezes, mais de dois anos” (SHUKER, 1999, p. 281). Em geral são eventos programados pelos empresários das bandas, responsáveis por venderem o show de seus clientes e organizarem as viagens e toda a estrutura para a realização dos shows.

Capítulo 2 – Performance Musical

O bastidor é o mundo da mídia, dominado pela funcionalidade, por interesses financeiros e pela instrumentalização da música. A platéia é o reino do público, orientada pelo sentido de comunhão, pela adesão aos códigos de uma subcultura e por uma experiência expressiva e emocional. O palco em si é o local de mediação desses dois mundos, por meio do artista que vincula o bastidor e a platéia através da música. (WEINSTEIN apud SHUKER, 1999, p.75).

Os concertos musicais se configuram como fenômenos culturais complexos, “constituídos por uma mistura de músicas e negócios, de ritual e prazer, para os artistas e para o público”. (SHUKER, 1999, p.75). Dessa forma, a música não pode ser considerada apenas música, principalmente quando nos confrontamos com a situação de performance musical, “um concerto pop nunca poderia ser resumido à execução de algumas seqüências de acordes e notas pré-estabelecidas” (DANTAS, 2006, p. 56). Ela envolve música, texto, músicos, platéia, gesto, teatro, dança, retórica, ambiente, valores, ruídos, imagens, etc. Isso só induz a nossa abordagem a um grau mais complexo, pois teremos que levar em conta todos esses elementos. Compreender quem fala, o quê fala, como fala, porquê se fala e pra quem se fala, é só o princípio. Já foi bem evidenciado que os atos comunicativos não se detêm apenas a essas questões. Por isso, no próximo capítulo, vamos adentrar no universo da performance e extrair dele reflexões importantes relacionadas ao ato comunicativo numa apresentação musical.

Capítulo 2 – Performance Musical

performance entende-se algo que vai

definição de Paul Zum

“A performance é compo

ento, aqui e agora, transmitida

se encontram concretamente com

“Mais importante que a música era toda a atitude, o fato de dançar, de haver uma confraternização geral...” (Jerry Garcia, músico)

2.1. Performance

Ao falarmos de performance temos a tendência de pensar nas artes performáticas, ou seja, as representações vinculadas às artes plásticas ou ao teatro de rua³⁶, por exemplo. Mas, no presente trabalho, a nossa perspectiva está voltada para a performance musical, mais especificamente aquela que acontece no momento de uma apresentação musical (show, espetáculo), na qual se encontram confrontados, no mesmo tempo e espaço, a música, os músicos e a platéia. Nas palavras de Danilo Dantas:

Atualmente, fala-se em performance por toda parte: artes plásticas, teatro, poesia oral são alguns poucos exemplos de “artes performáticas”. Porém, foi exatamente na canção popular midiática que a performance encontrou um dos seus melhores palcos, se difundindo em nossa cultura. Danças sensuais, guitarras quebradas, queimadas, morcegos comidos vivos e “ataques de epilepsia” em pleno palco são apenas alguns exemplos de performances memoráveis (...). De fato, a maior parte dos grandes eventos do universo pop não dizem respeito propriamente às canções, mas sim à sua performance. Para muito além das partituras, não se pode nem mesmo pensar canção popular sem levar em consideração os gestos, a dança, a voz, enfim, a performance. Na canção popular, a performance tem um peso igual, se não maior, à composição. (DANTAS, 2006, pp. 55 e 56).

O tipo de performance musical que mais interessa nesse estudo é, portanto, aquela que se realiza “ao vivo” em clubes, casas de shows, ao ar livre, em concertos, em turnês e em festivais. Sabe-se, no entanto, que a performance musical pode ocorrer também de forma mediada³⁷, nos musicais, nos videoclipes, no rádio e nos programas de TV, só para citar alguns exemplos. No final desse capítulo teremos um tópico específico para tratar desse tipo de performance, mas no momento vamos nos ater, inicialmente, a

³⁶ O teatro de rua costuma usar como veículo o discurso público e o corpo com acréscimo de elementos cênicos, fazendo apresentações em lugares públicos, como praças, avenidas e metrô.

³⁷ Mediada, pois envolve algum tipo de aparato técnico que intermedia a comunicação entre os interlocutores.

discutir acerca do termo *performance* para o nosso estudo com ênfase para a *performance* “ao vivo”.

Como *performance* entende-se algo que vai além de interpretação. Para isso, recorro à definição de Paul Zumthor, que engloba outros aspectos além dos elementos interpretativos: “A *performance* é a ação complexa pela qual a mensagem poética é simultaneamente, aqui e agora, transmitida e percebida. Locutor, destinatário, e circunstâncias se encontram concretamente confrontados, indiscutíveis”. (ZUMTHOR, 1997, p.33).

Zumthor (2000) também diz que a *performance* é uma ação única e irrepitível, é o ponto de junção entre enunciação, ação e recepção, o momento em que todos os elementos se cristalizam para a percepção sensorial. Dessa forma, a *performance* acaba sendo o canto, a narração de histórias, a interpretação, a dança, que compreendem tanto o emissor, quanto o receptor da mensagem, no exato momento em que são difundidas e recebidas. Ou seja, elementos que vão da entonação da voz até as coreografias contribuem para a construção de um ato comunicativo, que envolve ativamente o emissor e o receptor. “Ação (e dupla: emissão-recepção), a *performance* põe em presença atores (emissor, receptor, único ou vários) e, em jogo, meios (voz, gesto, mediação).” (ZUMTHOR, 1997, p. 157). Com isso, podemos até mesmo pensar em etapas de uma *performance*, como coloca Simone Luci Pereira:

A *performance*, encarada como emergência/fenômeno que sai de um lugar, atinge plenitude e volta para o seu mesmo lugar, ultrapassando o curso comum dos acontecimentos, tornando-se obra poética, envolve cinco momentos: 1. Produção; 2. Transmissão; 3. Recepção; 4. Conservação; 5. Repetição. O momento da *performance* se refere aos itens 2 e 3, ou seja, à transmissão e à recepção, sendo às vezes referente também à produção, no caso das improvisações. (PEREIRA, 2003, p. 08)

A *performance* se constitui num todo integrado, a começar pela produção de um espetáculo; toda a preparação, planejamento e organização para a apresentação, a elaboração de cenário e da iluminação, a escolha das músicas e do vestuário, a divulgação, a venda de ingressos, etc. Depois temos o ato em si da *performance*, no qual todos os elementos pensados na produção tomam vida no palco e na pele de intérpretes e ouvintes.

Um mesmo show pode se repetir inúmeras vezes, pode ser até minuciosamente ensaiado para ser reproduzido, mas, mesmo assim, cada show é único, pelo caráter do “aqui e agora”, pelo qual se evidencia que uma experiência de performance nunca será igual à outra, pois é produzida e sentida num momento único por aqueles que dela participam: “Performance designa um ato de comunicação como tal; refere-se a um momento tomado como presente” (Zumthor, 2000, p.59).

“The term ‘performance’ defines a social – or communicative – process. It requires na audience and is dependent, in this sense, on interpretation; it is about meanings” (FRITH, 1996, p. 205)³⁸. Depende da habilidade da audiência em entender todos os elementos presentes na performance, captar o movimento do corpo, a retórica dos gestos, a mensagem da canção e do ritmo. A audiência interpreta a performance dos artistas por meio da sua própria experiência de performance, seu próprio entendimento de sedução e postura, gestos e linguagem corporal, que nasce do diálogo com o artista e se transforma na sua própria performance, por isso é que também trabalhamos com a idéia de ouvinte ativo: “A performance deveria ser entendida como um jogo, em que participam tanto os músicos como a platéia” (DANTAS, 2006, p. 56).

É por esse ponto de vista que se entende que a apresentação musical constitui um processo de interação, pelo qual um artista apresenta sua música para um público: “Uma arte, tomando forma e vida social por meio da voz humana, só tem eficácia caso se estabeleça uma relação bastante estreita entre intérprete e auditório”. (ZUMTHOR, 1993, p. 227). O processo em questão integra múltiplos elementos, vinculados tanto ao intérprete quanto ao ouvinte: a música, o ritmo, a fala, o gesto, o olhar, o ambiente, o espaço interindividual, entre outros. Nas próximas páginas desse capítulo vamos tratar mais especificamente dos elementos principais de uma apresentação musical, a começar pelos seus autores, e como a relação entre eles interfere na concepção da performance e no seu resultado final.

2.2 Intérprete e Ouvinte: os autores da performance

Ao analisar a função do emissor (intérprete) e do receptor (ouvinte), Paul Zumthor (1993) diz que o intérprete é aquele indivíduo de que se percebe, na performance, a voz

³⁸ Tradução do autor: “O termo ‘performance’ é definido como um processo social – ou comunicativo. Ele requer uma audiência e, dessa forma, depende da interpretação; é sobre sentidos.”

e o gesto, e o ouvinte é aquele que possui dois papéis: o de receptor e o de co-autor. Como vimos anteriormente, co-autor, pois o ouvinte recria, de acordo com seu conhecimento particular, o universo significativo que lhe é transmitido pelo intérprete. Isso, como também já evidenciamos, é uma característica da “nova comunicação”, que pressupõe esse intercâmbio entre seus interlocutores, como foi refletido no primeiro capítulo.

Podemos também pensar no intérprete como aquele que tem o poder e a aptidão de transmitir uma determinada mensagem em forma de arte, de maneira que o ouvinte se identifique com ela, nas palavras de Renato Cohen:

O artista é antes de mais nada um relator de seu tempo. Um relator privilegiado, que tem a condição de captar e transmitir aquilo que todos estão sentindo, mas não conseguem materializar em discurso ou obra. (...) Cabe ao artista captar uma série de informações que estão no ar e codificar essas informações, através da arte, em mensagem para o público. Essa codificação não implica limitação, mas, isto sim, retransformação através de outros canais. (COHEN, 2004, p. 87).

Geralmente em cima de um palco, o intérprete conduz até seu ouvinte uma mensagem por meio de seu desempenho musical, para tanto, ele precisa ter essa capacidade de se comunicar musicalmente, mesmo que ele não seja o compositor da canção lhe cabe a transmissão da mensagem que nela está implícita, podendo moldá-la e adaptá-la a suas características e intenções pessoais e/ou às condições a que está exposto naquele momento. Ao falarmos de intérprete estamos nos referindo a todos aqueles que estão em cima do palco, na condição de performance, àqueles que têm a função de apresentar a sua produção musical, no caso, estamos nos referindo tanto aos vocalistas, quanto aos dançarinos e aos instrumentistas.

Farias Junior (2004), refletindo sobre o termo performance para Bauman, diz que “performance é fundamentalmente um modo de comunicação verbal que consiste na assunção de responsabilidade frente a uma audiência para a amostragem de uma competência comunicativa” (FARIAS JUNIOR, 2004). Esta competência deriva do conhecimento e da aptidão que o intérprete tem para se articular e assim imprimir esse conhecimento de modo apropriado, por meio de sua apresentação, para uma audiência, e que adquire assim capacidade para dar conta da sua própria forma de expressão. Para Santaella, tudo isso:

Deriva das relações da arte com quem produz e quem a recebe: a inspiração na porta de entrada e o despertar das emoções e paixões na porta de saída da poesia. Alimentado pela positividade do comendimento, virtude dominante na cultura grega, Platão foi levado a enxergar como fontes de perigo, de um lado, o toque de loucura, a irracionalidade do entusiasmo presente no talento especial do poeta, de outro lado, as comoções do impacto emocional da arte poética sobre o receptor. (SANTAELLA, 1994, P. 26)

Zumthor (1993) ainda expõe que o papel do executante conta mais que o do compositor, “não que ele o ofusque completamente; mas, manifesto na performance, contribui mais para determinar as reações do auditório, a natureza e a intensidade de seu prazer” (ZUMTHOR, 1993, p. 222).

Não é à toa que facilmente se pressupõe que o intérprete seja o compositor de uma canção. Essa confusão pode estar correlacionada ao fato de que, quando dá voz a uma canção, seja numa gravação ou num palco, o cantor passa a se apropriar dela, de tal maneira que leva a crer que ele a compôs. Isso acontece principalmente numa situação de performance, quando também entram em jogo gestos e a imagem do cantor, fortalecendo no ouvinte a idéia de que o cantor seja também o criador. Na mesma forma, na percepção de um ouvinte, o cantor se torna figura mais importante que o compositor, já que é com ele que o ouvinte tem contato.

Na própria composição, e posteriormente interpretação de uma música, se estabelece uma junção de texto, som, voz, corpo, imagem e particularidades biográficas. É um campo em que se articulam sentidos e significados exteriores vinculados também ao interior de quem a produz. Cada cantor e compositor carrega consigo elementos pessoais que acabam por influenciar na sua interpretação ou composição. E mais, eles estão altamente sujeitados ao contexto que essas ações são desenvolvidas, “não se pode pensar na produção de sentido das músicas de, por exemplo, Madonna, sem pensar sua vinculação ao star system” (JANOTTI JÚNIOR, 2004), na mesma forma que não se pode pensar no início do Blues sem pensarmos nas condições de vida dos escravos do Sul dos Estados Unidos, no começo do século XIX. O fato é que tudo isso se reflete em toda a produção musical desses artistas, nas canções e na performance e, com isso, também se perpetua no imaginário do ouvinte. Ainda nas palavras de Jader Janotti Júnior:

À guisa de exemplo, só para mostrar como as convenções de gênero são fundamentais para o processo de produção de sentido da música popular massiva, vale lembrar que em alguns nichos da MPB, como o espectro das cantoras românticas, não faz muita diferença se quem é a autora da música é a intérprete ou não; em geral, uma interpretação de Gal Costa ou Maria Betânia vale mais pela corporificação das canções, em que as cantoras se tornam a fonte emocional das sonoridades, do que pela autoria. (JANOTTI JÚNIOR, 2004).

O intérprete, com a competência de transmitir que lhe cabe, também tem a possibilidade de modificar a mensagem. A performance “liga-se também a um corpo e sua competência como também a um corpo que recebe, que pulsa, emana calor, etc” (PEREIRA, 2003, p. 05), aumentando assim a cumplicidade entre os autores envolvidos nesse processo, pois a performance ainda implica em reconhecimento por parte dos receptores. O intérprete sensibiliza, toca seus ouvintes, e daí nasce o envolvimento por parte da audiência e, com isso, sua participação no ato comunicativo.

Paul Zumthor (1993) complementa essa idéia quando afirma que a forma como o intérprete se manifesta pela performance contribui para determinar as reações auditivas, corporais, afetivas da platéia: “Gesto e voz do intérprete estimulam no ouvinte uma réplica da voz e do gesto, mimética e, devido a limitações convencionais, retardada ou reprimida” (ZUMTHOR, 1993, p. 241). Pode ser também que essa réplica do ouvinte tome grandes proporções: “o ouvinte torna-se por seu turno intérprete, e, em sua boca, em seu gesto, o poema se modifica de forma, quem sabe, radical” (ZUMTHOR, 1997, p. 242).

Na ação do intérprete encontram-se fatores que instigam sua platéia, fatores esses que podem nascer da intenção desse indivíduo de transmitir significados ou ideologias para um determinado público: “Cada atitude no palco – ou a ausência delas – transmite mensagens simbólicas sobre os artistas, seus valores e a platéia que eles querem atingir” (FRIEDLANDER, 2006, p. 406) e mais: “os que cantam em público têm a intenção de provocar um movimento na multidão” (ZUMTHOR, 2000, p. 55).

Tudo isso nos leva ao pressuposto de que a forma que os músicos entoam suas músicas e moldam sua apresentação estimulam a platéia a ter determinadas reações e a recepção da platéia “é um ato único, fugaz, irreversível e individual”. (ZUMTHOR, 1997, p. 241). Individual no sentido que as sensibilidades de cada um são diversas e particulares.

Zumthor (1993) também diz que a atividade do intérprete varia segundo a reação de seu público. Se uma platéia, por exemplo, se mostra animada, isso estimula o intérprete na condução da apresentação, podendo até vir a esticá-la para agradar o público; do contrário: pode acabar por desmotivá-lo, tornando o show monótono para ambas as partes: “O interprete varia espontaneamente o tom ou o gesto, modula a enunciação, segundo a expectativa que ele percebe; ou, de modo deliberado, modifica mais ou menos o próprio enunciado”. (ZUMTHOR, 1997, p. 246). A atividade do intérprete também varia baseada na presença ou ausência de instrumentos, figurinos e acessórios e segundo a quantidade e qualidades daqueles que o assistem ou constroem com ele a apresentação.

Para manter a atenção do ouvinte, durante a performance, o intérprete pode utilizar diversos índices lingüísticos, rítmicos ou gestuais, o quê acaba por intensificar a interação entre eles. Um desses artificios é a repetição, que não se dá só pelo uso de palavras, mas também de imagens. Ambas carregadas de um forte apelo emocional: “No uso dessa repetição busca-se um ‘efeito zen’, à medida que a fala continuamente repetida vai criando o som de um mantra, hipnótico, que conduz a outros estados de consciência” (COHEN, 2001, p.64). Outro tipo de artifício são os pedidos diretos de participação que o intérprete lança para a platéia, como “cantem comigo”, “tire o pé do chão” (pedindo para que a platéia pule ou dance), “levante os braços”, “batam palmas”, “continue a música”, entre outros, ou mesmo frases de aprovação como “é isso aí”, “vocês são demais”, “galera animada”, “continue agitando” etc.

Da mesma forma que se pessoas da platéia pedem para a banda tocar determinada canção e esse pedido é atendido, há aí uma interferência no *setlist*³⁹ do show. Há, como se nota, uma relação bastante estreita entre artistas e auditório, e se configura ao mesmo tempo como presença emocional e física. Para Zumthor:

A relação emocional que se estabelece entre o executante e o público pode não ser menos determinante, provocando toda espécie de dramatização ou de desdobramento do canto: intervenções do poeta no seu próprio jogo, que exigem uma grande destreza, mas engendram uma liberdade. (ZUMTHOR, 1997, p. 158)

³⁹ *Setlist* é uma lista pré-determinada de músicas, elaborada pelos músicos, para serem tocadas durante um show.

De tal modo, o ouvinte constitui peça fundamental da performance. A verdade é que um show não faz sentido sem a presença e a participação de ambos interlocutores, sendo o papel do ouvinte tão importante quanto o do intérprete, fazendo com que a qualidade e o resultado da performance estejam vinculados à interação entre intérprete, mensagem e ouvinte. Ainda de acordo com o autor:

(ZUMTHOR, 1993, p. 127): É, portanto, um exa-

reciativa.

é que y

uma esp

cal, e isso

3-4 univers

inter físico,

musical,

quando a reflexão ocorre

Nada se imiscui entre o objeto e seu produtor, entre o objeto e seu consumidor, nem entre um e outro dos indivíduos implicados; mas, ao contrário, estabelecem-se entre esses três termos uma ligação direta, estreita e quase necessariamente apaixonada. Onde a impossibilidade de mentalmente dissociar do conteúdo (a mensagem) o objeto que o contém (o som de uma voz); poetização natural da palavra, colocada na boca de quem profere o ouvido de quem a recebe, presente tanto para um quanto para o outro, com sua amplitude, sua altura e seu peso. (ZUMTHOR, 1993, pp. 129 e 130).

Partindo da idéia que o ouvinte tem performance própria, gerada a partir da apropriação da performance do intérprete, ele dá continuidade ao processo, “dando-lhe corpo, peso e tactibilidade” (DANTAS, 2006, p.57). É, de certa maneira, uma experiência individual (e até interna) que pode ser exposta fisicamente e publicamente.

No meio desse processo, lidamos com as relações de afeto, ou de gosto, “o gosto é a sintonia com determinados valores, a qual confere positividade a algumas expressões musicais em detrimento de outras” (JANOTTI JÚNIOR, 2004). É o que nos faz ter preferência por um determinado ritmo, batida, timbre ou letra de canção.

Dentro dessa esfera do afeto, temos que ficar atentos a categoria de fã, uma vez que a condição de fã nos remete a outras considerações, já que os mesmos mantêm outro tipo de relação afetiva com os artistas, que podem interferir no seu julgamento de gosto e, claro, também em suas participações durante os shows. De acordo com Roy Shuker:

Os fãs são aqueles que acompanham todos os passos da música e da vida de determinados artistas, e também as histórias dos gêneros musicais, com diferentes níveis de envolvimento. Tietagem é o termo utilizado para descrever os fenômenos que envolvem os fãs e seu comportamento: ir aos concertos, colecionar discos, reunir recortes, encher as paredes do quarto com pôsteres e conversar sobre seus ídolos com outros fãs. (SHUKER, 1999, p. 127)

Há uma tendência equivocada de relacionar fãs a fanáticos, como se a tietagem fosse uma patologia ou um anomalia comportamental. Isso é tão verdade que termos criados para se referir aos fãs já nasceram com essa carga negativa (groupies, tiete, fanatismo, beatlemania). Mas a tietagem é em si “um fenômeno complexo, relacionado à formação de identidades sociais, principalmente aquelas ligadas à sexualidade” (SHUKER, 1999, p. 127). É, portanto, um exagero generalizar, taxar todos os fãs dessa maneira depreciativa.

O caso é que a condição de fã detona uma maior proximidade, uma maior sensibilidade, uma espécie de afeto mais intenso com o artista e sua música ou com um gênero musical, e isso acaba por contribuir na reação desse público diante do show de seu ídolo. Esse universo de fã é um universo que lida mais fortemente com as relações de prazer, tanto físico, quanto cognitivo e emocional, já presentes normalmente numa apresentação musical.

