

A MELOPOÉTICA DO SERTÃO DO MOXOTÓ: A DESCONSTRUÇÃO DA SECA COMO SÍMBOLO

Adriana Soares de ALMEIDA
Universidade Federal de Sergipe
adriana.ira@hotmail.com

RESUMO: Este trabalho se propõe a investigar as relações entre música e literatura na canção *Chover (Ou Invocação Para um Dia Líquido)* do Cordel do Fogo Encantado. Esta composição foge à tradição sertaneja que geralmente tem a seca como tema, pois *Chover* é a celebração da chegada desse fenômeno poucas vezes associado ao sertão nordestino, de maneira que podemos tomá-la como uma inversão da clássica composição de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira conhecida como hino do sertão, a *Asa Branca*. É nosso intuito um trabalho comparativo entre as canções e para tanto nos valem do trabalho de Steven Paul Scher, que sob a denominação de Melopoética abarca os estudos de comparativismo musical-literário, buscando conexões entre as artes. A Melopoética Cultural presente nos trabalhos de Solange Ribeiro, também nos serviu de base. Além disso, consideramos pertinente o diálogo entre a melopoética e o conceito de poesia oral desenvolvido pelo medievalista Paul Zumthor, bem como sua ideia de performance aliada aos estudos de Ruth Finnegan sobre o mesmo tema. O processo analítico busca demonstrar como se manifesta na canção a presença da literatura e da música e como esta conexão é responsável pela transcrição de um sertão híbrido que teima em se reinventar.

Palavras-chave: Sertão; Literatura; Música; Melopoética

1. A Melopoética do sertão do Moxotó

Cordel. Fogo. Encantado. Palavras-símbolo do sertão. O sertão da literatura de cordel, do fogo do sol que às vezes castiga, mas que também transfigura a natureza desse lugar, sertão encantado de assombramentos, mitos e lendas. Foram essas as palavras escolhidas pelo Cordel do Fogo Encantado para exprimir sua relação com este lugar. Um grupo saído do interior pernambucano, que conseguiu mostrar ao país a voz do sertanejo, sua poesia e sua música. O quinteto, fruto de um universo de oralidade, uniu a música e a literatura do sertão para produzir sua obra poética que excedeu os limites do regional para alcançar o global.

Nascido no “Portal do Sertão”, um lugar dinâmico, propício à circularidade cultural pelo fato de ser lugar de passagem de viajantes e comerciantes, o Cordel carrega em sua obra o hibridismo cultural, no qual novas formas artísticas surgem como resultado de encontros culturais que reinventam as tradições, pois o “hibridismo é muitas vezes, senão sempre, um processo e não um estado” (BURKE, 2010, p.50) ou não apenas um processo, mas “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se

combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (CANCLINI, 2011, p. XIX). O quinteto arcoverdense abarca diferentes manifestações culturais, símbolos de nossa mistura étnica das três raças – índios, brancos e negros – em sua poesia oral. Estas formas híbridas devem ser encaradas como resultado de “encontros múltiplos e não como o resultado de um único encontro, quer encontros sucessivos adicionem novos elementos à mistura, quer reforcem os antigos elementos” (BURKE, 2010, p. 31).

Em sua mistura de diferentes etnias e culturas o Cordel produziu canções que passeiam pela literatura de cordel e a cantoria de viola mesclando-se à religiosidade popular do catolicismo sertanejo e suas profecias apocalípticas junto aos batuques africanos e aos santos do candomblé, criando versos de fácil memorização como as poesias trovadorescas do passado quando a oralidade era a força motriz de toda cultura.

O estudo da poesia oral ainda é tema pouco discutido no Brasil, o que acarreta uma escassez de material bibliográfico para consulta. Aqui, nos serviram de base Paul Zumthor e sua visão acerca da poesia oral, que abrange outras manifestações além da literatura, e Ruth Finnegan, que assim como Zumthor, também se ocupa do estudo da performance.