Continuando a reflexão acerca da preferência musical, para Frith (2006), gêneros musicais diferentes levam a relações diferentes na performance e entre seus participantes. “O comportamento do público dos concertos de música popular depende do (s) artista (s) e de seu estilo musical” (SHUKER, 1999, p. 76). Por isso, um show de punk é distinto de um show de jazz; tratam de configurações e percepções diferentes, tanto de produção quanto de recepção, como Dantas afirma:

Os vestígios presentes no som e o modo como o ouvinte, a partir desses vestígios, performatiza a canção. No primeiro plano, a relação da canção com o gênero musical, ou gêneros musicais, da qual ela faz parte influencia na escolha dos timbres dos instrumentos, das entonações da voz, entre outros elementos performáticos. No segundo, é na relação com os diversos gêneros musicais que a performance se caracteriza. É a partir do conhecimento das convenções dos gêneros musicais que o ouvinte “dá vida” à canção. (DANTAS, 2006, p.65)

A fim de melhor visualizar essa afirmação, tomemos como exemplo dois gêneros musicais díspares, tanto em sua composição, quanto interpretação: a música clássica e o rock'n'roll. Antes de uma apresentação de música clássica, há sempre um silêncio intenso, uma formalidade, que se perpetua por toda a apresentação, não se conversa de maneira alguma durante o concerto: “A good classical performance is therefore measured by the stillness it commands, by the intensity of the audience’s mental

concentration, by the lack of any physical distraction, any coughs or shuffles”⁴⁰ (FRITH, 1996, p. 124). Já num concerto de rock, acontece o inverso, ele é mensurado pela resposta física da platéia, pelo barulho das pessoas fora das cadeiras, pela dança, pela roupas mais despojadas. Esse público roqueiro é visivelmente mais barulhento, expansivo e efusivo e “rock performers are expected to the revel in their own physicality too”.⁴¹ (FRITH, 1996, p. 124).

Um desses momentos de grande entusiasmo roqueiro aconteceu no Teatro Carlos Gomes, no Rio de Janeiro, no dia 14 de março de 1987. O lugar estava lotado de pessoas ansiosas para ver o show do novo disco da banda Titãs⁴², o *Cabeça Dinossauro*. O público subiu nas cadeiras logo no início do show, para entoar a plenos pulmões a música proibida nas rádios pela censura na época, *Bichos Escrotos*, com o verso “Vão se fuder”. Durante o decorrer do show, o lugar não parecia mais um teatro, com todos de pé, socando o ar, gritando com fúria e pulando e se batendo com mais força ainda. Resultado: as poltronas de ferro com revestimento de couro começaram a ceder e a quebradeira só foi aumentando com o decorrer do show, e, não satisfeitas com todo o estrago já proporcionado, as pessoas começaram a jogar as cadeiras destruídas umas nas outras. No fim não teve feridos graves, mas, por outro lado, o teatro ficou completamente destruído⁴³.

A questão do estilo musical é só um dos fatores que vão acabar por influenciar no momento da performance musical. Dilatando a nossa visão acerca do ato performático, notamos que uma heterogeneidade de fatores internos e externos estão presentes nesse processo. O som, a melodia, a letra, o ambiente, a iluminação, o cenário, entre outros elementos, constroem uma rede de significados que vai influenciar tanto a apresentação do artista como a percepção da platéia.

⁴⁰ Tradução do autor: “Uma boa performance clássica é, portanto, mensurada pelo domínio do silêncio, pela intensidade da concentração da audiência, pela ausência de qualquer distração física, nenhuma tosse ou desordem.”

⁴¹ Tradução do autor: “os performers de rock esperam para seu próprio contentamento, também o seu envolvimento físico”

⁴² Banda brasileira de rock, os Titãs começaram a carreira no início dos anos 80 e continuam ativos nos palcos até hoje. Durante a toda sua trajetória musical, o som deles sofreu diversas influências, desde o punk até a MPB, passando pela new wave e pelo grunge. A fase do show descrito foi a do estouro da banda, inclusive o *Cabeça Dinossauro* é considerado pelos fãs e pelos críticos musicais um dos melhores e mais importantes disco da banda e do rock nacional como um todo.

⁴³ O acontecimento é narrado com todos os detalhes no livro biográfico da banda: MARMO, Hérica e ALZER, Luiz André. *A vida até parece uma festa: toda a história dos Titãs*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

2.3 Performance Musical: fatores externos e internos

2.3.1 Vozes e Gestos

Quando as pessoas se questionam sobre o significado de uma canção, elas remontam, geralmente para as letras das canções. As letras das canções podem refletir questões sociais, políticas e pessoais. Essas letras possibilitam, por meio de seus apelos emocionais, a identificação por parte dos ouvintes: algumas os sensibilizam, outras os instigam, outras provocam reflexões. E, durante a performance, as letras geralmente guiam os gestos. Isso pode acontecer, por exemplo, quando as coreografias imprimem imagens e movimentos referentes às passagens da letra. Na performance musical, geralmente, cabe ao cantor, por ter as mãos livres, o poder dos gestos, mas isso não impede os demais músicos de terem também seus apelos gestuais.

Entretanto, Simon Frith (1996) diz que, na verdade, quando escutamos músicas, nós escutamos três elementos: as palavras (semântica), a retórica (palavras sendo usadas de forma especial, com um objetivo e ordenadas de forma musical) e a voz (palavras sendo ditas, cantadas em diferentes tons, de acordo com a personalidade de quem as cantam). Ele ainda diz que as palavras sem música são geralmente imemoráveis, tanto que o quê nos faz lembrar a letra de uma canção é muitas vezes a melodia ou o ritmo.

Como vimos, a performance está diretamente ligada aos corpos que dela participam. O intérprete pode agir como no teatro, envolto em gestos que dão sentido às letras e geralmente seguem o ritmo das músicas. Cabe ao corpo moldar o discurso, “o corpo tem alguma coisa a dizer; ele é uma outra palavra” (ROUBINE, 1990, p.33). Os gestos acabam por gerar uma forma física para o texto, tal como nos fala Paul Zumthor:

Quanto à relação complexa da gestualidade com a linguagem, parece hoje que ela exige três séries de definições: redundante, o gesto completa a palavra; precisando-a, dissipa nela uma ambigüidade; enfim, substituindo-se, ele fornece ao espectador uma informação, denunciando o não dito. (ZUMTHOR, 1997, p.205)

Frith (1996) afirma que as letras das canções contam histórias, que todas as canções têm implícitas narrativas. Essas narrativas têm um personagem central, um personagem com uma atitude, numa determinada situação, falando de alguém ou para

alguém. Vem também desse aspecto narrativo e da gestualidade na hora da interpretação de uma canção mais uma das semelhanças entre uma peça de teatro e um espetáculo musical.

Quando fazemos essa relação entre teatro e música, remetemos logo à Ópera, uma expressão artística surgida no final do século XVI, que consiste basicamente num drama encenado com música. A Ópera, por sua vez, foi inspirada no teatro grego e suas tragédias, que surgiram de rituais de celebração aos deuses com a presença de danças, corais e música. Com isso, a Ópera é construída fortemente por elementos teatrais, possui cenário, atos, figurinos e personagens, só que nela, ao invés de um texto falado, temos textos cantados, no qual os cantores são acompanhados por músicos ou orquestras completas.

Essa relação com teatro, em maior ou em menor grau, se preserva até hoje na performance musical contemporânea. E um desses elementos teatrais é justamente a incorporação de personagens. Existem grupos e bandas que chegam até mesmo a adotar o uso de fantasias. Como exemplo, temos o Kiss, banda americana de hard rock formada nos anos 70, os seus integrantes usavam maquiagem carregada e figurinos excêntricos em suas apresentações.

No entanto, não é preciso necessariamente de fantasias, pinturas e outros adereços para transformar um intérprete em um personagem. O cantor, ao cantar, tem que viver os mesmos dramas, a mesma vida, o mesmo romance, a mesma tristeza do personagem da canção, tudo isso incorporado na sua interpretação, de forma que faça com que o ouvinte sinta e capture o significado da canção. É certo que, por exemplo, uma canção não faz a pessoa se apaixonar, mas, segundo Frith (1996), proporciona para a essas pessoas sentimentos associados ao estar apaixonado, como se difundisse alguma forma de idéia romântica, e muito desse sentimento é proporcionado pela interpretação dada pelos intérpretes.

Além disso, assim como no teatro, os shows musicais são ao vivo, com a presença da plateia que vê e sente tudo no exato momento que é transmitido. Há, dessa forma, um contato mais direto do artista com seu público: “No teatro por mais que estejamos diante de uma representação, previsível, estaremos ouvindo as respirações dos atores, vendo seu suor, sentindo sua energia” (COHEN, 2004, p. 117). E com isso é possível a entrada e a participação efetiva também dos corpos dos ouvintes, “é o corpo do espectador e não somente seu olhar que se escreve na obra”. (PLAZA, 2000).

Isso também se leva a considerar a possibilidade de acidentes e das improvisações nessas apresentações. Erros e imprevistos são muitas vezes inevitáveis numa apresentação ao vivo, e torna possível uma nova modelagem do espetáculo para que ultrapasse esses acasos. Cantar uma canção novamente, voltar ao início, repetir determinada parte, pular partes, incluir outras novas, são saídas possíveis para contornar esse tipo de acontecimento. Muitas dessas improvisações só são possíveis por causa da platéia, “o talento do executante não basta, dentro desses limites, para assegurar o sucesso da improvisação” (ZUMTHOR, 1997, p.239), é necessária uma predisposição do público e do que ele espera do intérprete, esse, por sua vez, vai moldar a mensagem de acordo com essa expectativa do ouvinte, fazendo uma espécie de acordo entre eles, e só dessa maneira a improvisação fará sentido.

Soma-se a tudo isso o fator da sedução da voz. Os cantores, durante os shows, têm, por meio de sua voz, o “poder” da palavra, podem usá-la para passar qualquer tipo de mensagem. Segundo os estudos de Paul Zumthor (1997), a obra oral obedece a uma tipologia, que varia de acordo com o nível de aproximação da oralidade com a escrita. O importante aqui dessa análise de Zumthor é que ele coloca em destaque a força performática que a oralidade possui. Para ele, o sentido da voz vem do modo como ela é emitida. Como conclui Shuker: “não é o que os cantores cantam, mas sim o modo como cantam que é fundamental para atração que exercem sobre seus ouvintes”. (SHUKER, 1999, p.291).

Os timbres das vozes e a forma dada a elas vão imprimir uma carga emocional aos versos entoados, intensificando as palavras cantadas, ou mesmo as desconsiderando. O modo como se configura a voz vai transmitir anseios que vão além das já transmitidos pelas letras, a voz pode propagar sons referentes a sentimentos de dor, de alegria, de medo, de aflição, de desejo e de êxtase. A voz pode, então, expressar angústia, tragédia, conquista, paixão e raiva, e dessa maneira, a voz produz gestos e veicula palavras e discursos. Tudo isso coloca a voz num alto patamar: “a música popular é predominantemente uma ‘música de voz’. O prazer de cantar, de escutar os cantores, é fundamental para a música popular” e “há uma forte tendência dos vocais atuarem como um foco unificador da canção” (MIDDLETON apud SHUKER, 1999, p.290).

Mais do que isso “ouvir uma voz é ouvir um evento físico, o som de um corpo. Na voz está presente o corpo do cantor e, de certo modo, a ‘personalidade’ da banda” (DANTAS, 2006, p.63). Tanto que Frith (1996) propõe uma análise da voz baseada em alguns aspectos, entre eles, a voz como um instrumento musical e a voz como um corpo.

Considera-se a voz como instrumento musical, pois, evidentemente, ela tem um som. A voz pode ser usada como qualquer outro instrumento, para produzir sons e tons, mas ela é mais usada pra dar suporte. Para Dantas:

Em um primeiro momento, a voz pode ser encarada como qualquer outro instrumento musical; ela tem um timbre, volume e amplitude sonora própria. Parte do sentido da voz vem, precisamente, do modo como ela é emitida (o timbre característico da voz negra, o cantar sussurrado de João Gilberto e os gritos agudos dos cantores de Heavy Metal). Cada canção, cada gênero musical, apresenta um tipo de voz característica, bem como um tipo de uso característico para esta voz (...) Assim, antes mesmo de saber-se o que se canta, o próprio modo de cantar já diz muito sobre a canção. (DANTAS, 2006, p.62).

O que a diferencia dos demais instrumentos musicais é o fato de que a voz vai além de um sentido musical, é uma relação entre efeitos sonoros e palavras, na qual também se inscreve um corpo, “o sentido da voz também está intimamente ligado ao modo como ela explicita o corpo” (DANTAS, 2006, p. 63). A voz é um som que se produz fisicamente, pelo movimento de músculos, respiração, garganta e cordas vocais. Pode-se dizer que voz é o som de um corpo, tanto que quando nós ouvimos a voz numa canção, nós ouvimos a performance, mesmo quando não estamos vendo o cantor, nós o imaginamos. Isso, claro, também acontece com outros instrumentos, mas com a voz é algo que acontece e deriva do próprio corpo do cantor, por isso, nós não pensamos no microfone como sendo um instrumento musical, mas sim como apenas um instrumento de proliferação de uma voz emitida por um corpo. E esse corpo ainda entra no jogo através de seus movimentos: “o gesto contribuía com a voz para fixar e para compor sentido”. (ZUMTHOR, 1993, p. 244).

Tanto a voz, quanto o gesto estão diretamente relacionados ao ritmo. Em geral é o ritmo que determina o gênero da música, é ele também que vai determinar a carga emocional que ela expressa, classificando canções lentas como mais emocionais, e as mais rápidas como mais dançantes. Frith (1996), inclusive, faz uma comparação, baseada no ritmo, da música africana e suas derivadas e da música européia e suas derivadas. Para ele elas não se diferenciam só por uma ser mais “física” que a outra, elas são diferentes na estética. A música africana, por ser mais “primitiva” e “natural”, é mais direta no contato corporal, e isso é por causa do ritmo (uma música mais simples).

Frith afirma que *geralmente as sociedades de tradição oral, concentram na expressão corporal, isso leva a desenvolver o senso rítmico.*

O ritmo constitui uma força latente para a música, dando o tom para a dança e para os gestos. Ele também interfere na concepção que as pessoas vão ter das canções, que, dependendo do ritmo, da batida, do andamento melódico, vai agradá-las ou não, estimulá-las ou não a se envolver, principalmente de forma física, com a canção. O envolvimento com a música, por parte da audiência de música popular, é quase sempre rítmico, por meio de movimentos corporais. Como conclui Janotti:

A razão pela qual o ritmo é particularmente significativa para a música popular massiva é que um tempo estável e um interessante padrão de batida oferece um dos modos mais fáceis de penetrar em um evento musical; eles possibilitam que o ouvinte sem prática instrumental responda 'ativamente', experimente a música tanto corporalmente como uma questão mental. (JANOTTI JÚNIOR, 2004)

O que Janotti salienta é que a maneira mais fácil do ouvinte fazer parte da performance é provavelmente por meio dos movimentos corporais relacionados ao ritmo, já que dificilmente alguém da platéia vai tocar algum instrumento musical no momento de um show, de maneira, que seja incluída na apresentação.

A partir daí, também integrada diretamente ao ritmo e ao gesto, temos a dança. Desde século XVI, época do início dos bailes particulares da aristocracia⁴⁴, a dança é um ato de lazer e uma atividade social para crianças, jovens e adultos, independente da forma ou do estilo de dança. Antes disso, porém, já existia o ato de dançar como forma de culto ou celebração. Os romanos, por exemplo, promoviam festas com cantos e danças para comemorarem suas conquistas bélicas, ou como parte de eventos eclesiásticos.

Dançar basicamente consiste em movimentos que coincidem com a batida, com o ritmo. Os movimentos e os gestos, se forem coerentes, estarão subordinados ao ritmo. Um exemplo máximo dessa disciplina e coerência de ritmo e dança, seriam os bailarinos e dançarinos profissionais, por causa de anos de prática e exaustivos ensaios, eles têm total controle de seus movimentos, já os não profissionais, digamos, são mais espontâneos, mas não deixam de serem guiados pelo ritmo.

⁴⁴ SHUKER, Roy. Vocabulário de Música Pop. São Paulo: Hedra, 1999.

Quando pensamos em apresentações musicais, a dança pode ser de pares, como no caso de shows de forró, ou individuais, como em shows de rock, ou até mesmo grupais, na qual as pessoas se juntam e dançam em conjunto, não necessariamente com coerência e harmonia, “no entanto, envolvido em uma contínua atividade sinestésica” (WEINSTEIN apud SHUKER, 1999, p.88). Independente de coreografias, existe, nesses casos, o movimento do corpo em compasso com o ritmo. Isso inclui o *headbanging* (ou bate-cabeça), que consiste em movimentos com a cabeça de acordo com o ritmo da música, comum nos shows de heavy metal, assim como o *moshing*, uma forma de dança em círculo, “pulando energicamente, mais ou menos no compasso da música, numa disposição circular, girando no sentido anti-horário. Os cotovelos ficam muitas vezes estendidos e são usados como pára-choques, junto com os ombros” (WEINSTEIN apud SHUKER, 1999, p.88). Ainda temos o *pogo*, que consiste em pular no mesmo lugar, esse tipo de dança nasceu nos tradicionais clubes punks, que por serem tão lotados, mal dava para se mexer.

Elvis Presley⁴⁵ marcou época significativamente por causa da sua dança - os remexos dos seus quadris deixavam as moças ensandecidas -, “as apresentações ao vivo do Elvis foram o principal impulsionador de sua carreira” (FRIEDLANDER, 2006, p. 71). Assim nos descreve Paul Friedlander:

Elvis imitava os movimentos licenciosos dos *performers* negros; ele girava o traseiro, agarrava o microfone, caía de joelhos e levantava o lábio superior dando o seu famoso sorriso. Os verdadeiros agitadores no palco, aqueles cujas músicas continham um alto grau de insinuação sexual, eram Jerry Lee Lewis e Little Richard. Ambos atacavam o piano e o usavam como uma plataforma para suas apresentações. Lewis era capaz de ficar em cima de seus instrumento gritando “Shake it baby, shake it!” Richard era conhecido por arremessar parte de sua roupa para a platéia. Este comportamento, que parece comum nos padrões atuais, era escandaloso e sexualmente provocativo na época. (FRIEDLANDER, 2006, p. 404).

Outro exemplo de tamanha energia no palco do começo do rock'n'roll, seria Jerry Lee Lewis⁴⁶. Como muitos roqueiros daquela época (anos 50) que também tinham ligações com a Igreja, ele vivia atormentado pelo conflito entre sua música e a educação

⁴⁵ Elvis Aaron Presley, fenômeno musical dos anos 50, foi chamado de rei do rock, por oportunismo e preconceito, já que não se admitia cultuar àquele ponto um negro. E até hoje é conhecido por essa acunha.

⁴⁶ Jerry Lee Lewis, cantor, compositor e pianista americano, foi um dos pioneiros do rock'n'roll.

religiosa fundamentalista que teve (muitos líderes religiosos viam o rock como música do demônio), mas parecia que ele exorcizava todos essas demônios no palco, quando tocava piano, com todas as partes possíveis do seu corpo, com um incrível vigor.

Claro que nem todo cantor tem ou precisa de tanta visceralidade no palco. Se pensarmos em artistas como Roberto Carlos, João Gilberto e Chico Buarque, o máximo de movimentos que teremos são da platéia balançando os braços erguidos lentamente de acordo com cadência das músicas, ou quem sabe ousando dar uma sambadinha no caso de Chico ou dançar coladinho com o parceiro no caso de Roberto Carlos. Mas isso está mais uma vez relacionado ao ritmo da música e à carga expressiva e gestual que o próprio intérprete dá a ela.

2.3.2. Trajes e Alegorias

Além da incorporação de personagens, da gestualidade e da qualidade do “aqui e agora”, outras características do teatro que podem ser encontradas nas apresentações musicais e fazem parte da construção da performance final são os cenários, figurinos e a iluminação: “a música se integra com a dança, ambas são suportadas por um cenário, uma iluminação, uma plástica que se compõe num espetáculo total”. (COHEN, 2001, p. 50). Todos eles são elementos visuais vão compor o ambiente onde o show acontece, acrescentando novos significados e novas intenções à performance, nas quais “entram cores, odores, formas móveis e imóveis, animadas e inertes; e, de modo complementar, como parte auditiva de um conjunto sensorial em que a visão, o olfato, o tato são igualmente componentes”.(ZUMTHOR, 1997, p. 164).

Paul Friedlander, em seu livro *Rock'n'roll: uma história social*, nos traz alguns exemplos da utilização desses elementos, vejamos:

O final dos anos 60 presenciou a teatralização do rock nos palcos. Os artistas de San Francisco criavam ambientes coloridos que despertavam as mentes com seus shows de luzes; Bowie passava suas mensagens excêntricas através de personagens alienígenas. A apresentação dos Stones nos anos 70 incluía uma falo gigante. O Pink Floyd soltava um balão gigantesco com forma de porco e, mais tarde, construiu um muro enorme no palco. Bombas de fumaça, canhões de luzes e outros instrumentos explosivos povoavam regularmente os concertos de hard rock. O reino animal também foi levado ao palco para chocar a platéia (Alice Cooper com uma cobra). O Kiss usava camas de maquiagem e um lança-chamas (FRIEDLANDER, 2006, p. 405).

Episódios como os citados acima não faltam. Há aqueles que acontecem ao acaso, como foi a clássica história de Ozzy Osbourne⁴⁷ e o morcego. Durante um show do cantor, alguma pessoa da platéia jogou o animal no palco, Ozzy pensou que se tratava de algum objeto inanimado e mordeu o morcego, para só depois se dar conta que era um ser vivo.