Utilizando o termo poesia oral, o medievalista Paul Zumthor defende que o estudo da oralidade não compreende apenas a literatura oral, mas diversas manifestações em que a voz é a força motriz. Para ele, mesmo num texto escrito, a oralidade subsiste, visto que um texto escrito nasceu na memória do indivíduo e sob a forma primeira da oralidade. Essa permanência da voz no escrito é o que este autor classifica de índice de oralidade.

Por “índice de oralidade” entendo tudo o que, no interior de um texto, informamos sobre a intervenção da voz humana em sua publicação, quer dizer, na mutação pela qual o texto passou, uma ou mais das vezes, de um estado virtual à atualidade e existiu na atenção e na memória de certo número de indivíduos. (ZUMTHOR, 1993, p. 35)

Segundo o medievalista, existem quatro tipos de oralidade: primária, mista, segunda e mecanicamente mediatizada. A oralidade primária é o retrato de uma cultura iletrada em que a voz é imediata, sem a influência da escrita. Na oralidade mista existe a presença da escrita, no entanto ela é apenas parcial, externa. A oralidade segunda é fruto de uma sociedade dominada pela escrita, o oral é marcado pela presença desta. Por fim, a oralidade mecanicamente mediatizada se revela diferenciada no tempo e/ou espaço e reflete a cena atual em que os meios de comunicação alteraram as configurações espaço-temporais. (ZUMTHOR, 1993, p. 36)

Esta última modalidade apresentada por Zumthor, mecanicamente mediatizada, é a que melhor representa nosso objeto de análise, embora este seja também um claro exemplo de oralidade segunda. A canção *Chover* se revela oralidade mecanicamente mediatizada na medida em que se trata de uma obra musical cujo registro nos meios eletrônicos possibilita a execução em diferentes lugares ao mesmo tempo sem que para isso se torne necessária a presença do intérprete.

Essa nova oralidade é o reflexo de um tempo que parece reivindicar a presença da voz subtraída de seu lugar de status pela predominância da escrita. É também uma oralidade produzida pela indústria cultural para ser consumida pelas massas. Os excessivos meios de propagação midiáticos parecem clamar o poder que emana do corpo através da voz, um desejo que vai além do poder das mídias e que reflete “uma espécie de ressurgência das energias vocais da humanidade, energias que foram reprimidas durante séculos no discurso social das sociedades ocidentais pelo curso hegemônico da escrita” (ZUMTHOR, 2007, p.15).

Ao nosso ver, a análise da poesia oral mantém um interessante diálogo com os estudos sobre a conjugação entre literatura e música, trazendo para o campo do oral aquilo que era eminentemente escrito, revelando assim o papel imprescindível da voz defendido por Zumthor. Para compreender esta relação na obra do Cordel do Fogo Encantado, nos valeremos dos trabalhos de Steven Paul Scher, que examina a união do *melos* (canto) com a poética, num recente campo de estudo interdisciplinar responsável por um notável impulso no desenvolvimento da Literatura Comparada. Este trabalho intersemiótico encara as interfaces entre música e literatura como um meio de compreender a sociedade pós-moderna em que as diversas manifestações artísticas surgem integradas, visto que “o pós-modernismo não é um estilo, mas a co-presença tumultuada de todos, o lugar onde os capítulos da história da arte e do folclore cruzam entre si e com novas tecnologias culturais” (CANCLINI, 2011, p.329). Junto às ideias de Scher, a noção de melopoética cultural presente nos trabalhos de Solange Ribeiro de Oliveira também nos serviram de base, pois acreditamos que encarar o objeto a que nos propomos analisar como produto histórico e cultural foi de grande valia em sua compreensão.