Já o jogo de aromas e efeitos especiais do show *As Quatro Estações*, da dupla juvenil brasileira Sandy e Júnior, foi intencional. O show, ocorrido na turnê da dupla, nos anos de 2000 a 2001, pretendia simular realmente as quatro estações do ano, através de cheiros, da temperatura do ambiente, do cenário e do figurino, que iam mudando de acordo com cada estação do ano, como era dividida essa apresentação da dupla.

Todos esses casos, sejam intencionais ou improvisados, são exemplos de elementos que funcionam como artifícios que moldam o show na tentativa de criarem uma atmosfera, um clima, dando maiores significados à música, e assim envolverem a audiência de forma mais intensa com o espetáculo.

O cenário, local onde se configuram todos esses elementos e onde se efetiva o ato performático dos músicos, muitas vezes serve de suporte para a “teatralidade” dos intérpretes; como acontece nas peças teatrais, esses espaços contribuem para encenação dos atores. E mais, a própria existência de um cenário e seu formato já indica uma “teatralidade”, ou seja, a decoração do palco vai nos trazer noções para interpretar e dar novos sentidos para aquele show.

A iluminação vai guiar o olhar do ouvinte para determinados lugares do palco, quando a luz foca uma parte ou alguém do cenário, acaba por induzir os espectadores a desviarem a sua atenção para aquele ponto. A iluminação ainda é responsável por dar um clima para a apresentação, dependendo da cor e da intensidade da luz escolhida. Geralmente essa variação vai estar de acordo com a canção que está sendo tocada naquele momento.

Quanto à questão dos figurinos, ao adotar determinado tipo de vestimenta, o intérprete está transmitindo ao público “informações sobre a identidade do artista e as mensagens que ele desejava passar” (FRIEDLANDER, 2006, p. 404). No caso do Punk, o uso de coleiras de cachorro e *piercings* como acessórios e de calças couro e camisas rasgadas com frases provocadoras (do tipo “Mate-me, por favor!”) combinavam com suas faces desafiadoras, sua magreza e instinto violento e ainda com

⁴⁷ Ozzy Osbourne foi líder e fundador do Black Sabbath, banda de heavy metal americana, com grande referência musical no gênero. No final dos anos 70, Ozzy saiu da banda e seguiu em carreira solo.

suas músicas rápidas, de poucos acordes e simplistas (sem técnica) e letras vorazes, que detonavam numa postura impetuosa no palco e uma dança violenta que promovia verdadeiras devastações nos lugares onde aconteciam os shows.

Os integrantes da banda britânica The Who⁴⁸ se vestiam dessa forma, como “marginais rebeldes”, e no palco prosseguiram com essa postura enérgica e revoltada, quebravam guitarras, amplificadores e baterias e, “certa vez, até usaram cargas explosivas para dar um encerramento dramático à apresentação” (FRIEDLANDER, 2006, p. 405).

Já no outro extremo, “os Beatles permaneciam firmes, quase imóveis, só batendo vigorosamente os calcanhares e, às vezes, balançando a cabeça, distantes dos movimentos proibidos. Esta inatividade – um conformismo simbólico – era reforçada pelos ternos, sem colarinho, e gravatas Pierre Cardin.” (FRIEDLANDER, 2006, pp. 404 e 405).

No entanto, mais do que caracterizar a postura ou a identidade de uma banda, as roupas e figurinos também contribuem para a construção simbólica de imagens para a concepção final do espetáculo. Isso fica mais explícito quando músicos se fantasiam de personagens, como o que acontece com o grupo Teatro Mágico (ver figura 1 na próxima página), grupo brasileiro que mistura música, circo, teatro e poesia. Os integrantes do grupo fazem uso de fantasias e maquiagens para se apresentarem como personagens circenses, já que um dos conceitos que desejam transmitir é o da idéia de um espetáculo de circo, tanto que nos seus shows ocorrem números circenses como malabarismo e trapézio. Facilmente também se encontram na platéia dos shows do Teatro Mágico pessoas usando nariz de palhaço ou até mesmo maquiadas tal e qual os integrantes do grupo.

Quando se trata de grandes produções na área musical, podemos também trabalhar com o conceito de fantasmagoria proposto por José Jorge de Carvalho (1999):

Grandes espetáculos contemporâneos, geralmente de caráter multimídia. Aqui, o princípio estético predominante é o da fantasmagoria. Apesar de serem realizados em palco gigantescos, o que o público escuta é mais uma reprodução mecânica e eletrônica de uma música conhecida apenas através de uma gravação e menos a realização plena de uma arte musical. São

⁴⁸ Do The Who também é interessante falar que eles foram os responsáveis por popularizar a ópera rock, musical de rock que conta uma história com episódios e personagens por meio das músicas. *Tommy*, primeira ópera rock do The Who, também foi considerada a pioneira no estilo.

...magia e pacotes tecnológicos, planejados cuidadosamente a priori, onde não há lugar para o espontâneo nem para o erro (CARVALHO, 1999, p. 12)

...de luzes, de movimentos e de objetos de natureza...
...stram inovações e surpresas. Para ilustrar



Fig. 1: O Teatro Mágico

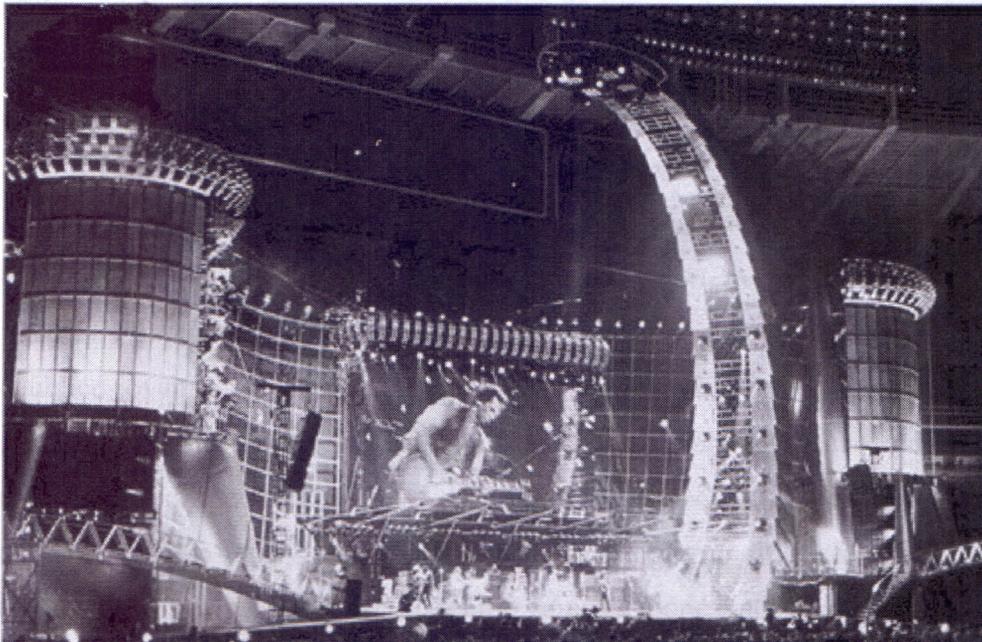


Fig. 2: Palco da turnê *Voodoo Lounge*, do Rolling Stones

Fantasmagoria é, portanto, nesse caso entendida no sentido de cenários fantásticos e imagéticos, de luzes, de elementos e de objetos de naturezas diversas, que agregados a música geram sensações e utopias. Para ilustrar o que o mesmo chama de fantasmagoria, o autor cita o show *Voodoo Lounge* (ver figura 2 na página anterior), dos Rolling Stones, de 1994. Nos shows dessa turnê, o palco era tão grande e a platéia tão numerosa que os músicos se tornavam minúsculo, dificultando a visão do público, por isso havia telões que projetavam a imagem dos integrantes dos Stones. Porém, o que acontecia era que boa parte das pessoas só os via pelo telão, entre muitos jogos de luz e outras imagens, “trata-se de um espetáculo projeto para saturar inteiramente os sentidos do espectador” (CARVALHO, 1999, p. 13). O que o autor deseja demonstrar é que nesses grandes shows há “tal grau de amplificação e saturação visual e sonora” (CARVALHO, 1999, p. 13), que mesmo que haja dezenas ou centenas de milhares de pessoa na platéia fica difícil perceber a participação do público na performance, mas ele também sugere que nesses casos se trata de uma nova experiência sensorial, em torno dessa vasta e intensa utilização de imagens e sons.

Além disso, geralmente esses megashows são concebidos por designers de espetáculo, e aí também envolvem grandes acordos financeiros, publicidade, diversas áreas profissionais, mídia massiva, cronogramas de turnês, e todos os demais aspectos inerentes à indústria musical e o circuito de turnês e festivais, já citados no primeiro capítulo desse trabalho.

Aqui no Brasil, atualmente, se tornou popular a realização de grandes festivais⁴⁹, que já fazem parte do calendário musical nacional, tais como *Ceará Music*, *Pop Rock* (em Belo Horizonte/BH), *Festival de Verão* (em Salvador/BA), *Porão do Rock* (em Brasília/DF) e *Planeta Atlântida* (no Sul do país). Esses eventos são, em suma, voltados para o público jovem e realizados com o apoio de alguma rádio local, além de diversos patrocinadores (de refrigerantes a telefonia celular), geralmente suas atrações são estrelas do pop rock nacional, bandas da moda e mais recentemente DJs de música eletrônica. Há também uma vasta cobertura midiática em torno desses festivais e outros produtos vinculados a marca do evento, como camisas, bonés, adesivos, etc. Como diz Shuker:

⁴⁹ Festival seria “concerto realizado freqüentemente em ar livre e que dura, em geral, alguns dias” (SHUKER, 1999, p.130) e que envolve a participação de diversas bandas.

A questão teórica que se coloca é de que maneira esses festivais criam sua considerável importância simbólica e econômica. Os festivais de música, assim como os concertos, consolidam os personagens da música popular criando ícones e mitos. Os artistas se aproximam dos espectadores e, cada vez mais, a um público mundial, por meio de transmissões via satélite. Ao mesmo tempo que se forma uma comunidade temporária, o público do festival vai se constituindo como mercadoria. Se o festival atrai um público programado, torna-se grande empreendimento comercial, como o comércio de alimentos e lembranças, a renda gerada pela transmissão via satélite e as posteriores gravações “ao vivo” (por exemplo, Knebworth e Rock in Rio) (SHUKER, 1999, p.131)

2.3.3 Tempo e Espaço

Os fatores externos à performance, como o ambiente em que ela se materializa ou a cultura na qual ela penetra, são elementos tão importantes quanto a música, o ritmo, o vestuário, o cenário, a voz e os gestos. Nosso foco não pode ficar só no nível semântico, imagético, musical ou gestual; a dinamicidade da performance é constituída também por esses aspectos exteriores.

Analisar uma apresentação musical vai além de interpretar canções ou sinais, “todos estes elementos só fazem sentido juntos numa situação de performance, em que conjugam-se o tempo, o lugar, a finalidade da transmissão, a ação do locutor, a resposta do público”. (PEREIRA, 2003, p. 05) e “a natureza do lugar, própria para reunir um público misto, durante um tempo determinado, em horas de lazer profissional, sua comercialização, mesmo parcial; as necessidades técnicas da programação: são fatores que dramatizam a palavra poética.” (ZUMTHOR, 1997, p. 164).

Ao se falar de ambiente, está se referindo tanto ao espaço físico que acontece a performance (ex: uma casa de show), quanto ao local em si (ex: a cidade); diferentes lugares dispõem a diferentes atmosferas e culturas e, com isso, diferentes percepções de um mesmo show, que variam de acordo com a disposição dos elementos e em qual espaço eles penetram: “A performance se encontra atada a um contexto cultural e situacional em que a ação se desenvolve; atada assim, a um tempo e lugar”. (PEREIRA, 2003, p. 05).

Aqui se pode fazer um parêntese e voltar a falar dos grandes festivais de música, que chegam a criar novos espaços para sua realização. O *Rock in Rio* na sua primeira edição, em 1985, construiu o que chamaram de Cidade do Rock, um local com mais de 250 mil metros quadrados, que além de contar com o maior palco do mundo até então,

também tinha mais de 50 lojas, entre lanchonetes, centros médicos e lojas de *suverniers*. Em 2001, na terceira edição do evento, a cidade foi reconstruída, e passou a contar também com diversas “tendas”, onde se realizavam, paralelamente as atrações do palco principal, as apresentações alternativas, como de música eletrônica, na Tenda Eletro. A lógica foi adaptada, em menores proporções, em outros festivais, a exemplo do *Ceará Music*, que conta com palcos diferenciados para diferentes estilos de música, além de espaços de convivências com a venda de produtos ou realização de jogos e brincadeiras. Todo esse agregado transforma tais lugares em grandes centros de entretenimento que giram em torno, mas vão muito além do fator musical, criando um ambiente heterogêneo de socialização e lazer.

O tempo em que se realiza a apresentação também pode ser visto por diferentes ângulos, como o tempo relativo à época (períodos históricos diferentes detonam conjunturas diferentes, e, como sabemos, relações diferentes) ou o tempo correspondente à duração do show (quanto tempo durou a apresentação, se teve que dividir o tempo com mais alguma banda, etc) ou ainda o período que ele se realizada (se de dia ou de noite).

Simon Frith (2006), no entanto, nos leva a refletir sobre uma nova perspectiva para o termo “tempo”, quando o relaciona com a experiência proporcionada pela performance. Para ele a música não é presente, passado ou futuro, ela é experiência de “tempo interna” de cada um dos envolvidos, na qual o “tempo externo” seria o tempo real da performance. O que ele quer dizer é que no momento da performance e posteriormente a ela, ocorrem situações e emoções que não estão propriamente ligadas ao tempo real que ela se desenvolve. Podemos ouvir uma determinada canção e a remetermos a acontecimentos do passado, lembranças, então, emergem e isso mexe conosco, ou ainda, podemos relacioná-las a desejos, sonhos e planos que temos para o futuro, ou algo que idealizamos e imaginamos que não tenha ligação direta com o que somos ou com o que estamos vivendo naquele instante ou com a realidade em si. Algo parecido foi dito por Zumthor, ao falar de como a performance toca o indivíduo:

O laço que ata a performance ao fato vivido se afrouxa facilmente. Resta a maravilha do canto. A alegria ou a tristeza provocadas pelo acontecimento ou pelo humor, por seu turno, talvez suscitem mais um puro desejo de cantar, do que o gosto por uma canção em particular: pouco importa o texto; apenas importa a melodia; a relação “histórica” é rompida, o tempo é abolido. (ZUMTHOR, 1997, p. 161)

Voltando à relação do tempo e espaço com as circunstâncias de performance, Zumthor (1993) trabalha com a contribuição de três elementos: situação, região e contexto. A “situação” estaria ligada ao fato que se fala, ao discurso, ao enunciado, sendo transformado e entendido por intérpretes e ouvintes. A “região” nada mais é do que as idéias de três espaços: geográfico, cultural e social, “em que os signos feitos obra são conhecidos e empregados” (ZUMTHOR, 1993, p. 251), e por fim o “contexto”, “que abarca toda a realidade ambiente, considerada como o fisicamente presente na enunciação” (ZUMTHOR, 1993, p. 251), nesse campo estaria a linguagem verbal e não verbal e o conjugado histórico e mental dos envolvidos, entre outros aspectos, ligados a platéia e ao músico, como expõe Danilo Dantas:

... a presença dos intérpretes e ouvintes, a presença dos sistemas de gravação, hora e lugar da performance, a personalidade do cantor e a personalidade do ouvinte. Quando interpreta a canção, o cantor se coloca em uma situação enunciativa complexa. Existe, por um lado, o personagem apresentado como o protagonista da canção. Seu cantor e narrador, que conta a “narrativa” com certa atitude e o tom da voz, mas que também se confunde com o personagem. Além disso, a personalidade do cantor, o que sabemos sobre ele, ou somos levados a acreditar através da publicidade (DANTAS, 2006, p.65)

Aqui fica elucidada a idéia de que fatores exteriores ao ato da performance em si, acabam por interferir na sua compreensão final. São desde aspectos biográficos do intérprete e detalhes culturais da platéia, até pormenores do local e do período da apresentação e em qual realidade ela acontece.

Para além da questão do gênero musical e das formas interpretativas dada a ele, ressalta-se o fato da performance estar vinculada ao contexto que a ação se desenvolve, ao lugar, ao tempo e a cultura dos envolvidos. Fora de contexto, a mensagem pode se tornar incompreensível ou tomar outras dimensões: “Mudadas as circunstâncias, o sentido e a função social do texto recebido se modificam: um canto revolucionário torna-se hino militar; uma canção de amor, canto de contestação política”. (ZUMTHOR, 1997, p. 157).

A performance musical, portanto, é resultado de vários elementos combinados, que dizem respeito tanto à mensagem quanto ao emissor e ao receptor. A performance é, dessa forma, interdisciplinar: “A performance utiliza uma linguagem de soma: música, dança, poesia, vídeo, teatro de vanguarda, ritual (...) Na performance, o quê interessa é apresentar, formalizar o ritual. A cristalização do gesto primordial”. (AGUILLAR apud

COHEN, 2001, p.50). São esses diversos elementos que estabelecem uma situação comunicativa e põem em ação e em contato o emissor, o texto e o receptor, o qual, como vimos, tem também um papel ativo no processo de comunicação, sendo co-autor do ato.

2.4 Performance midiaticizada

Antes da invenção do fonógrafo, em 1877, e, portanto, antes da possibilidade de se gravar som, só se podia ouvir música por meio da performance ao vivo. Era, então, necessária a presença dos intérpretes e dos ouvintes no mesmo tempo e espaço. Com o advento dos sistemas de gravação, houve uma mudança significativa no modo de se ter contato com a música, como resume o professor Fernando Iazzetta:

Pela primeira vez na história da música era possível executar e ouvir música independentemente da presença de um músico ou de um ouvinte. Mais ainda, essa música podia ser reproduzida em épocas e contextos totalmente diferentes daquele onde ela fora gravada originalmente, eliminando assim aquilo que chamamos de condição de performance. Essa idéia, que hoje pode parecer trivial, seria algo inconcebível para os sujeitos daquela época cuja experiência havia vinculado a existência da música à ocorrência de uma performance. (IAZZETTA, 1997)

A performance ao vivo deixa, então, de ser imprescindível para a realização musical, deixa de ser ato físico para dar lugar a um ato meditativo: “Neste século a música cada vez mais se distancia desse conceito de ação para se aproximar da idéia de algo que se ouve e se conhece intelectualmente e de modo abstrato. A música deixa de ser algo para ser feito e passa a ser algo para ser ouvido.” (IAZZETTA, 1997). Porém, o que se acredita é que a ação da performance não desaparece, ela se transforma. Numa gravação, embora não se possa ter contato direto com o corpo ou imagem do intérprete, há nela ainda a presença de um corpo, de qualquer forma, “não se pode mais vê-lo, mas se sente suas pulsações, respirações, sentimentos, energia vital” (PEREIRA, 2003, p. 07). Ainda segundo a autora:

Embora se possa argumentar que a performance mediatizada faça com que se perca a presença, a “aura”, há que se lembrar que mesmo a gravação (com todo seu aparato técnico) ainda contém elementos que são característicos, próprios, não sendo apenas uma perda. Ela se modifica, claro, mas nem por isso é algo a ser desmerecido e visto como menor ou falseador. A interpretação feita pelo cantor tem comunicação com o ouvinte, pois por trás dos recursos técnicos, do timbre do cantor, existe uma gestualidade oral (PEREIRA, 2003, p.07)

Então, mesmo que a performance seja modificada pelos meios auditivos e visuais de gravação e reprodução, sua natureza permanece a mesma, na medida em que o corpo e a voz do intérprete ainda se inscreve e se visualiza nela. O quê acontece, nos casos que não se vê a imagem do intérprete (como no caso do rádio ou do walkman), onde o indivíduo está exposto tecnicamente apenas ao produto sonoro, é que o ouvinte cria na sua mente essa representação do corpo do intérprete e de sua performance, por meio de pulsações e sentimentos que efetivariam essa presença física dos músicos (timbres, ritmo, batidas, vocalidade, etc), “assim, na canção gravada existiriam traços de performance que guiariam o ouvinte em sua escuta.” (DANTAS, 2006, p.60). Não que esse tipo de audição seja melhor ou pior, apenas nos remetem a diferentes estímulos de sensibilidades. Até quando há a presença do visual (televisão, vídeoclipes⁵⁰, filmes musicais, DVDs), é uma outra perspectiva, pois a gravação de um espetáculo não retrata fielmente o real, nunca vai reproduzir o que foi o show, pois se trata de outra linguagem, um outro momento, enfim, outras circunstâncias.

“A poesia oral direta, teatralizada, engaja o ouvinte por inteiro na performance. A poesia oral mediatizada deixa insensível alguma parte dele.” (ZUMTHOR, 1997, p. 254), o que vai acontecer, portanto, é que o ouvinte vai se encontrar exposto apenas a voz do intérprete, ou a sua imagem captada em outra conjuntura, o que elimina, por exemplo, o caráter da tridimensão, mesmo tendo imagens, ela ainda é chapada, bidimensional, e elimina “a possibilidade da tridimensão, que é um dos recursos da arte cênica, e que a aproxima da vida” (COHEN, 2001, p. 120). Também dentro dessa situação, há perda da interação entre os interlocutores; não existe um contato mais aberto, que permita um maior intercâmbio, já que os mesmos se encontram separados no tempo e no espaço. As gravações dos shows ao vivo até procuram (e conseguem em

⁵⁰ “Forma cultural híbrida, reunindo elementos da televisão e do rádio” (SHUKER, 1999, p. 286), os vídeoclipes são pequenos filmes, geralmente têm a duração de uma música, que retratam por imagens e sons uma canção. É utilizado na divulgação dos artistas no meio televisivo, inclusive existem emissoras especializadas nesse formato, os chamados canais de música, como a MTV e a Multishow.

certo grau) levar a *sensação da presença* do ouvinte da platéia, mas não alcançam a sua real dimensão: “é claro que a mediação eletrônica fixa a voz (e a imagem). Fazendo-os reiteráveis, ela os tona abstratos, ou seja, abolindo seu caráter efêmero abole o que chama de sua *tactilidade*” (ZUMTHOR, 2000, p. 15). Com isso, muitas vezes nem todos os sentidos do ouvinte estarão sendo estimulados, ainda assim, como vimos, ele relaciona essa escuta a uma performance ao vivo e recria no seu imaginário esses elementos ausentes da performance.

Por outro lado, a performance midiaticizada permite que a música seja ouvida em qualquer lugar. Ainda como afirma Zumthor: “disco, gravador, cassete ou rádio, os meios auditivos tentem a eliminar, com a visão, a dimensão coletiva da recepção. Em contrapartida, eles atingem individualmente um número ilimitado de ouvintes” (ZUMTHOR, 1997, p. 250). É só pensarmos, por exemplo, na transmissão de um show por uma grande emissora, como foi o caso do show da banda irlandesa de rock U2, na sua última passagem pelo Brasil (em fevereiro de 2006). A TV Globo, maior emissora nacional, exibiu o show da turnê *Vertigo* para todo país, logo após a novela das 21h, uma das maiores audiências nacionais, de forma que milhões de pessoas espalhadas por todo território brasileiro puderam conferir o show.

O modo como o ouvinte se relaciona com a música mediada e, mais especificamente, o modo como ele a performatiza, pode se realizar no campo ainda mais privado e íntimo, como é o caso dos equipamentos com fones (walkman, diskman, mp3 player)⁵¹, “é o walkman, em muito sentidos o inverso da amplificação jamais alcançada. Ouvir não é mais ouvir com os outros (...), mas ouvir para si e para ninguém mais” (CARVALHO, 1999), por isso, se caracteriza como um tipo de escuta muito intensa.

Há ainda a questão do Karaokê⁵², “esse aparelho devolve ao ouvinte massificado seu contato direto, se não com a criação, pelo menos com a re-criação, ou produção, da música popular” (CARVALHO, 1999), possibilita, então, a realização da fantasia e do desejo de muitos ouvintes: a sua transformação em cantor, tornando-se ele próprio, nessas circunstâncias, efetivamente intérprete.

Outro ponto a se levantar é a da tecnologia como instrumento de modificação e manipulação da música, como diz Simon Frith (1996), o quê se vai ouvir numa

⁵¹ São aparelhos móveis de reprodução respectivamente de cassetes, cds e mp3 (música digital), que utilizam fones de ouvido.

⁵² Equipamento usado na socialização em festa ou em ambiente familiar, o karaokê, em linhas gerais, utiliza uma televisão, na qual se reproduz apenas o som de uma música e com uma letra que passa na tela para assim com um microfone alguém a cante.

gravação pode nunca ter existido de fato como uma performance. Por meio do sampler⁵³, de retoques e da criação de novos sons e entonações, as tecnologias de estúdio permitem, então, a partir de fragmentos de eventos reais, criar uma experiência musical que é inexecutável ao vivo.

Agora que já dialogamos com autores que tratam da temática da performance, saindo da abrangência que o termo possui para nos determos a performance musical, assim como já tratamos da discussão teórica sobre os papéis de intérpretes e ouvintes e dos fatores que influenciam no processo e da diversidade de apresentações musicais, partiremos para análise do nosso objeto, dando conta no próximo capítulo da performance musical do Cordel do Fogo Encantado.

⁵³ Sampler é o “uso da tecnologia de computador para extrair trechos selecionados de trabalhos previamente gravados e usá-los como parte de um novo trabalho, usualmente como fundo sonoro” (SHUKER, 1999, p. 251).

Capítulo 3 – O Espetáculo

“Batuque furioso, viola harmoniosa, o sagrado e o profano. O Brasil em forma de canção. Lirinha, vocalista e letrista do Cordel, é a figura mais comovente que surgiu no cenário musical nos últimos anos. Na arte só tem importância os que criam almas e não os que reproduzem costumes. Compre o disco e... boa viagem” (Selton Mello, ator)

3.1 O Cordel Estradeiro: de Arcoverde e do mundo

3.1.1 A musicalidade e a regionalidade pernambucana

Antes da implantação do regime ditatorial no Brasil (1964-1985), período que trouxe à capital pernambucana uma crise econômica e política, devido à negligência desse novo governo para com a Região Nordeste, Recife era não só a cidade mais importante da Região, como também era um dos principais pólos culturais do país.

No que se refere ao universo cultural, se destaca a gravadora Rozenblit que teve papel importante para a fomentação da cultura do Estado, sobretudo do que diz respeito à música pernambucana. A Rozenblit, de capital exclusivamente nacional, chegou até a ter filiais no Rio de Janeiro, São Paulo e Rio Grande do Sul, e cultivou um significativo acervo para a música brasileira. Foi a primeira a produzir discos de trilhas de novela e dos festivais musicais da época, além de ter tido no seu *cast* artistas importantes nacionalmente.

Seu maior mérito, no entanto, foi ter valorizado a produção local, dando espaço para os ritmos (coco, maracatu, ciranda, pastoril) e artistas populares que nunca tinham registrado suas obras e permitindo sua profissionalização. Para além disso, ela foi uma oportunidade para preservar essas manifestações e essa musicalidade. “A filosofia da Rozenbit, se é que existia alguma, baseava-se no regionalismo, ou pernambucanidade, palavra que faz parte do vocabulário do Estado há pelo menos cinco décadas” (TELES, 2000, p. 71). Essa afirmação aponta a valorização da cultura (e até um certo ufanismo) por parte não só da gravadora, mas também dos pernambucanos em geral. A gravadora foi, inclusive, uma das responsáveis por tornar o Frevo, gênero genuinamente recifense, popular em todo país e transformá-lo em um produto comercial.

No entanto, não era só de Frevo e da Rozenbit que vivia e vive a cultura de Pernambuco. Também podemos citar o MCP (Movimento de Cultura Popular), grupo que mobilizava de artistas plásticos a teatrólogos, e, é claro, os músicos do Estado. O MCP foi articulado em 1961 e pretendia, através da educação de crianças e adultos, elevar o nível cultural, social e político da população. Entre seus principais nomes, podemos citar Ariano Suassuna⁵⁴, Francisco Brennand⁵⁵ e Paulo Freire.⁵⁶ O movimento foi tão significativo que acabou influenciando outros pelo país, mas, como a maioria dos movimentos nesses moldes, com o Golpe Militar ele foi extinto e muitos dos seus integrantes sofreram represálias.

Os anos 80 foram um período de transição e transformação da música pernambucana, que nos anos 90 veio ressurgir com o Movimento Manguebeat⁵⁷. Inclusive muitos tentaram enquadrar o Cordel dentro desse Movimento. No entanto, os integrantes do Cordel alegam que por estarem distante da capital, onde se articulava o Manguebeat, eles tiveram outra vivência, e, embora recebessem os sons das bandas do movimento, eles não conseguiam transmitir o deles. Como explica Lirinha:

No momento em que se usa o mangue como símbolo de um ambiente diversificado, o Cordel se insere. A diversidade é característica do movimento de Recife. O que ocorre com frequência na Bahia e em outros pontos do país é que os movimentos, para serem fortes, necessitam de várias bandas fazendo a mesma coisa. Os grupos e cantores vão e abrem o espaço todos juntos. Em Recife, o movimento se faz pela diferença. É quase impossível uma banda surgir imitando Chico Science. Não se aceita, é um sacrilégio, uma coisa que não se admite. Então as bandas são muito diferentes umas das outras. No texto do movimento mangue bit escrito por Renato L., Fred Zeroquatro e Chico Science, eles comentam que as veias de Recife

⁵⁴ Ariano Suassuna é dramaturgo e romancista de grande prestígio no meio, é o autor de várias peças famosas como *O Auto da Compadecida* e *A Pedra do Reino*. Suassuna é também um ardoroso defensor da cultura brasileira, inclusive além da participação no MCP, ele foi um dos fundadores do Movimento Armorial, em 1970, que tem como meta criar uma arte erudita a partir da valorização da diversidade de elementos e expressões artísticas da cultura popular nordestina.

⁵⁵ Brennand é pintor e escultor recifense, seu trabalho se concentra especialmente nas cerâmicas, onde predominam obras abstratas e com formas de partes do corpo feminino.

⁵⁶ O educador Paulo Freire desenvolveu importantes pesquisas no campo da pedagogia crítica, no qual se sobressaiu na área de educação popular. O método Paulo Freire de educação tem, entre outras premissas, a tentativa de conscientização da realidade social.

⁵⁷ Manguebeat (ou Manguebit) é um movimento artístico surgido na década de 90 em Recife, com o objetivo de promover e valorizar a cultura local, sob uma nova estética, por meio do cinema, da música, das artes plásticas e afins. Na área musical, há uma mistura de ritmos regionais (maracatu, o coco, a ciranda, a embolada) com rock, hip hop e música eletrônica. A cena mangue traz também um resgate a manifestações folclóricas de Pernambuco e nordestinas, tomando como referências figuras históricas como Zumbi, Lampião e Antônio Conselheiro, numa clara tentativa de resgate da identidade histórica, e também a preocupação com as desigualdades sócio-econômicas e com o meio ambiente. Todo esse interesse pela cultura regional foi e é vista em bandas como: Chico Science & Nação Zumbi, Mundo Livre S/A e Mestre Ambrósio.

estavam entupidas e que iam injetar sangue novo nas artérias. Nisso o Cordel não se encaixa, porque a gente não viveu esse movimento de Recife, não viveu suas necessidades, as dificuldades artísticas. A existência da gente é de outro lugar. Agora, o nosso som também não é um som representativo da nossa cidade. Existe essa confusão. (LIRA FILHO, 2005)⁵⁸

Sobre a musicalidade pernambucana ainda se tem muito o quê falar e explorar. Porém, a título de ilustração nos bastam esses exemplos. Todos esses movimentos e fatos citados (e tantos outros mais) apontam para a constatação do grande significado e importância da cultura regional para os pernambucanos, e suas constantes tentativas de revitalizá-la e aprimorá-la.

É dentro deste contexto, de valorização da cultural local e de suas tradições, que nasce o Cordel do Fogo Encantado. O grupo foi considerado a maior revelação da música pernambucana desde o Manguebeat. Eles sintetizam bem o que é tido como regional, aliando a musicalidade local à literatura de cordel⁵⁹, sob forma de um espetáculo cênico-musical, com letras que falam dos costumes, do cotidiano e do povo da região. No entanto, como se verá a seguir, apesar de encontrarmos bastantes elementos da sua cultura local na produção musical do grupo, há também nela elementos universais, como afirma Ana Paula Campos Lima:

O Cordel do Fogo Encantado teria avançado ao buscar atingir o universal, mesmo trabalhando as influências musicais presentes na cultura popular e também por trazer elementos do sertão do Estado a essa pernambucanidade festejada, porém incompleta até então por não contemplar a pluralidade o Estado. (CAMPOS LIMA, 2005, p. 77)

3.1.2 A cultura popular em cena

Desde o início de sua trajetória, o Cordel do Fogo Encantado conta com uma forte presença de elementos da cultura popular nordestina e em especial da cultura do sertão de Pernambuco (local de origem do grupo). Por outro lado há também a presença da

⁵⁸ PALAVRAS Cruzadas. *Revista OI*, Rio de Janeiro, RJ, Jun. 2005. Disponível em: <www.revistaoui.com.br/nova/cordel_fogo.asp> Acesso em: 06 fev. 2007.

⁵⁹ A literatura de cordel é assim chamada pela forma como são vendidos os folhetos com as histórias impressas, dependurados em barbantes (cordões), é um tipo de literatura típica da Região Nordeste. O cordel conta histórias do cotidiano através de rimas e xilogravuras, que é uma técnica de pintura que utiliza a madeira como matriz, pode ser considerada uma espécie de carimbo.

cultura de massa em seus trabalhos, resultando numa “mistura que, segundo a crítica musical, não se encaixa em um determinado estilo musical, nem pode ser definida ou rotulada como é de costume” (CAMPOS LIMA, 2005, p. 53).

Raymond Williams (1992) diz que o povo manifesta a sua identidade social através de sua cultura. Portanto, quando nos referimos à cultura popular, nos referimos a uma cultura própria de um povo, num determinado local e num determinado contexto social. Essa cultura geralmente tem raízes no passado, e veio sendo transmitida de geração a geração, sofrendo evoluções, modificações e influências de culturas exteriores. Mas não deixa de ser formada por elementos bem específicos de um lugar. Segundo Canclini (1982) as culturas populares estão ligadas às relações sociais de um povo, uma nação ou uma etnia, e envolvem além de bens culturais, também elementos econômicos e do cotidiano.

No entanto, erroneamente, pensa-se em música regional sempre como música do interior, longe dos grandes centros. O regional pode estar em diversos lugares, sendo a música de Luiz Gonzaga⁶⁰ tão regional quanto à da cantora carioca Fernanda Abreu⁶¹. Pois a música de Abreu usa uma linguagem da sua região, no caso, a linguagem do Rio de Janeiro, do Funk, assim como Gonzaga usa a do nordeste. O próprio Lirinha, vocalista do Cordel, questiona essa situação ao falar sobre os rótulos que seu grupo recebe por trabalhar com ritmos nordestinos:

As pessoas que representam a música tradicional da nossa cidade não vêm o Cordel como uma conservação do que elas fazem. Entendem como uma profunda intervenção e novidade. O Cordel assumiu uma postura artística de invenção, embora o que a gente faça venha carregado de elementos do que a gente escutou. O objetivo é uma música inventiva, uma liberdade na composição que foge dessa coisa regionalista. O rótulo regional é aplicado ao Cordel de uma forma preconceituosa, e eu o questiono bastante. Qual o som que não é? Toda musicalidade vem carregada dos elementos que compõem o espaço geográfico daquele artista. (LIRA FILHO, 2005)⁶²

⁶⁰ O sanfoneiro e cantor Luiz Gonzaga, intitulado de o Rei do Baião, criou um som dançante surgido da fusão da sanfona, da zabumba e do triângulo. O baião utiliza poeticamente a metáfora e mistura elementos das tradições ibéricas, africanas e indígenas. As temáticas mais abordadas nas letras eram o movimento migratório e a seca, explorando a fé, o sofrimento e as celebrações e costumes locais. Como por exemplo, em *Asa Branca* (“Quando olhei a terra ardendo...”), refletindo a dura realidade do sertão nordestino e em *Feira de Caruaru* (“Na feira de Caruaru Tem massa de mandioca, Batata assada tem ovo cru...”), que tem o foco criativo na vasta cultura da região.

⁶¹ Fernanda Abreu começou a carreira como backvocal da banda de pop rock Blitz. Seu som é basicamente urbano e utiliza muito da temática e da linguagem carioca.

⁶² PALAVRAS Cruzadas. *Revista OI*, Rio de Janeiro, RJ, Jun. 2005. Disponível em: <www.revistaoi.com.br/nova/cordel_fogo.asp> Acesso em: 06 fev. 2007.

Há, de fato, muitas vezes esse tipo de olhar preconceituoso e limitado sobre a cultura popular, algo nascido de uma visão folclorista, saudosista e tradicionalista, de forma a vinculá-la sempre ao arcaico, ao ultrapassado, ao antimoderno, algo sem mudanças e evoluções, sendo essa cultura homogênea e uniforme. Dessa maneira, separando-a esteticamente e conceitualmente das outras culturas, como diz Liana Amaral:

Simultaneamente é concebida toda uma postura de exclusão, que vê as culturas populares como apartadas do todo social, alijando-as de qualquer espaço de inovação, de elaborações complexas, de sensibilidade e sofisticação, separando-as por critérios ideológicos, históricos e estéticos das outras manifestações culturais da sociedade, em especial das da elite (AMARAL, 2005, p.7)

O que presenciamos cada vez mais é a heterogeneidade se manifestando de diversas formas nas culturas, se cruzando e coexistindo ao mesmo tempo. É uma característica trazida pela modernidade, por meio da globalização, a troca de informação cada vez mais rápida, os espaços diminuídos, o intercâmbio entre os diversos grupos aumentando, unindo o tradicional e o moderno, o urbano e o rural, o artesanal e o tecnológico, numa relação que vai gerar novos conceitos. Esse tipo de transformação, mestiçagem e reciclagem é chamada de hibridação, e nenhuma cultura está imune: “(...) não há culturas camponesas ou, pelo menos, culturas camponesas não-contaminadas, exceto em regiões extremamente pobres, onde o capitalismo se dedicou apenas ao usufruto e a destruição(...)” (SARLO, 2000, p. 101).

A música nordestina é tão ampla e, contraditoriamente, uniforme quanto sua cultura. Uma diversidade musical com suas peculiaridades, mas com características comuns na sua essência. A música tradicional brasileira tem sua origem geralmente européia e africana, e a música nordestina não difere disso, pelo contrário, a sua sonoridade é basicamente fundamentada com elementos culturais desses continentes, juntamente com elementos indígenas, religiosos e do cotidiano. Assim, dessa mistura, nasceram os ritmos nordestinos, tais como maracatu, coco, repente, embolada, baião, forró, xote, xaxado, axé, etc, e deles, por sua vez, nasceram outros. E é dentro dessa mistura que vai emergir a produção musical do Cordel do Fogo Encantado.

O que podemos notar é que o Cordel transforma elementos da cultura popular e os alia a elementos universais: "O Cordel do Fogo Encantado teria avançado ao buscar atingir o universal, mesmo trabalhando as influências musicais presentes na cultura popular e também por trazer elementos do sertão do Estado". (CAMPOS LIMA, 2005, p. 79). E isso não pode ser considerado inferior, pelo contrário, como afirma Caldas:

... primeiro disco do Cordel levou o nos...
... independen...
... essos postava...
... de divulgação...
... público post...
... 2000 em casa...
... se não há um anuário...
...
... Não existe decadência de manifestações espontâneas da cultura popular. O que ocorre, sobretudo, é a perda de elementos primitivos pelo choque com outras culturas (...) De outro modo, ainda, a cultura popular se recicla, se adapta a uma nova realidade, ou seja, acompanha as transformações pelas quais a sociedade está passando. O que não devemos é confundir reciclagem com decadência. (CALDAS, 2001, p. 12).

A preservação de uma cultura nunca foi a preocupação e meta principal do grupo. Eles reconhecem a grande influência elementos da cultura popular de Arcoverde, mas não se reconhecem como continuadores ou reprodutores dessas tradições: "a idéia não é a de resgatar elementos tidos como originais das culturas locais, e sim mesclar as singularidades da região de onde eles vêm com os elementos considerados universais". (CAMPOS LIMA, 2005, p. 70). Essas influências externas são constantes e já vieram com cada um dos integrantes do grupo e suas preferências musicais, que variam da bossa nova ao punk, de cantos religiosos ao rap.

O grupo sempre afirmou que, na busca pelo seu próprio som, estão abertos para novas possibilidades de inspiração, como se configura a tendência atual das artes e das culturas em geral. Embora, ainda que aberto, o grupo mantenha algumas restrições nesse quesito, como diz Campos Lima: "A banda não aceita todas as imposições para participar do massivo (...) ao mesmo tempo em que faz concessões, o quinteto também mantém elementos como poesia, elementos cênicos e, principalmente, ritmos populares" (CAMPOS LIMA, 2005, pp. 80 e 81).

Mais do que a influência dos ritmos, há a própria influência da região, da geografia, das vivências, dos costumes, das experiências que cada um dos músicos carrega consigo e que acabam por fazer parte da sua música, para resumir: "como é o sertão, seco, é também o som dos encantados". (CAMPOS LIMA, 2005, p. 101). Assim afirma Farias Júnior:

Isso nos leva a considerar que a construção da identidade engloba também fatores como o grupo social ao qual o indivíduo pertence e a cultura na qual ele encontra-se inserido, cultura esta que constrói referenciais que os indivíduos tomam para si e manifestam em suas condutas no cotidiano (FARIAS JÚNIOR, 2004).

O primeiro disco⁶³ do Cordel levou o nome do grupo e saiu em 2001, por uma gravadora independente. De início chegou a vender cinco mil cópias só no boca-a-boca: uma pessoa gostava e indicava a outra. Aliás, por muito tempo essa foi a principal forma de divulgação dos seus discos, e a maioria das vendas aconteciam depois dos shows; o público gostava tanto do que tinha visto que despertava neles a vontade de ter aquele registro em casa.

Nesse disco há um amplo uso de expressões regionais, tais como: sequidão, cumeeira, derradeira, arriar, valei-me, escapulir, bucho, amarrotou, peixeira, se dana, oím, corisco, voadeira, cumadre, arrudeio e avoa, além do próprio sotaque local mantido até hoje. O disco pinta um retrato do local de origem do grupo e, além da utilização significativa das expressões locais, cita lugares e personagens de Arcoverde, regrava poesias de poetas sertanejos e as letras abordam temáticas também relacionadas ao sertão pernambucano.

Em 2003, veio o segundo disco, intitulado de *O Palhaço do Circo Sem Futuro*⁶⁴ (ou *A Trajetória da Terra*)⁶⁵. Com ele ficou mais clara a influência da cultura de massa no grupo, expressa, por exemplo, através da inserção de elementos eletrônicos e de sons gravados durante a turnê internacional e postos no cd como vinhetas. Além disso, as músicas estão mais curtas para facilitar a veiculação em rádios e programas de TV. As letras, em geral, retratam o caos do futuro e o sentimento de saudade ao trabalhar com temas como religião e guerra, voltando a concepção do álbum para questões mais universais, ao mesmo tempo em que fala de figuras circenses. Nesse disco também se percebe a presença de expressões regionais, embora, pelo menos aparentemente, em menor proporção. Nas palavras de Lirinha:

⁶³ CORDEL do Fogo Encantado. *Cordel do Fogo Encantado*. Trama, 2001.