O termo melopoética remonta à antiguidade quando não havia uma clara distinção entre as artes e, portanto, música, poesia e dança se uniam numa obra de arte total, retomando a *Mousiké* grega, uma visão orgânica das artes, assim chamada em “alusão à musa que deu nome a essa arte, Mnemosine, filha da recordação, que personificava a necessidade e as técnicas mnemônicas características dessa prática oral” (TOMÁS *apud* GRANJA, 2004, p. 02).

Os estudos da relação entre literatura e música surgiram em 1948 quando Calvin S. Brown publicou sua obra *Music and Literature: A comparison of the Arts*, na esperança de que esse campo de estudos fosse então sistematicamente desenvolvido. Isto se deu através dos trabalhos de estudiosos como Albert B. Lord, Lawrence Kramer e o destacado Steven Paul Scher (WEAGEL, 2010, p. 01). Professor e crítico literário, o húngaro Scher desenvolveu a melopoética que segundo ele pode seguir duas perspectivas que não se excluem, mas antes se complementam. Com a melopoética podemos

discernir duas maneiras de conceituar questões específicas: primeiro, o conjunto de abordagens históricas e culturais que visam interpretar obras musicais e literárias através da construção de contextos culturais de onde eles surgiram e segundo, o refinamento da interpretação pela extração imediata de fora da disciplina sobre os vários métodos teóricos e críticos que surgiram nos últimos anos, tanto em estudos literários quanto musicais. Estes dois modos de abordagem não são mutuamente exclusivos, mas, na verdade, se complementam¹ (SCHER, 1992, p. XV, tradução nossa).

Tendo em vista que a melopoética é uma disciplina em construção que segundo Scher (em artigo publicado em 1981 e posteriormente em 2004) ainda apresenta problemas relatados por Calvin S. Brown em 1970 temos consciência das limitações que cercam este trabalho, mas é nosso intuito dar uma pequena contribuição ao desenvolvimento da disciplina, principalmente à melopoética cultural que guiou nosso estudo, visto que esta se interessa pela associação entre conceitos musicais, junto a aspectos literários e socioculturais, pois “o estudo da obra de arte, produto cultural, historicamente condicionado, bem como das várias formas de confluência do literário com o musical, pode contribuir para a compreensão da própria história e da própria cultura” (OLIVEIRA, 2002, p.41).

Não há organização do trabalho ou dos trabalhadores no campo da relação música-literatura. Um estudioso publica um único artigo no campo, geralmente envolvendo um escritor ou um aspecto da literatura em que ele trabalha regularmente, e nunca retorna para a relação das artes. Um pequeno número de estudiosos tem um interesse primário no campo e trabalha na mesma intensidade, mas eles não formam nada que possa ser chamado de um grupo ou círculo. Da mesma forma, não há escolas organizadas ou contraditórias de pensamento, como não há nenhum ponto de vista oficial e nenhuma metodologia padrão. Todo o campo de estudo permanece essencialmente individual e desorganizado² (BROWN *apud* SCHER, 2004, p.163, tradução nossa).

As relações entre literatura e música podem ser compreendidas pelo material compartilhado por ambas: o som. Como trabalham esse material e em que elas se aproximam e se distanciam pode nos ajudar a compreender estas artes irmãs e suas imbricações responsáveis por novas formas de arte, híbridas, nas quais é possível enxergar o avanço das fronteiras artísticas.

¹ discern two ways to conceptualize specific issues: first, the conjunction of cultural and historical approaches which aim to interpret musical and literary works through the construction of the cultural contexts from which they arose and second, the refinement of interpretation by drawing from outside the work's immediate discipline on the many theoretical and critical methods that have emerged in recent years in both literary and musical studies. That these two modes of approach are not mutually exclusive but actually complement each other (SCHER, 1992, p. XV).