⁶⁴ CORDEL do Fogo Encantado. *O Palhaço do Circo Sem Futuro (Ou A Trajetória Da Terra)*. Trama, 2003.

⁶⁵ "A influência do folheto de cordel no trabalho da banda está presente na criação dos títulos para as músicas que, assim como a maioria dos folhetos, apresenta dois títulos." (CAMPOS LIMA, 2005, p. 63)

O segundo cd é uma tentativa de realização de um som autoral que traz a nossa história e a nossa vida. Esse é o som do Palhaço do Circo Sem Futuro – a tempestade, o conflito, a aflição, um som extremamente impaciente, um trovão. Agressivo e profundamente revelador de sensações pelas quais estávamos passando naquele momento. Por causa da forte presença da percussão no palco, muita gente tem a imagem de que o Cordel é tradicionalista e que faz sons exóticos e arcaicos, isso é um grande engano. (...) Não acho que uma música olhe para o passado ou para o futuro, acho que ela olha para todos os lados. Tudo isso percebo com mais clareza no segundo disco, porque o primeiro foi um disco meio bandeira, um disco de chegada, explicando de onde viemos e a que viemos. (...) A busca por um som que saísse única e exclusivamente da nossa cabeça sempre existiu, e no primeiro disco a gente tem muita coisa ligada a isso, mas também a muitos ritmos já existentes. (LIRA FILHO, 2004)⁶⁶

Em 2006, veio a consolidação do trabalho através do terceiro disco do grupo, *Transfiguração*⁶⁷. Disco esse que nasceu diferente dos anteriores; os dois primeiros eram registro de espetáculos, já o *Transfiguração* foi concebido originalmente em estúdio para só depois ganhar os palcos; houve, então, uma inversão na lógica de produção do grupo, o quê resultou num aprofundamento maior do áudio, inclusive, o próprio título do disco sugere essa mudança, essa transição, assim como muitas das letras de suas canções.

Embora o disco conte com várias citações a Arcoverde, o grupo foi acusado de abandonar suas origens, de ter desvinculado do regional. Lirinha, numa entrevista para o Show Livre⁶⁸, em 2006, contou que, de certa forma, acha positiva essa cobrança em cima do Cordel, embora eles não queiram ser vinculados apenas a uma música regional, eles não negam a influência dos ritmos e costumes de sua região, só que alegam que sua produção musical vai além disso.

Quanto à análise das canções do Cordel, ela se torna ampla devido à diversidade de signos musicais, verbais e gestuais contidos nelas. Parece que todos os símbolos do trabalho do grupo são voltados para contar determinada história. Então, é no show (ou no espetáculo, como eles mesmo chamam) que acontece a união de todos esses elementos, inclusive os da cultura popular.

⁶⁶ ENCANTADO. *TPM*. Nov. 2004. Disponível em: < <http://revistatpm.uol.com.br/35/ensaio/01.htm>>. Acesso em: 22 fev. 2007.

⁶⁷ CORDEL do Fogo Encantado. *Transfiguração*. Escambo, 2006.

⁶⁸ ESTÚDIO Showlivre UOL ao vivo com Cordel do Fogo Encantado. Disponível em: <http://showlivre.uol.com.br/videos.php?video_id=25628&conteudo_id=102&eventoId=2545&video_arterto=S> Acessado em: 14 fev. 2007.

Vejamos agora alguns dos traços regionais manifestados nas apresentações do Cordel do Fogo Encantado, retirados de observações feitas a partir de alguns shows do grupo que assisti de 2004 a 2007, nas cidades de Fortaleza, Belo Horizonte e Recife, juntamente com análises de vídeos com gravações de outros shows do grupo.

Em todos os shows, os integrantes deixam clara a ligação com o popular ao afirmarem suas origens. Eles fazem questão de se apresentarem como uma banda de Pernambuco: “Essa forma de se apresentar para os espectadores nunca mudou, e é motivo de vibração entre os fãs e uma característica que os mantém ‘diferentes’”. (CAMPOS LIMA, 2005, p. 88).

As próprias músicas do Cordel costumam contar histórias com temáticas de sua região e, nos shows são interpretadas pelos músicos, que tiram subsídios da própria cultura para compor sua performance e, dessa forma, contribuir para fixar e dar sentido às letras. “Ao se apropriar desses diferentes elementos culturais e tradicionais além de atualizar personagens que marcaram e marcam o imaginário do Sertão nordestino, o performer os (re) cria por meio de sua voz, por meio de sua performance”. (FARIAS JÚNIOR, 2004).

Em *Boi Luzeiro (ou A Pega de Violenta, Vaidoso e Avoador)* (letra em anexo), logo no começo há uma voz de um senhor chamando um boi, parece ser um vaqueiro, depois Lirinha pergunta “Cadê o boi?”, daí entra no palco um boi de boneco iluminado, o corpo é uma armação de arame e os olhos são dois faróis (ver figura 3). O boneco passa então a interagir com os integrantes do grupo. Essa imagem do boi como parte de uma celebração, de algo lúdico, é outra reminiscência nordestina que eles trazem para o palco. Nessa música ele fala dos retirantes nordestinos, tema presente em outras canções, a exemplo de *Morte e Vida Stanley* (letra em anexo).



Fig. 3: O boneco do boi luzeiro fora do palco.

A canção faz referência à poesia *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto, nela o grupo conta a história de Stanley, um retirante de Serra Talhada/PE que foi tentar a vida em São Paulo, trajetória que se assemelha a do próprio grupo. Enquanto os retirantes nordestinos vão para o sudeste fugindo da seca e em busca de melhores condições de vida, o Cordel saiu de Recife e foi para São Paulo com o objetivo de ampliar seus horizontes musicais, em busca de mercado para o trabalho que estavam realizando, de certa forma também atrás da sobrevivência através da sua arte. E para os integrantes foi difícil essa adaptação, também tinham um sentimento de retirantes como conta Lirinha:

É muito difícil se adaptar, porque a cidade passa uma sensação de não-conforto, é um lugar extremamente ligado a uma punição de não se revelar. São Paulo é um lugar para onde um monte de conterrâneos já tinham vindo para buscar um sonho, uma possibilidade de ampliação de horizonte, uma evolução na vida pessoal. Então só podia ser um mito para mim. (LIRA FILHO, 2004)⁶⁹

Ao apresentarem essa música nos shows, Lirinha mais do que narrar a história de Stanley, incorpora os sentimentos do personagem. O cantor permanece com olhos fechados boa parte da canção e faz movimentos de enxada para representar o trabalho braçal exposto nos versos da canção (“mais um homem pra trabalhar”). No início da canção a iluminação é azulada, é a parte da letra que narra o dia do nascimento de Stanley, numa noite de “lua prateada”. No meio da música o palco fica mais iluminado, mais claro, e passa para tons mais avermelhado quando começa a narração da vida dele na cidade grande.

As letras do grupo já nascem como narrativas performáticas, estruturadas pela oralidade, que permitem a teatralização dos signos, através da expressão vocal, facial, corporal, da gestualidade e da corporalidade dos músicos. Portanto, a presença da cultura popular na música do grupo vai poder ser também notada nesses gestos durante a performance. Por exemplo, durante a execução da música *Louco de Deus (ou Perto de Você)* (letra em anexo), Lirinha carrega e manipula um candeeiro (lâmparina) aceso, um artefato típico do Nordeste (ver figura 4 na próxima página). O cantor faz manobras com o objeto seguindo os versos da música (“E o sol rodando no céu!”), e quando canta

⁶⁹ ENCANTADO. *TPM*. Nov. 2004. Disponível em: < <http://revistatpm.uol.com.br/35/ensaio/01.htm>>. Acesso em: 22 fev. 2007.

o verso “No Fogo! Fogo!”, ele aponta o candeeiro pra platéia. Esses gestos se dirigem diretamente aos ouvintes e asseguram a manutenção da atenção da platéia e sua interação com o palco. Isso acontece constantemente durante o espetáculo, às vezes até com uso de termos regionais, como “arreia”, que Lirinha usa para convidar o público a levantar e participar da próxima música. Esses traços lingüísticos também contribuem para a construção de uma identidade regional.

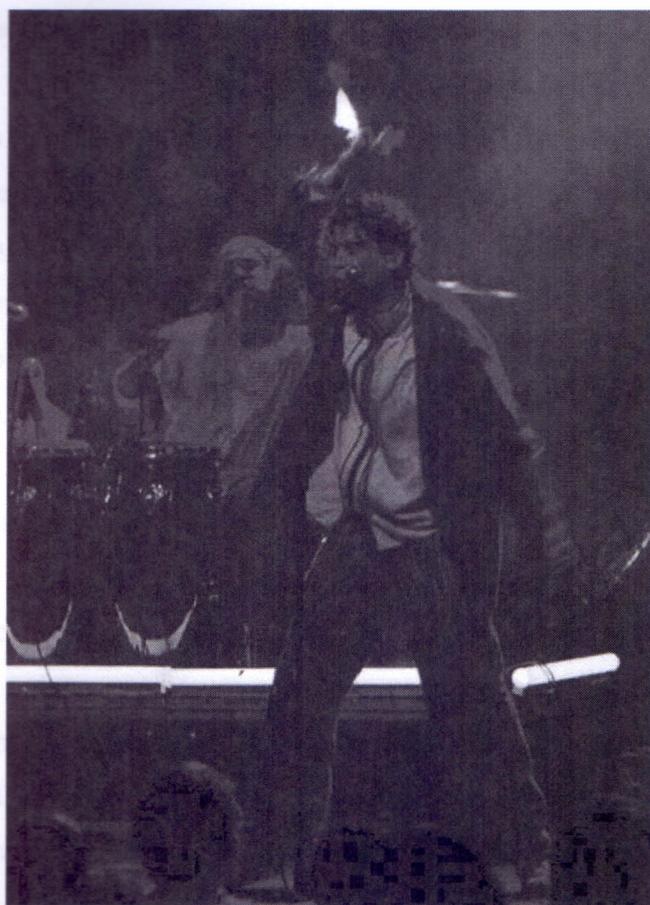


Fig. 4: Lirinha manipulando o candeeiro em *Louco de Deus*

Mesmo no palco, na concepção dos cenários ou nas vestimentas, o grupo procura sempre fazer referências às temáticas regionais. No início da carreira, o grupo utilizava um figurino semelhante ao de um grupo de cultura popular da região, o Reisado das Caraíbas. Hoje em dia eles não usam mais um figurino, embora, ainda usem às vezes batas e acessórios mais típicos da sua região, como colares de casca de coco ou chapéu de palha. Quanto aos cenários, os primeiros eram painéis de tecidos com pinturas rupestres. O cenário da turnê do segundo disco era composto de quatro vitrais

iluminados (uma lanterna, um beato, um canhão e uma santa), que faziam referência à temática do cd.

Constata-se assim, o uso de elementos específicos da cultura nordestina na performance do Cordel do Fogo Encantado. Muitos desses elementos já se encontram presentes na formação e na produção musical do grupo, que apenas os transformam no interior de sua representação artística.

3.2. O palhaço do circo sem futuro: O cênico no musical

Na abertura do show *A Trajetória da Terra*, registrado no DVD *MTV Apresenta Cordel do Fogo Encantado*⁷⁰, eles abrem o show com a canção *A Chegado de Zé do Né na Lagoa de Dentro*, e os primeiros sons que se ouvem vindos do palco são os dos chocalhos. Como resposta há palmas e gritos da platéia. Depois se ouve sons de vaqueiros guiando o gado. Aumenta-se o volume do som da platéia, que se move inquieta. As luzes cortam a escuridão, iluminando o palco. Os tambores começam a batucar, a platéia se anima. As luzes piscam no ritmo dos tambores. Vem o violão, e aos gritos se juntam os movimentos, os espectadores pulam e gritam. O espetáculo está pra começar, “Arreia!” é o comando do vocalista.

Notamos, por essa anúncio da entrada do Cordel, que para envolver a platéia no universo entoado pelo grupo há um constante uso de vinhetas com sons de vento, sinos, chuva, chocalhos, de pessoas falando, gargalhando etc, de acordo com a canção ou a poesia entoada. Essas inserções sonoras e também as visuais colaboram para constituir a atmosfera da apresentação. Em *Devastação da calma (ou a Tempestade)* (letra em anexo), poesia que quando recitada no show é acompanhada apenas pelo violão e por sons de vento e chuva, no fim há sons de trovões, e assim começa a música seguinte: *Tempestade (ou A Dança dos Trovões)* (letra em anexo). Durante a canção quando é entoado a palavra “relampiã”, a iluminação pisca dando a idéia de vários relâmpagos cruzando o palco. E, por fim, a música é encerrada com som de chuva caindo.

Zumthor (2000) argumenta que, numa performance, todo o universo, ambiência, atmosfera, o todo circunstancial faz parte do ato. Assim, na análise do processo é

⁷⁰ CORDEL do Fogo Encantado. *MTV Apresenta Cordel do Fogo Encantado*. MTV, 2005.

preciso considerar ainda outros aspectos do espetáculo, como ruídos externos, cenário, iluminação e figurino.

Como já citado, o Cordel surgiu como um espetáculo teatral, e até hoje seus espetáculos possuem elementos cênicos. Muito dessa característica foi herdada do Reisado Dramático, típico na Região; e das tradições dos teatros nordestinos, nos quais há uma mistura de narração e música. Aliás, a própria cidade de Arcoverde, onde tudo começou, é conhecida no Estado por esse seu lado teatral, existem várias grupos na cidade dedicados a arte. Lirinha considera o teatro “libertário porque é uma arte que lhe coloca diante da interpretação de sentimentos, em comunicação com os sentimentos que você vive. É marcante.” (LIRA FILHO, 2004)⁷¹. Tudo isso pesou na decisão do grupo na hora de abandonar o teatro e seguir como banda, tanto que antes de decidirem seguir pelo caminho musical, optaram por preservarem alguns aspectos teatrais, assim relata o vocalista:

Achávamos que o espetáculo só fazia sentido com a introspecção que o teatro provoca nas pessoas, aquela coisa de você sentar, não estar bebendo, e ficar ali no escuro. Você consegue mergulhar na luz que o espetáculo dá ou mesmo naquela escuridão típica dos teatros. A gente disse que não, porque a proposta da gente não era essa, nossa idéia era seguir no teatro. Mas ele disse que no dia seguinte ligaria para a gente. E ligou. (...) Montamos um espetáculo com novos integrantes, deixando a poesia e ampliando mais a música. As poesias continuaram servindo como ligação entre as músicas e facilitando nosso contar de histórias. (LIRA FILHO, 2004)⁷²

Na verdade, mesmo quando ainda era uma peça teatral, já trazia elementos musicais, que foram ganhando mais espaço com o tempo. Porém, sendo um show tão ligado ao teatral, será que, como numa peça, ele segue um roteiro? Questionado se existe uma intenção de contar uma história durante o show, Lirinha (2004)⁷³ disse que realmente havia uma história, contada numa determinada seqüência, sem que houvesse uma lógica linear ou narradores. Segundo ele, isso dificultaria o entendimento do público, exatamente por estarem na zona de fronteira da música e do teatro. Ao assistir distraído a uma apresentação do Cordel, podemos tomá-la como um show musical qualquer, mas, numa observação mais atenta, notamos realmente que existe uma

⁷¹ ENCANTADO. *TPM*. Nov. 2004. Disponível em: <<http://revistatpm.uol.com.br/35/ensaio/01.htm>>. Acesso em: 22 fev. 2007.

⁷² ENCANTADO. *TPM*. Nov. 2004. Disponível em: <<http://revistatpm.uol.com.br/35/ensaio/01.htm>>. Acesso em: 22 fev. 2007.

⁷³ TERRA Encantada do Cordel. *O Povo*, Fortaleza, 06 nov. 2004.

organização de temáticas, não muito tradicional, sem divisões de atos, ou passagem explícitas, na verdade acontece de maneira sutil. Uma análise dos *setlists* (em anexo) permite que se note como são dispostas as canções e as poesias; não é de forma aleatória, é possível vinculá-las para fazerem sentido, “as poesias escolhidas sempre fazem ligações, pontes entre as músicas e a linha da história, que passa por muitas discussões internas”. (LIRA FILHO, 2004)⁷⁴, geralmente são divisões feitas de acordo com o tema da música, ou na intercalação de canções mais rápidas com as mais lentas, para manter o ritmo da apresentação.

As apresentações do Cordel contam com um cuidadoso projeto de iluminação, que vai se modificando de canção pra canção, recebendo tons mais escuros e puxados para o vermelho nas músicas de batidas forte ou ligadas a elementos como o fogo, e tons mais claros puxados pro azul para as músicas mais lentas e de temas mais serenos, ambientando o palco para a performance. A participação da iluminação também se dá na geração de efeitos luminosos ou complementares à concepção do clima para a canção, ou mesmo seguindo seu ritmo. Em *Cavaleiro da Ordem do Deserto*, no show *A Trajetória da Terra*, só Clayton Barros fica presente no palco: é um solo de violão. Durante os primeiros acordes, a platéia permanece quieta, observando. Na medida em que ele aumenta o ritmo, é seguido por um jogo de luz, piscando rapidamente, então, as pessoas passam a se agitar, se manifestam com gritos e algumas palmas.

Algo semelhante acontece em *Joana do Arco (ou Agitprop)* (letra em anexo), canção em homenagem a uma importante guerrilheira da revolução cubana, ela tem início com uma luz amarelada, que vai avermelhando e piscando quando entram as batidas mais fortes da percussão. Fica vermelho no final, depois quando a música desacelera, já perto do fim, volta a tons frios, amarelo e verde.

“Situada num espaço particular, a que se liga numa relação de ordem genética e mimética, a performance projeta a obra poética num cenário” (ZUMTHOR, 1997, p. 164). A existência de um cenário projetado e decorado especialmente para aquela apresentação musical contribui ainda mais com a concepção da idéia de teatro transcrita para os palcos musicais, e é assim que acontece com o Cordel. Os cenários se modificam e se adaptam de acordo com a turnê em andamento. Ana Paula Campos Lima nos traz uma breve descrição dos dois primeiros cenários do grupo:

Assim como os temas e as composições, os cenários dos espetáculos também apresentam modificações. Enquanto os primeiros eram construídos pelos

⁷⁴ TERRA Encantada do Cordel. O Povo, Fortaleza, 06 nov. 2004.

próprios integrantes da banda (painéis de tecidos com pinturas que lembram as rupestres), o novo cenário é considerado um espetáculo à parte por quem assiste, que torna a apresentação algo para ser ouvido e, principalmente, visto. Ela é composta de quatro vitrais iluminados, ligados aos temas das músicas. (CAMPOS LIMA, 2005, pp. 99 e 100)

O novo cenário que autora se refere é o da turnê do segundo disco. O mais recente cenário, do disco *Transfiguração*, como de praxe, reflete a poética do cd, é composto por uma borboleta no centro e ao fundo do palco, representando a idéia da metamorfose (“transfiguração”) da lagartixa e por bonecos (que lembram astronautas) nas laterais do palco, como mostram as figuras 5 e 6.



Fig. 5: Cenário da turnê *Transfiguração*.



Fig. 6: Cenário da turnê *Transfiguração*, visão mais próxima do boneco.

Outros códigos, sons, ruídos e imagens simbólicas são trabalhados durante o show, ampliando seus efeitos. Sejam acessórios, vinhetas, objetos ou figurinos, todos esses elementos visuais e auditivos se tornam importantes “na impressão que a palavra causa ao ouvinte, talvez sobre a própria interpretação” (ZUMTHOR, 1997, p. 215). Como na abertura da turnê *Transfiguração* (2006 e 2007), um boneco iluminado caminha devagar cruzando o palco. Depois da passagem do chamado Boneco de Luz (ver figura 7), vem *Tlank* (letra em anexo), poesia acompanhada de sons de objetos sendo lançados ao chão e se quebrando.



Fig. 7: O Boneco de Luz

Os integrantes do grupo também agem como no teatro, por meio de gestos e danças eles interpretam e dão vida às canções. Em determinados momentos do show há também a incorporação de personagens, como quando Lirinha assume a posição de profeta ao declamar determinadas poesias de tons proféticos, inspirados em personagens da sua região, como o Pajé Cauã, da tribo Xucuru, citado na música *Profecia (ou Testamento de Ira)* (letra em anexo).

O mesmo acontece quando tocam a canção *O Palhaço do Circo Sem Futuro (ou A Trajetória da Terra)* (letra em anexo). Lirinha costuma contar a história de um filho que tinha vergonha do pai ser palhaço (texto em anexo). E quando fala “Pai me ensina a ser palhaço”, ele pega um pote de tinta e pinta o rosto, repete isso três vezes, nas duas primeiras vezes a tinta é branca, na última é vermelha, compondo assim no seu rosto a

típica pintura de um palhaço, como mostra as figuras 8 e 9. Enquanto tocam a canção, ao fundo se pode ouvir sons de pessoas gargalhando (especialmente crianças).

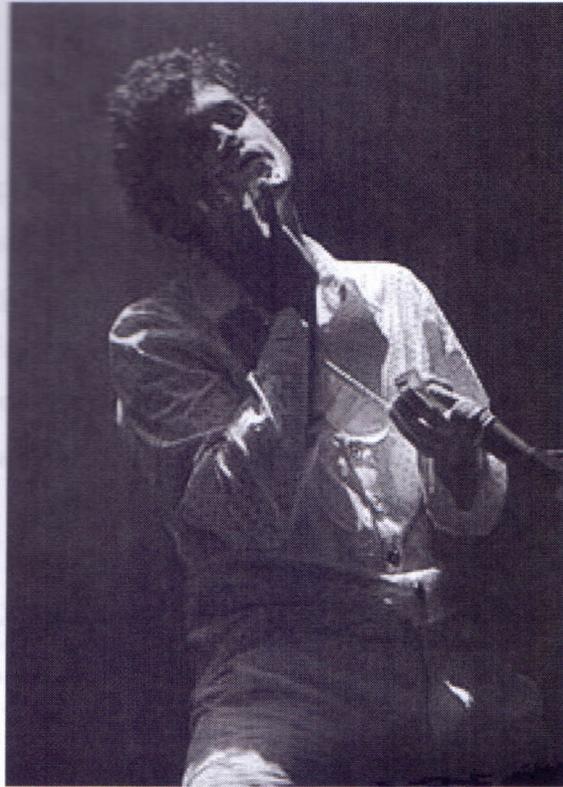


Fig. 8: Lirinha no momento da pintura.



Fig. 9: Lirinha já pintado e interpretando a canção *O Palhaço do Circo Sem Futuro* (ou *A Trajetória da Terra*).

Embora haja essa incorporação de personagens, não podemos deixar de levar em conta que estamos diante de um show musical, não de uma peça teatral, que são músicos, não atores, “o que distingue o *performer* do ator-intérprete é que essa sua presença, pelo que já comentamos, será muito mais como pessoa do que como personagem”. (COHEN, 2001, p. 109). O próprio Lirinha afirma isso ao declarar que: “mesmo no início, quando o Cordel do Fogo Encantado ainda não era o grupo musical, mas o nome de um espetáculo de teatro. Só que nós já entrávamos no palco como pessoas e não como personagens”. (LIRA FILHO, 2004)⁷⁵. O ponto é que na relação do cantor com seu personagem, da pessoa com um personagem no palco, entram em jogo outras questões. O intérprete se mostra como pessoa, e não como personagem, no entanto, ao narrar e interpretar as canções por vezes pode tomar a posição do protagonista da canção, assim reflete Dantas:

Quando interpreta a canção, o cantor se coloca em uma situação enunciativa complexa. Existe, por um lado, o personagem apresentado como o protagonista da canção. Seu cantor e narrador, que conta a “narrativa” com certa atitude e o tom da voz, mas que também se confunde com o personagem. Além disso, a personalidade do cantor, o que sabemos sobre ele, ou somos levados a acreditar através da publicidade (DANTAS, 2006, p.65)

3.3 A celebração do Cordel do Fogo

3.3.1 Devastação da calma: As vozes e os corpos no espetáculo

Lirinha, como *band leader*⁷⁶ do grupo, se torna a figura central do espetáculo, aquele que toma pra si a tarefa de comandar o andamento do show, de manter contato com o público e de dar expressividade para as canções, e para isso ele usa muito da sua experiência com o teatro. Não só quando assume a postura de personagem, pois durante todo o show, o cantor se movimenta, gesticula, dança e interpreta as canções de maneira bem teatral. Por exemplo, na canção *Salve* (letra em anexo), Lirinha fica de costas para platéia com a mão estendida pro alto, como se estivesse falando com o céu. Nota-se

⁷⁵ TERRA Encantada do Cordel. O Povo, Fortaleza, 06 nov. 2004.

⁷⁶ Expressão da língua inglesa, traduzida ao pé da letra como líder da banda, se refere a o sujeito que dirige o conjunto, que se torna no show o elemento central, no qual se concentra a carga dramática e física, é o responsável por liderar o show e é aquele que possui um maior contato com a platéia.

pelo movimento dos lábios, que ele realmente pronuncia algumas palavras. Isso promove uma maior concentração e inclusão da platéia, que observa atenta essas manifestações e acompanha os movimentos e danças do cantor. Já tratamos dos elementos que contribuem para concepção da performance, mas ela só se materializa por meio dos atos de intérpretes e ouvintes, como afirma Zumthor:

Gesto, roupa, cenário com a voz se projetam no lugar da performance. Mas os elementos que constituem cada um deles, movimentos corporais, formas, cores, tonalidades, e as palavras da linguagem compõem juntos um código simbólico do espaço. (ZUMTHOR, 1997, p. 216)

Lirinha apela para movimentos mais lentos quando se trata de canções mais leves ou intimistas, como *Aqui (ou Memórias do Cárcere)* (letra em anexo). A própria iluminação branda, em tons azulados, já propõe isso, então, o cantor passa a realizar gestos mais expressivos apenas com o rosto e o olhar, assim como em *Preta* (letra em anexo), na qual ele canta de olhos fechados e sorrindo boa parte da canção, aí mais uma vez a interpretação se concentra no rosto, no olhar e na entonação da voz. Já *Ela Disse Assim (ou A Teus Pés)* (letra em anexo), começa com o palco mais iluminado, depois a luz fica piscando, dando um caráter mais sombrio, Lirinha passa a fazer trejeitos de desespero (no verso “não, não, não”) e o palco vai ficando mais escuro, piscando cada vez mais rápido. Como a canção fala de suicídio, o cantor se expressa com a mão na cabeça, encarando o chão, se curvando, passando a idéia de desesperança e desespero, como podemos ver na figura 10 na próxima página.

Em *Anjos Caídos (ou A Construção do Caos)*, Lirinha anda devagar pelo palco, de olhos fechados, passos lentos, balançando um sino, acompanhado da vinheta de sons de fogo (chamas). Na primeira parte que ele recita poesia, sem acompanhamento de violão ou tambores, só com alguns instrumentos percussivos. As pessoas ficam mais quietas, mas basta os primeiros movimentos mais bruscos do vocalista para recomençar a “catarse”. Durante a música há algumas paradas dos instrumentos para recitação só dos versos, que são acompanhados palavra por palavra pela platéia.

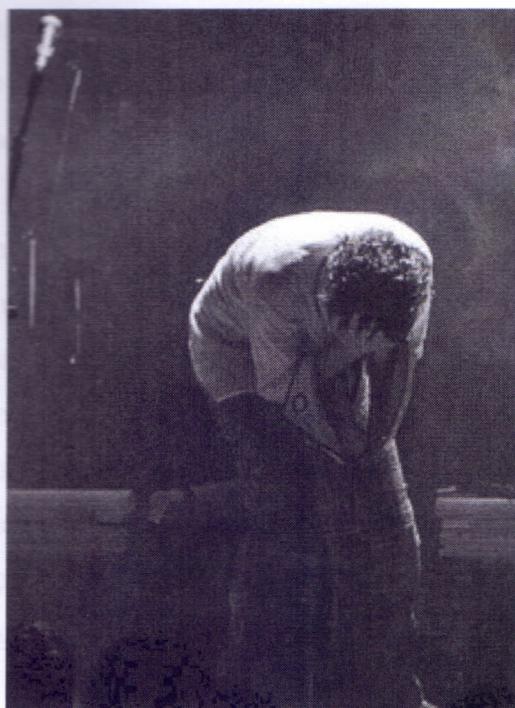


Fig. 10: Lirinha demonstrando agonia em *Ela Disse Assim*.

Dos 3 Mal-Amados, poesia de João Cabral de Melo Neto, durante a turnê do segundo disco, era recitada por Lirinha sem o acompanhamento de instrumentos musicais, só com sons de objetos sendo atirados e quebrados. A platéia, como de costume, sabia de cor o poema e o seguia verso por verso. Recitar poesias sempre foi comum para Lirinha, já que desde a infância ele convive com esse universo, tanto que até hoje ele não se considera o cantor, “eu digo poesias. Em alguns momentos grito poesias também. Não acho que sou um cantor.” (LIRA FILHO, 2004)⁷⁷.

Já destacamos aqui a relevância e as implicações da voz e da oralidade na performance, a entonação dada a ela e como, por meio dela, os sentimentos são explorados que configuram as intenções e tensões da canção e, conseguinte, da performance. Desperta anseios e emoções do público ouvinte. Mais que isso, a voz como evento físico é parte de um corpo.

Lirinha, a arma lírica do grupo, dança movimentando os braços e pulando no palco no ritmo das músicas. Sua dança é peculiar, muitas vezes parece estar em transe no palco. Ele, além de cantar, toca pandeiro em algumas músicas, como em *Poeira (ou Tambores Do Vento Que Vem)*; nela ele torna o instrumento parte da coreografia, o

⁷⁷ ENCANTADO. *TPM*. Nov. 2004. Disponível em: <<http://revistatpm.uol.com.br/35/ensaio/01.htm>>. Acesso em: 22 fev. 2007.

jogando pro alto e rodando pelo seu corpo. Lirinha também costuma usar o pedestal do microfone em suas danças ou outros objetos que eventualmente utiliza na apresentação.

Nos shows, na canção *Antes dos Mouros* (letra em anexo), Lirinha toca um chocalho. Durante toda a introdução da música, a platéia fica em silêncio. Até mesmo quando começam os primeiros versos, a platéia permanece quieta, só quando entra a percussão é que começam os maiores movimentos. Quando Lirinha grita “arreia” e começa também a dançar, a platéia se empolga de vez. Lirinha termina a música tocando pandeiro com todos os integrantes cantando e falando ao mesmo tempo, fazendo uma mistura de sons e ruídos que dão sentido aos versos da canção.

O vocalista, semelhante ao que acontece com outras bandas, por estar com as mãos livres (sem a obrigação de tocar um instrumento), tem uma maior mobilidade para se movimentar, dançar e gestualizar. No entanto, os atos dos outros músicos também devem ser considerados. Os percussionistas do Cordel também dançam com seus tambores, isso fica mais evidente durante a apresentação da canção *Tambores de Fogo* nos shows, quando ficam só os três músicos no palco. Antes de começarem a tocar, há sons de um terreiro de umbanda. A música é instrumental, só percussiva. As pessoas da platéia acompanham levantando as mãos, batendo palmas ou dançando seguindo as batidas dos tambores.

Nego Henrique, Emerson Calado e Rafa Almeida com seus tambores e Lirinha com o pandeiro fazem a coreografia percussiva do Cordel, tornando a percussão uma característica muito forte do show do Cordel, e, por esse motivo, muitas vezes o seu som é comparado ao rock'n'roll, “a música é marcada pela forte batida da percussão e por um violão ‘dedilhado às pancadas’, o que dá a sensação de se estar ouvindo uma música próxima ao rock” (CAMPOS LIMA, 2005, p. 91). Assim comprova o relato de um espectador de um dos shows do Cordel, acontecido em Florianópolis, em 2002: “Aquilo para mim é o verdadeiro punk ‘brasileiro’. Som rápido, pesado, denso, vocal expressivo, forte, presença, espontaneidade, simplicidade, crú, nervoso, energético e até mesmo político em certo sentido”⁷⁸. Lirinha, em entrevista a um jornal, fala da presença da percussão no seu grupo:

⁷⁸ RELATOS. Disponível em: <<http://www.cordeldofogoencantado.hpg.ig.com.br>> Acesso em: 28 fev. 2007.

O nosso forte é a percussão, a busca pelos timbres. Que é visto como algo do terceiro mundo, porque há uma carência de instrumentos. O desenvolvimento tecnológico privilegia os timbres de bateria, de baixo e guitarra. Não há uma captação voltada para percussão. Não há manuais. Nós ainda tocamos com sobras de microfones de bateria. Então, existe uma série de descobertas, de crescimento musical, de produção dos nossos sons. (...) Mas a memória musical da população brasileira não é comum a esse tipo de timbre, porque ainda é muito carnavalesco. (...) A percussão tem uma tradição afro-indígena no nosso país e acho que vem daí a dificuldade de aceitação dessa música. Porque na cabeça de muitas pessoas a percussão é vista como algo atrasado. Antes do Cordel tocar, quando os nossos instrumentos ainda estavam armados, escutava-se denominações como arcaico, tradicional, conservador, ancestral, telúrico. (LIRA FILHO, 2004)⁷⁹

O ritmo, como sabemos, é que vai guiar os movimentos, fundamentar a dança. Um som concentrado na percussão tem a tendência de intensificar esses movimentos ou mesmo os torná-los mais energéticos e viscerais, ou mesmo eróticos. Além disso, a percussão também colabora para a cadência da melodia e interfere na dicção da voz. Na análise de Zumthor:

O tambor marca o ritmo básico da voz, mantém-lhe o movimento das síncopes, dos contratempos, provocando e regravando as palmas, os passos de dança, o jogo gestual, suscitando figuras recorrentes de linguagem: por tudo isso ele é parte constitutiva do “monumento” poético oral. (...) Assim praticada, a percussão constitui, estruturalmente, uma linguagem poética. Manipulado, como é a regra, de forma expressiva, o som do tambor se enriquece de efeitos de intensidade, de conotações melódicas. (ZUMTHOR, 1997, p. 177)

3.3.2 O Cordel do público encantado: A platéia no centro do palco

Toda a pesquisa foi conduzida em cima da idéia de um ouvinte ativo, como componente primordial da performance, então, o foco agora será na platéia dos shows do Cordel do Fogo Encantado. Trata-se de uma platéia que é o reflexo e a continuidade da energia do grupo, “cada show dos rapazes era um novo encantamento, não só pelo espetáculo, mas por ser o público da banda apaixonado e variado (em idade e estilos)” (CAMPOS LIMA, 2005, p. 16). E no caso, eu me insiro como parte dessa platéia, já que boa parte das observações feitas durante o trabalho foram tiradas de shows que participei, não só como pesquisadora, mas também como ouvinte.

⁷⁹ TERRA Encantada do Cordel. O Povo, Fortaleza, 06 nov. 2004.

Nos shows do Cordel, nota-se a intensa participação e comoção de seus espectadores, submergidos e seduzidos pelo espetáculo proposto pelo grupo. Aqui elementos que efetivaram a apresentação do Cordel, como os cenários, a iluminação, a coreografia, os gestos secos, os tambores fortes, vão induzir e inspirar a platéia na construção da sua própria performance, como foi discutido no segundo capítulo desse estudo, de forma que, como diz Ana Paula Campos Lima, o público do Cordel “não só canta junto com o vocalista como também declama as poesias com toda a teatralidade permitida” (CAMPOS LIMA, 2005, p. 84).

Durante a condução dramática da performance, os índices lingüísticos, rítmicos e gestuais vindos dos intérpretes não só mantêm a atenção dos ouvintes, os estimulam e os inspiram, como também despertam nos mesmos diversos tipos de sensações, já que as apresentações dos intérpretes são carregadas de um forte apelo emocional. No Cordel, o carisma do vocalista aliado a sua energética presença de palco e o conteúdo emocional das canções, geram um forte elo com o público, ao mesmo tempo em que desperta uma comoção, em especial no que diz respeito à histeria do público feminino. Zumthor afirma que “a dança expande, em sua plenitude, qualidades comuns a todos os gestos humanos. Ela manifesta o que se oculta alhures; revela o reprimido; faz desabrochar o erotismo latente” (ZUMTHOR, 1997, p. 211). Sobre esse aspecto, Lirinha diz que:

Isso lembra alguns espetáculos que envolvem celebração, acho que às vezes essa resposta do público feminino se processa também nos homens, mas de uma forma mais contida. Sempre tentei perceber isso para me dar conta do que está sendo mostrado no palco, onde você está muito iluminado, com a voz muito alta por causa do microfone. Naquele momento, você representa uma série de coisas. Os espetáculos falam de coisas encantadas, de sentimentos como amor, saudade, tempestade, palhaços sem futuro. Hoje, quando vejo as pessoas reagirem a esses sentimentos com todo aquele envolvimento e entrega, percebo que faz parte da celebração que estamos propondo. (LIRA FILHO, 2004)⁸⁰.

Assim vai se dando o intercâmbio entre os autores da performance, uma relação forte que se dá no momento em que o ato acontece e que se reflete nas ações de intérpretes e ouvintes. Naquele período, que varia de uma hora à uma hora e meia, tempo relativo de duração de um show, se sucede essa confrontação entre os

⁸⁰ ENCANTADO. *TPM*. Nov. 2004. Disponível em: <<http://revistatpm.uol.com.br/35/ensaio/01.htm>>. Acesso em: 22 fev. 2007.

interlocutores da performance; um contato intenso que lida com sentimentos e gera emoções e ações, e é daí que se configura todo o processo. É importante mais uma vez considerar essas questões, já que agora colocamos o ouvinte no centro do palco.

É difícil encontrar na internet ou ouvir depoimentos de espectadores dos shows do grupo que não use para descrever a apresentação palavras como “visceral”, “fascinante”, “maravilhoso”, “espetacular”, “transcendente”, “encantador” e afins. Como exemplo, cito o seguinte relato retirado de um dos vários sites em homenagem ao grupo na Internet:

O show foi impressionante. Aliás, a melhor palavra para definir o show é: IMPRESSIONANTE!!! Não dá pra falar muito mais que isso, pois ficaríamos falando a noite toda sobre o grupo. No show, não conseguia nem me mexer. Só queria prestar atenção naquela quantidade infinita de informações difundidas por aqueles cinco pernambucanos, por aqueles cinco “cabras da peste”!!!⁸¹

No DVD *MTV Apresenta Cordel do Fogo Encantado*, vemos na gravação do show que antes dos integrantes adentrarem o palco, o público canta os versos da canção *Pedrinha* (letra em anexo), como uma espécie de aquecimento ou para conter a ansiedade. Antes de tocá-la no show, o vocalista relembra o fato ao dizer: “Essa música é sagrada. Eu escutei vocês cantando. Que coisa mais linda!”, então, Lirinha começa a cantar, mas logo deixa por conta da platéia. Isso acontece constantemente durante o show, tanto as pessoas se adiantarem e começarem a cantar as canções antes dos músicos, quanto Lirinha virar o microfone para que o povo cante sozinho as músicas ou declame as poesias. O público do Cordel não se mostra como um público que necessite constantemente de incentivos ou pedidos por parte dos músicos para que participem e “agitem” durante os shows, ele por muitas vezes toma a iniciativa ao cantar trechos de canções ainda não tocadas, no intervalo de uma música para outra, ou até mesmo quando dança ou ergue os braços em sincronia sem que haja um apelo verbal ou gestual explícito vindo do palco.

Também nessa gravação, na canção *Chover (ou Invocação Para Um Dia Líquido)* (letra em anexo), um dos maiores sucessos do grupo, a platéia acompanha em êxtase, as pessoas pulam e cantam muito animadas. Quando param as batidas da percussão,

⁸¹ RELATOS. Disponível em: <<http://www.cordel dofogoencantado.hpg.ig.com.br>> Acesso em: 28 fev. 2007.

cantam com o vocalista, seguem também o vocalista nos gesto e na dança, Lirinha, então, em determinado momento, vira o microfone pra platéia cantar e ela canta com todo fôlego. Mas, o mais intrigante a respeito dessa canção é que existem muitos relatos de que sempre chove no local por causa da execução dessa música, verdade ou mentira, lenda ou realidade, coincidência ou não, todos os shows que fui do grupo, todos ao ar livre, realmente choveu.

O primeiro show que assisti do Cordel foi antes de ter a idéia para essa pesquisa. Na verdade, só conhecia algumas de suas canções, embora o grupo já tivesse um relativo sucesso no meio universitário e no meu rol de amigos, e todos comentarem como era espetacular um show do grupo. Resolvi, então, conferir a atuação deles no palco. Era novembro de 2004, portanto, se tratava ainda da turnê do segundo disco. O show aconteceria dentro do projeto *Sesi Bonecos do Brasil*, um evento promovido para prestigiar a arte dos bonecos, das marionetes e mamulengos e que estava correndo várias capitais do país. Sobre esses shows, Lirinha comenta:

Nessa turnê, há uma novidade na concepção geral do show, acompanhado deste festival de bonecos. Há um sentido de circo, algo em praça pública, o que é difícil ver hoje. Por conta desse capitalismo cruel em que o objetivo maior é o lucro, são raríssimos os projetos que privilegiam o gratuito. Isso já torna a apresentação especial. E é como se fosse um retorno do Cordel às suas origens teatrais. (LIRA FILHO, 2004)⁸².

A parada em Fortaleza aconteceu na Praça Verde, no Centro Cultural Dragão do Mar, lugar aberto e, como previa a lógica do festival, com entrada franca, resultado: praça lotada (ver figura 11 na próxima página). Quando cheguei ao local, poucos minutos antes de começar o show, a praça já estava coberta por uma diversidade de pessoas: fãs, curiosos, transeuntes; muitos não sabiam o que aguardavam ver naquele palco decorado com vitrais, bonecos, palhaços e beatos, mas adolescentes, adultos e até crianças, todos estavam à procura no melhor ponto para assistir a apresentação do Cordel do Fogo Encantado. Os integrantes, vestidos de branco, entraram e foram se dirigindo aos seus respectivos instrumentos. Lirinha agachou-se no palco, numa posição que lembrava de uma oração e pronunciou algumas palavras em silêncio. Ao som da batida de um tambor, levantou-se com um pulo, agarrou o microfone e começou a

⁸² TERRA Encantada do Cordel. O Povo, Fortaleza, 06 nov. 2004.

cantar, dando início ao espetáculo e arrebatando a minha atenção e a de muitos que estavam por lá. Saí com a sensação de ter sido um dos shows mais pesados e energéticos que já havia assistido, impressão resultante do que via no palco e do que via no público, extasiante e fascinante.



Fig. 11: Visão de parte da platéia do show em Fortaleza, em 2004.

Dois anos depois, pude assistir a outro show do grupo dentro desse mesmo festival, mas dessa vez em Belo Horizonte/MG e, naquela ocasião, eu já estava com a idéia da pesquisa em mente. Mais uma vez numa praça, no caso a Praça da Estação, no centro da capital mineira. Diferente dos cearenses, o público mineiro me pareceu mais sereno e contido, iam chegando devagar, sem pressa, meio dispersos pela praça, alheios e agasalhados - era uma noite de inverno -, mas bastaram os primeiros toques dos tambores vindos do palco para que começasse a agitação, que não se dispersou nem quando começou a chover. No entanto, enquanto em Fortaleza as pessoas pareciam saber todas as letras das canções, em Belo Horizonte isso não era tão evidente, tirando a turma do gargarejo, aquelas pessoas que ficam bem em frente ao palco, a grande massa só cantava junto as músicas mais conhecidas, como *Chover*, *Na Veia* e *O Palhaço do Circo sem Futuro*, mas isso não impediu a “catarse” coletiva, típica dos shows do grupo.

Ai Se Sêsse (letra em anexo) também foi um dos pontos altos daquele show. Quando Lirinha deu início à poesia, grande parte do público recitou junto, dava até para ver o contentamento estampado no rosto do Lirinha ao guiar aquela multidão na declamação de cada palavra do poema. No fim, aplausos do vocalista para o público, e do público para o vocalista. Por serem, talvez, os versos com uma maior carga de expressões regionais entoados durante o show, podia se pensar que não seriam assimilados por pessoas de fora do contexto nordestino, entretanto, em geral, esse era um dos momentos do show mais aguardados e mais festejados por qualquer platéia do grupo, independente do lugar que ocorresse. Fui nesse show na companhia de alguns amigos mineiros e um paulista, esse último nunca tinha tido contato com o trabalho do grupo, mas declarou do fim daquela noite que a parte que mais tinha gostado era exatamente a da declamação do poema, nas palavras dele: “me amarrei naquele historinha das virgis”.

No livro *O Sertão Alumiado Pelo Cordel do Fogo Encantado*, a autora narra fatos semelhantes, ela cita o depoimento de gaúchos sobre uma apresentação do Cordel e afirma que apesar de não saberem bem do que se tratava algumas canções, de estarem distante do universo das narrativas, o espetáculo os arrebatou. Acerca disso, Lirinha comenta: “A gente não sabia o que esperar e pessoas disseram que não ia dar certo, que o pessoal de lá não ia se tocar, por causa da linguagem diferente, mas a reação foi a melhor possível, o povo aplaudia demais” (LIRA FILHO apud CAMPOS LIMA, 2005, p. 94).

A razão para isso pode estar relacionada ao ritmo e à melodia, que não necessitam de uma vivência ou conhecimento lingüístico para ser sentido e captado. Tanto que a recepção internacional do grupo não foi prejudicada pela “distância cultural” entre o grupo e tal platéia. Nos shows fora do país, eles geralmente diminuem a quantidade de poesias e músicas com letra e enfatizam mais no som, “a estratégia atingiu o objetivo do grupo ao fazer tal concessão, já que os espectadores ‘se sacudiam’ ao dançar da mesma forma que o público recifense: parecendo estar sob um encantamento” (CAMPOS LIMA, 2005, p. 69).

O último show que assisti para essa pesquisa foi no estado natal do grupo, Pernambuco. Optei pelo local baseado em vários relatos que afirmavam que as apresentações do Cordel em sua terra eram as melhores, rolava uma energia indescritível. E, exatamente por ter sido o show que mais me chamou a atenção, o escolhi para entrar em mais detalhes e vou ousar descrevê-lo.

O show aconteceu em Fevereiro de 2007, uma segunda-feira de Carnaval, no Jardim São Paulo, bairro da periferia do Recife. Eu e mais quatro amigos fortalezenses, chegamos receosos ao lugar, pois as informações que nos chegavam eram de que se tratava de um bairro perigoso. Porém, não demorou muito para nos sentimos a vontade naquele clima intimista, de “no quintal da minha casa”, que nos propunham aquelas ruas estreitas, com a predominância de casas e pequenos comércios. Combinando com o espaço, um palco pequeno foi montado para abrigar as grandes atrações do Carnaval Multicultural do Recife. A idéia da prefeitura local era descentralizar a programação do Carnaval do Marco Zero, centro histórico da cidade, e promover grandes shows também nos pólos descentralizados espalhados pela cidade.

A primeira banda a se apresentar naquela noite foi a Cascabulho, remanescentes do movimento manguebeat. Muitas batucadas depois, surge no palco um apresentador no melhor estilo “locutor de rádio do interior” para entreter a platéia ansiosa pela próxima atração, já anunciada pelo cenário do palco: uma grande borboleta azul no centro. Eis que no meio da fumaça e da luz azul, surge o quinteto cordelista. Com *Tlank* recitado pela arma lírica do grupo, eles pedem licença para começar o espetáculo. E os tambores e as luzes coloridas que cortam o palco anunciam o início da celebração da noite. Primeiro eles contam a história do Barão que negou os minérios e mistérios farpados da família e foi embora para as árvores, registrada na canção *Sobre As Folhas (ou O Barão Nas Árvores)*⁸³ e seguem contando histórias registradas no novo cd recém lançado.

Depois de seis músicas novas, cantadas verso a verso pela platéia em transe, Lirinha apresenta o novo espetáculo, *Transfiguração*, mas afirma que eles também tocarão músicas dos discos anteriores, para logo em seguida pegar o pandeiro e começar um dos maiores sucesso do cd de estréia: *Os Oím Do Meu Amor* para delírio de todos. Como de praxe, ele canta a primeira estrofe e vira o microfone pro público cantar o restante sozinho, o que acontece em outros momentos do show, em especial nas canções mais conhecidas. E no rosto do cantor se vê sua expressão de contemplação, semelhante às das pessoas da platéia quando ele manipula um candeeiro aceso em *Louco de Deus*, roda no ar, arremessa pro alto, tudo no compasso da música, “o sol suspenso no ar... na alma do corpo, no fundo dos olhos, no fogo, fogo!”. A iluminação aqui já é forte e de tons avermelhados como o fogo.

⁸³ *O Barão das Árvores* é também o título de um livro de Ítalo Calvino que inspirou a canção. O livro foi publicado em 1957 na Itália, país natal do escritor.

O vocalista *continua* interpretando quase que hipnótico as canções de sua banda e continua cantando. A próxima é a aclamada *Na Veia*, e toda aquela multidão cai nos encantos do grupo, inclusive as pessoas que se amontoavam até em cima dos telhados das casas, tudo para ouvir e ver o Cordel do Fogo Encantado.

A luz em tons frios volta ambientando o cenário para entoarem a linda *Preta*. A chuva só veio bem depois de *Chover*, mas choveu e manteve a lenda de que em todo show do grupo as águas caem por causa dessa canção. O *Palhaço do Circo sem Futuro* também se fez presente, pra provar de cara pintada que “tanto amor fere e cansa”, mas que tanta energia e poesia assim só emocionam e conduzem a todos a dançarem e pularem tentando acompanhar a vibração dos músicos.

Tirando *Blank*, na abertura da apresentação, eles não recitaram nenhuma poesia, mesmo assim Lirinha disse que era muito bom estar tocando poesia naquele local, principalmente por ser tudo de graça, como é a política do Carnaval de Recife. Depois ele se corrigiu e disse que não era de graça, já que todos estavam pagando através de impostos e aquilo era um direito deles.

O final do show é reservado para as canções em tons e temas mais fortes, que falam de guerra e violência, como *Pedra e Bala (ou Os Sertões)* (letra em anexo) e, então, os guerreiros do fogo com a sua *Matadeira (ou No Balanço da Justiça)* (letra em anexo) atiram munição em forma de batidas fortes e gestos intensos e envolventes. Tão intensos e envolventes que causam na platéia, como disse um amigo na ocasião, verdadeiros orgasmos. Ouvia-se as pessoas da platéia justificar toda aquela agitação com frase do tipo “É foda, é Cordel, né?”, “É o Cordel, não tem igual!”, bradavam empolgados com o que viam. Teve até gritos femininos direcionado ao vocalista com coros do tipo “lindo, tesão, bonito e gostoso”.

Quando as pessoas sentem que o show já está mais pro fim começam a pedir para que o grupo cante a música *Pedrinha*, mas em vão, então, a platéia mesmo faz coro entoando os versos da canção até mesmo quando o grupo já saiu do palco. O grupo se despende ao som de *Na Estrada (ou Quando Encontrei Dean Pela Primeira Vez)* (letra em anexo), com os integrantes acenando para o seu público. Aliás, Lirinha declara que essa canção é uma referência a essa vida errante deles durante a excursão das turnês: “Ela nasceu dessa necessidade de botar pra fora essas trajetórias, que são passageiras e

marcantes ao mesmo tempo. Esse contato intenso que cria uma sentimento muito louco” (LIRA FILHO, 2004)⁸⁴.

Depois do Cordel, entraria no palco o cantor Zeca Baleiro, mas a dispersão do público foi grande, além de diminuir a quantidade de pessoas, elas se mostraram bem menos animada com o cantor maranhense do que estavam com o grupo pernambucano.

Para finalizar, peguei alguns depoimentos de alguns espectadores a respeito desse show de duas comunidades⁸⁵ em homenagem ao Cordel do Orkut, site popular de relacionamentos da Internet. O primeiro é de uma garota que se mostra encantada com a atuação do vocalista e sua platéia:

Sem sombra de dúvida o melhor show que eu já vi do Cordel. O Lirinha estava maravilhado com a galera que sabia cantar TODAS as músicas. Em vários momentos ele virou o microfone para o povo cantar sozinho. E ficava o tempo todo agradecendo a Deus. Num dos momentos pude ler dos seus lábios: “Meu pai, faz chover!!” Foi lindo, lindo.

O espectador a seguir não é de Pernambuco e faz referência ao local e a vibração promovida que se diferencia dos outros shows que ele já assistiu:

Eu fui em todos os shows que o cordel fez em São Paulo de 2005 até hoje e eu estava lá na linda Recife, no Jardim São Paulo, e posso afirmar que foi o melhor show deles que eu já fui...Lirinha de fato inspiradíssimo, a galera pulando muito, o som estava perfeito! fora que tinha uma energia diferente, talvez pelo fato de ser um show aberto num bairro da periferia de recife, um “ar intimo” uma sintonia publico/banda que foi simplesmente genial!

Essas declarações enfatizam tudo aquilo que venho afirmando sobre a platéia do Cordel e seu relacionamento de entrega e deslumbramento com o show do grupo. Uma platéia apaixonada e um grupo apaixonante, ou vice-versa.

⁸⁴ TERRA Encantada do Cordel. O Povo, Fortaleza, 06 nov. 2004.

⁸⁵ COMUNIDADE CORDEL DO FOGO ENCANTADO 1. Disponível em : <<http://www.orkut.com/Community.aspx?cmm=18459>>. Acesso em: 14 mar. 2007. COMUNIDADE CORDEL DO FOGO ENCANTADO 2: Disponível em : <<http://www.orkut.com/Community.aspx?cmm=47094>>. Acesso em: 14 mar. 2007.

Considerações finais

“As coisas escritas se perdem. A palavra ouvida fica pra sempre”. (Kinchaula, Koessler-Ilg, 1962)

A maior parte da produção intelectual sobre música está voltada para as relações de produção e veiculação da indústria fonográfica ou ainda se detêm a composição de uma canção e suas implicações dentro de um determinado contexto. No entanto, com esse estudo procurei ir por outro caminho. Meu intuito era mostrar outros aspectos de envolvimento sentimental e sensorial com a música, tendo escolhido como foco a performance musical.

Durante todo o percurso da pesquisa pretendi compreender o fenômeno comunicativo que acontece durante um espetáculo musical, pegando como exemplo os shows do Cordel do Fogo Encantado. Entretanto, mais do que isso, esse trabalho acadêmico também reflete os sentimentos frente a um tipo de experiência musical, ou seja, por meio das teorias, ponderações e análises, procurei apresentar as emoções vivenciadas no momento de um show musical.

De acordo com o que foi relatado nos três capítulos, letra, ritmo, melodia, contexto, estética, compositor, músicos e platéia fazem parte de um todo integrado que estabelece a performance. Cada elemento com suas peculiaridades determina em conjunto com os demais aquilo que vamos presenciar no momento de um show.

Encarando esse momento como um ato comunicativo, surgiram outras implicações, como a relação estreita que se estabelece entre os interlocutores, aqui conhecidos como intérprete e ouvinte. A apresentação musical (show, espetáculo) constitui um processo comunicativo pelo qual um artista transmite uma mensagem, através de sua música e da interpretação que dá a ela, para um público. Esse público que forma a platéia faz parte do show, na medida em que se envolve com a mensagem que lhe é passada, seja cantando, dançando, pulando ou se manifestando de outras maneiras. Portanto, durante as páginas do trabalho, buscou-se entender o modo como a mensagem é mobilizada e percebida na ocasião da performance musical, balizando também a relação intérprete e ouvinte, tendo em evidência a qualidade de co-autor do ouvinte numa apresentação musical.

Tendo escolhido o *Cordel do Fogo Encantado* para visualizar na prática todos esses elementos, ingressou-se no universo extraordinário do grupo, que trouxe não só a possibilidade de abordar questões levantadas na teoria, como também de entrar em contato com um ambiente arrebatador e encantado de melodia, ritmo e poesia, que nos levaram a refletir sobre pontos que vão além do fazer musical, mas que não deixam de constituí-lo, sendo expoentes fundamentais na produção musical final do grupo, principalmente o teatro e a cultura popular.

Desde início, convencida da importância de passar através das linhas desse estudo a realidade do grupo e, principalmente, do espetáculo como sendo parte essencial dessa realidade, trabalhei em cima de cada um desses elementos, de formar que fosse possível conhecer melhor o universo do grupo e sentir a música do *Cordel* mais profundamente.

Cada análise de um show do *Cordel*, tenha sido ela pessoalmente ou por gravações audiovisuais, levou a entender melhor o porquê de um arrebatamento tão forte, de um envolvimento tão intenso da platéia, que acaba sendo um reflexo da própria intensidade na interpretação dos músicos, como mostrei mais especificamente no terceiro capítulo, por meio da apuração de dados e informações em revistas, sites, livros, nos CDs do grupo, em vídeos e, sobretudo, das considerações feitas a partir da observação *in loco* de alguns shows do grupo.

Claro que esse tipo de pesquisa teve suas dificuldades e limitações, mas tentei, dentro do possível, contorná-las. A observação participante, o principal método adotado para analisar os shows do *Cordel do Fogo Encantado*, predispõe a um envolvimento por parte do pesquisador com seu objeto de pesquisa, ou seja, não é apenas uma observação de um ato, também há participação no ato por parte do analista. Alguns podem dizer que esse tipo de posicionamento prejudica a obtenção de dados e posteriormente sua análise, já que, entre outros percalços, o próprio analista também produz esses dados. No entanto, concordo com a idéia de que “a posição de observador participante pode gerar sérias dificuldades pessoais e interpessoais, mas não invalida o estatuto científico do antropólogo” (WINKIN, 1998, p. 160).

Assim também, como em qualquer pesquisa, devido à própria relação de proximidade, de extremo contato do pesquisador com o objeto, já existe aí um certo entrave. Quando é uma pesquisa sobre música, esses entraves se intensificam, “afinal, todo pesquisador, jovem ou experiente, é um pouco fã do seu objeto de pesquisa. Em se tratando de música, essa relação deliciosamente perigosa se multiplica por mil” (NAPOLITANO, 2005, p. 10). Contudo, acredito que tendo consciência dessas

limitações e por vezes sabendo contornar algumas dessas questões mais graves, para que não haja grandes perdas ou distorções da análise, isso também não invalida o estudo.

Embora eu tenha procurado moldar a análise da melhor forma possível, levando em consideração todas as limitações de tempo e circunstância, na tentativa de não torná-la reduzida e, por conseguinte, reduzindo também o valor do tema, tenho a plena consciência que muito ainda se tem para pesquisar sobre o assunto, as questões aqui refletidas não estão fechadas, muitos pontos ainda podem ser abordados sobre perspectivas diferentes ou mesmo mais densamente. Porém, com a realização desse trabalho, creio ter dado conta dos objetivos traçados e espero também contribuir teoricamente com trabalhos futuros que envolvam essa temática, de maneira que a presente análise sirva de referência bibliográfica para estudos que possam envolver a concepção e a realização de apresentações musicais, como também a maneira que ela recebida por sua platéia.

ARVALHO, José. *Teoria da Sensibilidade Musical*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1974.

BRUNO, Antônio. *Teoria da Música*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1974.

GRÜN, Renato. *Performance e Comunicação*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1974.

JANTAS, Danilo. *A Dança Invisível*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1974.

LEVI-Strauss, Claude. *A Sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1974.

LEVI-Strauss, Claude e BALL-ROCCOCCI. *Antropologia*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1974.

LEVI-Strauss, Claude. *Os Elementos da Linguagem*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1974.

LEVI-Strauss, Claude. *TPM*. Nov. 2004. Disponível em: <http://revista.ufrj.br/35/ensaio/01.htm>. Acesso em: 10/10/2004.

LEVI-Strauss, Claude. *Unk'uzquia planetária e a cena brasileira*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1974.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMARAL, Liana. **Canclini, Certeau e Chartier: Para uma análise das Culturas Populares na atualidade. Sem Referências.**

BAUER, Martin W. e GASKELL, George. **Pesquisa Qualitativa com Texto, Imagem e Som: um manual prático.** Rio de Janeiro: Vozes, 2002.

CALDAS, Waldenyr. **Iniciação à Música Popular Brasileira.** São Paulo: Ática, 2001. 3ª Edição e 2º Impressão.

CAMPOS LIMA, Ana Paula. **Sertão Alumiado pelo Fogo do Cordel Encantado.** Recife: COMUNIGRAF, 2005.

CANCLINI, Néstor García. **As Culturas Populares no Capitalismo.** São Paulo: Brasiliense, 1982.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

CARVALHO, José Jorge de. **Transformações da Sensibilidade Musical Contemporânea.** 1999. Disponível em: <<http://www.unb.br/ics/dan/Serie266empdf.pdf>> Acesso em: 20 ago. 2007.

CASCUDO, Luis Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro.** Belo Horizonte: Itatiaia, 1984.

COHEN, Renato. **Performance Como Linguagem.** São Paulo: Perspectiva, 2004.

DANTAS, Danilo. **A Dança Invisível: sugestões para tratar da performance nos meios auditivos.** In: JANOTTI JUNIOR, J. S. (Org.) ; FREIRE FILHO, J. (Org.). **Comunicação e Música Popular Massiva.** Salvador: Editora da Universidade Federal da Bahia, 2006.

DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo.** Rio de Janeiro: Contraponto, 1988.

DEFLEUR, Melvin L. e BALL-ROCCEACH, Sandra. **Teorias da Comunicação de Massa.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e Integrados.** São Paulo: Perspectiva, 1987.

ENCANTADO. **TPM.** Nov. 2004. Disponível em: <<http://revistatpm.uol.com.br/35/ensaio/01.htm>>. Acesso em: 22 fev. 2007.

ESSINGER, Silvio. **Punk: anarquia planetária e a cena brasileira.** São Paulo: Editora 34, 1999.

FARIAS JÚNIOR, Jorge França de. **Uma Etnografia do Cordel do Fogo Encantado: Performance e Produção Textual**. Disponível em: <http://www.gel.org.br/4publica-estudos2004-comunic/uma_ etnografia.pdf>. Acesso em: 20.out. 2006.

FILHO, Carlos da Fonte. **Espetáculos Populares de Pernambuco**. Recife: Bagaço, 1999.

FRIEDLANDER, Paul. **Rock and Roll: uma história social**. Rio de Janeiro: Record, 2006. 4ª edição.

FRITH, Simon. **Performing Rites: On the Value of Popular Music**. Massachusetts: Harvard University Press, 1996.

FORD, Aníbal. **Navegações: comunicação, cultura e crise**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1999.

FISKE, John. **Introdução ao Estudo da Comunicação**. Porto Alegre: Asa, 1998.

GLUSBERG, Jorge. **A Arte da Performance**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

IAZZETTA, Fernando. **O Fonógrafo, o Computador e a Música na Universidade Brasileira**. In: Anais do X Encontro Nacional da ANPPOM, Goiânia, agosto de 1997. Disponível em < <http://www.eca.usp.br/prof/iazzetta/papers/anppom.htm> >. Acesso em 21 ago. 2007.

JANOTTI JÚNIOR, Jader. **Gêneros Musicais, Performance, Afeto e Ritmo: uma proposta de análise midiática da música popular massiva**. 2004. Disponível em: <<http://www.contemporanea.poscom.ufba.br/pdfdez04/ensaiojeder.pdf>>. Acesso em: 17 jun. 2007.

LIMA, Luiz Costa. **Teoria da Cultura de Massa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

MARMO, Hérica e ALZER, Luiz André. **A Vida até Parece uma Festa: Toda a história dos Titãs**. Rio de Janeiro: Record, 2002.

NAPOLITANO, Marcos. **História & Música**. Belo Horizonte: Autêntica, 2005. 2ª Ed.

PALAVRAS Cruzadas. **Revista Oi**. Jun/Jul. 2005. Disponível em: <www.revistaoi.com.br/nova/cordel_fogo.asp>. Acesso em: 06 fev. 2007.

PEREIRA, Simone Luci. **Sons, vozes e Corpos na Comunicação: Contribuição de Paul Zumthor ao estudo das mídias sonoras**. 2003. Disponível em: <<http://reposcom.portcom.intercom.org.br/handle/1904/4637>> Acesso em: 17 nov. 2006.

PLAZA, Júlio. **Arte e Interatividade: Autor - Obra - Recepção**. 2000. Disponível em: <http://www.geocities.com/a_fonte_2000/plazaparte1.htm>. Acesso em: 03 julho. 2006.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A Arte do Ator**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

- SANTAELLA, Lúcia. **Estética: de Platão a Peirce**. São Paulo: Experimento, 1994.
- SARLO, Beatriz. **Cenas da vida pós-moderna: intelectuais, arte e videocultura na Argentina**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000. 2 ed.
- SCHAFER, R. Murray. **O Ouvido Pensante**. São Paulo: UNESP, 1991.
- SHUKER, Roy. **Vocabulário de Música Pop**. São Paulo: Hedra, 1999.
- STUART, Price. **Media Studies**. Londres: Pitman Publishing, 1993.
- SUBIRATS, Eduardo. **A Cultura Como Espetáculo**. São Paulo: Nobel, 1989.
- TELES, José. **Do Frevo ao Mangubeat**. São Paulo: Editora 34, 2000.
- TERRA Encantada do Cordel. **O Povo**, Fortaleza, 06 nov. 2004.
- TERRA Encantada do Cordel. **Revista MTV**. Set.2005.
- VIEIRA, Sulamita. **O Sertão Em Movimento: A Dinâmica Da Produção Cultural**. São Paulo: Annablume, 2000.
- WIELEWICKI, Vera Helena. **A Pesquisa Etnográfica Como Construção Discursiva**. Disponível em:
<http://www.ppg.uem.br/Docs/ctf/Humanas/2001/04_215_00_Vera%20Helena_A%20pesquisa.pdf>. Acesso em: 05 julho. 2006.
- WINKIN, Yves. **A Nova Comunicação: da teoria ao trabalho de campo**. Campinas: Papyrus, 1998.
- WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- WOLF, Mauro. **Teorias da Comunicação**. Lisboa: Editorial Presença, 2003. 8ª Ed.
- ZUMTHOR, Paul. **A Letra e a Voz**. São Paulo: Cia. Das Letras, 1993.
- ZUMTHOR, Paul. **Introdução à Poesia Oral**. São Paulo: Hucitec, 1997.
- ZUMTHOR, Paul. **Performance, Recepção, Leitura**. São Paulo: Educ, 2000.
- Discografia:**
- CORDEL do Fogo Encantado. **Cordel do Fogo Encantado**. Trama, 2001.
- CORDEL do Fogo Encantado. **O Palhaço do Circo Sem Futuro (Ou A Trajetória Da Terra)**. Trama, 2003.
- CORDEL do Fogo Encantado. **Transfiguração**. Escambo, 2006.

Videografia:

CORDEL do Fogo Encantado. **MTV Apresenta Cordel do Fogo Encantado**. MTV, 2005.

ESTÚDIO Showlivre UOL ao vivo com Cordel do Fogo Encantado. Disponível em: <http://showlivre.uol.com.br/videos.php?video_id=25628&conteudo_id=102&eventoId=2545&video_aberto=S> Acessado em: 14 fev. 2007.

SHOW do Cordel do Fogo Encantado no projeto balança a Concha do TCA, em 12 de novembro de 2006. Transmitido pela TVE Bahia.

ANEXOS

ANEXO A: Letras das canções

Boi Luzeiro (ou A Pega do Violento, Vaidoso e Avoador)

Composição: Lirinha e Clayton Bastos

Vem rodar no meu terreiro, boi luzeiro

Vem soltar fitas na seca

Vem tacar fogo no mundo

Violento Vaidoso e Avoador

Quando o dia nascer e morrer

Seu nananun rei

Cigarro Pai Tomás cigarro (um trago)

Incensa a tarde baforadas de verão

Os retirantes já cruzaram meio mundo

Eu fico aqui esperando outro batuque

Uma mulher com dois olhos de trovão

A nau mergulhou meu Bumba cadê?

Seu nananun rei

Quando o dia nascer e morrer

Boi

Morte e Vida Stanley

Composição: Lirinha

Na madrugada de vento seco,

No clarão da grande lua, prateada,

No recôncavo do sol,

Na montanha mais longe do mar,

Numa Serra Talhada,

Espinho, fechado, coivara, caiêra, vereda

Distância da rua,

Mato, cerca, pedra, fogo, faca, lenha

Seca, bote bala, bote bala, bote senha

Tabuleiro, um tabuleiro em pó, na pedra dos gaviões,

Uma mulher deitada o nome é Maria,

A dor conduzindo, o filho terceiro nas garras do mundo sem pia,

Vai nascer outro homem ouviram,

Vai nascer outro homem,

Outro homem,

O seu nome é Stanley

Mais um filho da pedra dos gaviões da montanha,

Do recôncavo do sol,

E eu aqui vou cantar

sua morte sua vida

Seu retrato sem cor

Seu recado sem voz

Morte e vida Stanley

Morte e vida...

Outro homem,

O seu nome é Stanley

Mais um filho da pedra dos gaviões,
 Mais um homem pra trabalhar,
 Na cidade sem sol,
 E eu aqui vou cantar sua morte sua vida
 Seu retrato sem cor,
 Seu recado sem voz
 Morte e vida Stanley
 Morte e vida...

Louco de Deus

Composição: Lirinha e Clayton Barros

Perto de você,
 Dentro da tua história
 Eu carrego as paisagens
 E as miragens do além
 Digo que quebro as telhas
 Da nossa grande construção
 Pra dormir na amplidão
 E o sol rodando vermelho...
 E o sol pregado no azul...
 E o sol rodando no céu...
 E o sol suspenso no ar!...
 Eu sou um louco de Deus,
 Eu sou um servo dos loucos de Deus!
 No fundo dos olhos, na alma do corpo,
 No Fogo! Fogo!
 Na alma do corpo, no fundo dos olhos,
 No Fogo! Fogo!
 Fogo! Fogo!...

Devastação da Calma (ou A Tempestade)

Composição: Clayton Barros, Cancão, Lirinha e Ricardo Bolinho

As nuvens surgiam densas
 Por todo lado da serra
 Como montanhas suspensas
 Com fimbrias da cor da terra
 A terrível saraivada
 Caía tão arrojada
 Parecia um desespero
 O zigue-zague em seu jogo
 Fingiam cobras de fogo
 Brigando no nevoeiro
 Fortes colunas de vento
 Vinham desequilibradas
 Num grande deslocamento
 Em ondas desencontradas
 As árvores se retorciam
 Línguas de fogo desciam
 Com toda brutalidade
 O globo todo aluía
 Parecendo que fugia
 Aos sopros da tempestade

Tempestade (ou A dança do trovão)**Composição: Cordel do Fogo Encantado**

Quando o vento bate forte
 Que aspira o ar castigado
 Estremece o pulmão da seca
 Tempestade
 Tempestade
 Pai, estou nessa terra
 Querendo plantar
 Afim de colher
 Homens do ar não descem
 Mulheres do ar não descem
 Crianças do ar
 Velhos do ar
 Sempre mandam recado
 É de relampiê, é de relampiê, é de relampiá
 (salve a dona do trovão)
 É de relampiê, é de relampiê, é de relampiá
 (ô mulher, eu tô aqui)
 É de relampiê
 A alma, a água, o alvo
 Pela variação instintiva
 Para não virar carvão
 Tempestade
 Tempestade
 Pai estou tão sozinho
 Querendo plantar
 Afim de colher
 Homens do ar não descem
 Mulheres do ar não descem
 Crianças do ar
 Velhos do ar
 Sempre mandam recado
 É de relampiê, é de relampiê, é de relampiá
 (salve a dona do trovão)
 É de relampiê, é de relampiê, é de relampiá
 (ô mulher, eu tô aqui)
 Se eu pudesse parar os elementos
 Se eu pudesse trazer paz ao mau tempo
 Mas eu não posso
 Não devo
 Não quero
 Tempestade

Joana do Arco (ou Agitprop)**Composição: Lirinha, Clayton Barros, Emerson Calado, Nego Henrique e Rafa Almeida.**

Venha me buscar
 Joana de fogo
 Com seu arco e flecha
 Paz e ira
 Nesses latifúndios
 Nessas coordenadas
 Flores que arrancamos
 Vão nascer de novo

Venha levantar
 Pétala caída
 Com seu alimento
 Paz ira
 Nesses movimentos nessas caminhadas
 Força que ofertamos
 Vem salvar teu povo
 Venha me buscar
 Pétala caída
 Com seu movimento
 Paz ira
 Nesses latifúndios
 Nessas coordenadas
 Força que arrancamos
 vem salvar teu povo

Tlank

Composição: Manoel Filó

Grades... (eco)
 A prisão é sinistra, amarga e feia
 Grades... (eco)
 Dum velório tem pouca diferença
 Grades... (eco)
 Não conheço quem vá pedir licença
 Grades... (eco)
 Pra entrar no portão duma cadeia
 Grades.. (eco)
 Só à noite, depois que a lua alteia
 Grades... (eco)
 Aparecem sinais de claridade
 Grades... (eco)
 Uma sombra distante oculta a grade
 Grades... (eco)
 Limitando a visão do indeciso
 Grades... (eco)
 Uma gota de pranto molha o riso
 Grades... (eco)
 Quando o preso recebe a liberdade

Profecia (ou Testamento da Ira)

Composição: Lirinha e Clayton Barros

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
 Antôe tinha razão rebanho da fé
 A terra 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

*Profecia do Pajé Cauã (extraído do livro Lampião Seu Tempo e Seu Reinado, vol. 1, Frederico Bezerra Maciel)

O Palhaço Do Circo Sem Futuro

Composição: Cordel do Fogo Encatado

Sou palhaço do circo sem futuro
 Um sorriso pintado a noite inteira
 O cinema do fogo
 Numa tarde embalada de poeira
 Circo pegando fogo
 Circo
 (Palhaçada)
 Circo pegando fogo
 Circo
 (Palhaçada)
 Sou palhaço do circo sem futuro
 Um sorriso pintado a noite inteira
 O cinema do fogo
 Numa tarde embalada de poeira
 Circo pegando fogo
 Circo
 (Palhaçada)
 Circo pegando fogo
 Circo
 (Palhaçada)
 E a lona rasgada no alto
 No globo os artistas da morte
 E essa tragédia que é viver, e essa tragédia
 Tanto amor que fere e cansa

Salve

Oh! que caminho tão longe
 Que ninguém se perde nele
 Penando tanto arrudeio
 Por causa das luminária
 Das mães de Deus das Candêa*

Salve
 A vós brandamos os degregados filhos de Eva
 A vós suspiramos gemendo e chorando neste vale
 de lágrimas
 Ei-a pois advogada nossa
 Esses vossos olhos
 Misericordiosos
 A nós
 Volvei**
 Meu São João meu São Joãozinho
 Meu santinho protetor
 Mandai pela voz do vento
 Notícias do meu amor***

*Poesia extraída de cantigas de romeiros

**Fragmento do Salve Rainha

***Antiga quadra autor desconhecido

Aqui (ou Memórias Do Cárcere)

Composição: Lirinha, Clayton Barros, Emerson Calado, Nego Henrique e Rafa Almeida.

Vou
 Vou pregar na parede
 Um pedaço de céu
 Que você me mandou
 Vou buscar outra constelação
 Entre a noite que vai
 E o dia que vem
 Eu canto aqui
 Eu olho daqui
 Eu ando aqui
 Eu vivo
 Canto aqui
 Eu grito aqui
 Eu sonho aqui
 Eu morro...(morro)
 Vou
 Vou riscar no meu braço
 Um pedaço de mar
 Que você me deixou
 E criar outra recordação
 Do primeiro lugar
 Que acordei pra te ver
 Eu canto aqui
 Eu olho daqui
 Eu ando aqui
 Eu vivo
 Canto aqui
 Eu grito aqui
 Eu sonho aqui
 Eu morro... (morro)

Preta

Composição: Lirinha

Preta

Leva teu xale azul

De seda branca e azul
 Que vai chover
 A chuva nunca para de cantar
 A chuva nunca para de descer
 Preta
 Leva teu xale azul
 De seda branca e azul
 Que vai chover
 A chuva nunca para de cantar
 A chuva nunca para de descer
 E a chuva vem pequena e grandiosa
 Acalenta ou revira o nosso lar
 Preta
 Leva teu xale azul
 De seda branca e azul
 Que vai chover
 A chuva nunca para de cantar
 A chuva nunca para de descer
 E a chuva (chuva)
 Com o seu sonho de água vem acesa
 Pra lavar o que passou
 A chuva nunca para de cantar
 A chuva nunca para de descer

Antes Dos Mouros

Composição: Lirinha e Clayton Bastos

Antes dos mouros o som
 O som de tudo que passou por lá
 O som de tudo que passou aqui
 O som que vem quem viver verá
 Os trovões já batucavam
 Vanguardistas batucadas
 O vento já produzia
 Árias de ar e poeira
 O mar nunca atrasará
 O compasso do batuque
 E o fogo na sua dança
 Toda vida fez um som
 Antes do peito dos mouros
 Antes dos gritos da gente
 Antes até da saudade
 Que viajou além-mar
 Do banzo dos africanos
 Do toré no mato verde
 O fogo com seus estalos
 Fazia um som
 Já fazia um som
 Já fazia um som
 Mandacaru meu deu lanças
 A certeza seu fuzil
 A noite trouxe seu frio
 Pra quentura dessa vidas
 O mar nunca atrasará
 O compasso do batuque
 E o fogo na sua dança

Toda vida fez um som
Chover (ou Invocação Para Um Dia Líquido)
Composição: Lirinha e Clayton Barros

“O sabiá no sertão
 Quando canta me comove
 Passa três meses cantando
 E sem cantar passa nove
 Porque tem a obrigação
 De só cantar quando chove”*

Chover chover
 Valei-me Ciço o que posso fazer
 Chover chover
 Um terço pesado pra chuva descer
 Chover chover
 Até Maria deixou de moer
 Chover chover
 Banzo Batista, bagaço e banguê
 Chover chover
 Cego Aderaldo peleja pra ver
 Chover chover
 Já que meu olho cansou de chover
 Chover chover
 Até Maria deixou de moer
 Chover chover
 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
 Mais vai dar cada trovão
 De escapulir torrão
 De paredão de tapera**

Bombo trovéjou a chuva choveu
 Choveu choveu
 Lula Calixto virando Mateus
 Choveu choveu
 O bucho cheio de tudo que deu
 Choveu choveu
 suor e canseira depois que comeu
 Choveu choveu
 Zabumba zunindo no colo de Deus
 Choveu choveu
 Inácio e Romano meu verso e o teu
 Choveu choveu
 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**
 Seu boiadeiro por aqui choveu
 Seu boiadeiro por aqui choveu
 Choveu que amarrotou

Foi tanta água que meu boi nadou***

*Zé Bernardinho

**João Paraibano

***Toque pra boiadeiro

Ai Se Sêsse

Composição: Zé Da Luz

Se um dia nois se gostasse

Se um dia nois se queresse

Se nois dois se empareasse

Se juntim nois dois vivesse

Se juntim nois dois morasse

Se juntim nois dois drumisse

Se juntim nois dois morresse

Se pro céu nois assubisse

Mas porém acontecesse de São Pedro não abrisse a porta do céu

e fosse te dizer qualquer tolice

E se eu me arrimasse

E tu cum eu insistisse pra que eu me arresolvesse

E a minha faca puxasse

E o bucho do céu furasse

Da vês que nois dois ficasse

Da vês que nois dois caisse

E o céu furado arriasse e as virgi toda fugisse

Pedra e Bala (ou Os Sertões)

Composição: Bnegão, Lirinha e Clayton Barros

Juntem...

As forças pra seguir nessa jornada... na na na...

Busquem...

As forças pra lutar na sua própria batalha... na na na...

A poeira subiu de ambos lados

Arames farpados olhos e punhos fechados, cerrados

A face marcada pela mesma vida seca como a terra, rachada

Uma sombra densa e pesada eclipsando o que há de melhor na sua alma

O verdadeiro terror mais sufocante que o calor, eu disse:

Essa é a sua jaula

Os desertos se encontram de várias formas

Seja no espírito no solo ou na mente através de idéias tortas

Que produzem gente morta em escala industrial

Guerra pela terra a pedra contra o tanque

Guerra altera a terra nada será como antes

Na inverção dos papéis do pequeno Davi contra Golias, O Gigante

Como os barões das mega corporações

Gigante como o coronelado dos grandes e pequenos sertões

Como os vários e vários e vários Ubiratans

Com seus sanguinários batalhões

(É pedra e bala rasga o peito)

Que na sua prepotência

(De quem passa, passa sem destino)

E ignorância bélica

Não conseguirão perceber a força que a chegada certa, daquela pedra

Juntem...

As forças pra seguir nessa jornada... na na na...

Busquem...
 As forças pra lutar na sua própria batalha... na na na...
 Um beijo seco no portão do teu ouvido
 Quebrando cercas pra chegar, na nossa mira
 A pedra curte, a bala corre e voa
 A pedra fura, bala transpassa
 A bala é quente e a pedra é pura como um gole de cachaça
 Velho como teu projeto louco
 Forte como quem chora de medo
 Guerra pela terra
 A pedra contra o tanque
 Guerra altera a terra nada será como antes
 Escuto em alto falantes aquele som de cimento dessa muralha sem fim
 Desejo a pedra e a bala
 E a santa paz fora do jogo
 Pois o que fala alto é pedra e bala
 (Pedra e bala)
 Naquela praça onde as crianças brincam
 (Sol, poeira)
 Naquele prédio perto das estrelas
 (De pedra e bala)
 Naquele circo no qual quando chove não há espetáculo

A Matadeira

Composição: Cordel do Fogo Encantado

A matadeira vem chegando
 no alto da favela
 no balanço da justiça
 do seu criador
 Salitre, pólvora,
 enxofre, chumbo
 O banquete da terra
 Teatro do Céu
 O banquete da terra
 Teatro do Céu
 Diz aí quem vem lá,
 O velho soldado
 O que trás no seu peito?
 A vida e a morte
 E o que trás na cabeça?
 A matadeira
 E o que veio falar?
 Fogo!

Na Estrada (quando Encontrei Dean Pela Primeira Vez)

Composição: Lirinha, Clayton Barros e Rafa Almeida

Venho do morro venho da rua
 Dos labirintos da terceira guerra
 Venho do morro venho da rua
 Do mundo novo de são saruê
 E o tempo faz estradas
 E o tempo faz estradas
 Para se chegar ao fim

Para se chegar ao fim
 Nossa vida é feita assim
 Na estrada
 Cosmologia livro das horas
 Os argonautas a grande viagem noé
 Vou por aqui vou por ali
 O infinito é tão longe
 Venho do morro venho da rua
 Dos labirintos da terceira guerra
 Estrada de pedra estrada de ferro
 Os astronautas a retirada
 E o tempo faz estradas
 E o tempo faz estradas
 Para se chegar ao fim
 Para se chegar ao fim
 Nossa vida é feita assim
 Na estrada

Ela disse assim (A teus pés)

Composição: Indisponível

Ela disse assim
 É porque é
 É porque é
 Não há desespero em vão
 Se ela quer voar
 É porque tem assas
 É porque tem asas
 Não não não
 Quando a gente voa
 Distante e só
 Tão distante e só
 O sol não vem e a luz que cai
 Nunca mais voltou
 Nunca mais voltou
 Não não não

ANEXO B: Citação feita pelo Lirinha durante os shows do Cordel do Fogo Encantado antes de cantar a música *O Palhaço do Circo Sem Futuro*

“Existe essa coisa de transformação para poder enfrentar tudo. É tão semelhante com a nossa existência, toda máscara que utilizamos no nosso dia-a-dia, nesse grande espetáculo que é nossa vida, e nesse circo que é o planeta. Independente do que aconteça, o palhaço tem que entrar em cena, o espetáculo não pode parar. Independente de todas as tragédias que estão acontecendo, sempre temos que passar uma mensagem de alegria. Essa imagem do palhaço é muito forte. Ela também nasceu de uma poesia: o filho tinha vergonha do pai, por que o pai era palhaço. O filho se formou em Direito e seguiu outro caminho. Um dia o filho visitou o pai, que já estava no leito de morte. Ele era uma pessoa muito amargurada. Então ele se acorou, pegou a mão do pai e disse: ‘Pai, me ensina a ser palhaço?’. E o pai respondeu: ‘Isso não se ensina seu bosta!’”

ANEXO C: Setlist MTV Apresenta Cordel do Fogo Encantado, gravado em São Paulo, na Casa das Caldeiras, em 16 de julho de 2005

1. A Chegada de Zé do Né na Lagoa de Dentro
2. Nossa Senhora da Paz (ou O Trapézio do Sonho)
3. A Matadeira (ou no Balanço da Justiça)
4. Poeira (ou Tambores do Vento Que Vem)
5. Devastação da Calma (ou A Tempestade)
6. Tempestade (ou A Dança dos Trovões)
7. Foguete de Reis (ou A Guerra)
8. Antes dos Mouros
9. Cavaleiro da Ordem do Deserto
10. Os Anjos Caídos (ou A Construção do Caos)
11. Boi Luzeiro (ou A Pega de Violento, Vaidoso e Avoador)
12. Dos Três Mal-Amados - Palavras de Joaquim
13. Tambores do Fogo
14. Na Veia
15. A Árvore dos Encantados (ou Recado da Ororubá)
16. Morte e Vida Stanley
17. Pedrinha
18. Salve
19. Os Oím do Meu Amor
20. Britadeira (ou Flores Pedra Solidão)
21. O Palhaço do Circo sem Futuro (ou A Trajetória da Terra)
22. Catingueira
23. Louco de Deus
24. Chamada dos Santos Africanos
25. Chover (ou Invocação para um Dia Líquido)



ANEXO D: Setlist MTV do show em Belo Horizonte, na Praça da Estação, em 26 de agosto de 2006 (Fig. 12)