² There is no organization of the work or the workers in the field of music-literary relationship. Many a scholar publishes a single article in the field, usually involving a writer or aspect of literature in which he regularly works, and never returns to the relationship of the arts. A small number of scholars have a primary interest in the field and work in it intensively, but they do not form anything that could be called a group or coterie. Similarly, there are no organized or conflicting schools of thought, as there is no official point of view and no standard methodology. The entire field of study remains essentially individual and unorganized. (BROWN *apud* SCHER, 2004, p. 163)

Pintura, escultura, arquitetura, música e literatura, geralmente consideradas as principais artes plásticas, podem ser classificadas em dois tipos: visuais e auditivas. As artes visuais (pintura, escultura, arquitetura e) são estáticas e em primeiro lugar existem no espaço. Embora essencialmente espaciais na natureza, elas também se esforçam para ser compreendidas no tempo, ou seja, elas tentam criar a ilusão de tempo. As artes auditivas (música e literatura) são dinâmicas e principalmente existem no tempo. Embora essencialmente de natureza temporal, elas também se esforçam para ser compreendidas no espaço, ou seja, elas tentam criar a ilusão de espaço [...] Tanto a literatura quanto a música são formas de arte temporais e, portanto, compartilham um impulso estético intrínseco a ser compreendidas no espaço [...] Tentativas eficazes para expressar literatura no meio da música geralmente realizam uma representação quase visual do espaço "literário" dentro dos limites temporais da música (cf. fenômeno da música de programa). Tentativas eficazes para expressar a música no meio da literatura, por outro lado, geralmente realizam uma representação da ilusão de espaço "musical" (isto é, a impressão de espaço invocada por uma composição musical) através de imagens visuais e espaciais dentro dos limites temporais da literatura (cf. o fenômeno da música verbal, criando "a ilusão de movimento "musical" dentro de uma paisagem")³ (SCHER, 2004, p. 32-33, tradução nossa).

Buscando as semelhanças e diferenças entre música e literatura, a melopoética serve aos propósitos da arte contemporânea em que diferentes expressões culturais encontram-se interligadas, levando poetas e músicos, a transcenderem as limitações comunicativas das formas de arte individuais (SCHER, 2004, p.176).

Scher desenvolveu uma tipologia triádica para este trabalho interdisciplinar: o estudo da música na literatura, que utiliza o instrumental da musicologia para a análise da obra literária; o estudo da literatura na música, que se vale dos conceitos literários para o estudo da música e a análise que investiga a combinação entre literatura e música.

Esta terceira abordagem foi por nós adotada visto que nosso objeto de estudo é a canção, híbrido de literatura e música como veremos adiante. Na canção

[...] o texto literário e a composição musical são inextricavelmente ligados. Juntos, eles constituem uma construção simbiótica que a qualifica como um trabalho de arte completo só se os componentes de ambos estão simultaneamente presentes⁴ (SCHER, 2004, p.175, tradução nossa).

³ Painting, sculpture, architecture, music, and literature, generally considered the major fine arts, may be classified into two types: visual and auditory. The visual arts (painting, sculpture, and architecture) are static and primarily exist in space. Though essentially spatial in nature, they also strive to be comprehended in time, i.e., they try to create the illusion of time. The auditory arts (music and literature) are dynamic and primarily exist in time. Though essentially temporal in nature, they also strive to be comprehended in space, i.e., they try to create the illusion of space. [...] Both literature and music are temporal art forms and thus share an intrinsic aesthetic impulse to be comprehended in space. Approximation of the one art in the medium of the other might well enhance the degree of successful "spatialization" under primarily temporal conditions and relationships [...] Effective attempts to express literature in the medium of music generally accomplish a quasi-visual representation of "literary" space within the temporal confines of music (cf. the phenomenon of program music). Effective attempts to express music in the medium of literature, on the other hand, generally accomplish a representation of the illusion of "musical" space (i.e., the impression of space invoked by a musical composition) through visual and spatial imagery within the temporal confines of literature (cf. the phenomenon of verbal music, creating "the illusion of 'musical' motion within a 'musical landscape' ") (SCHER, 2004, p. 32-33).

⁴ [...] literary text and musical composition are inextricably bound. Together they constitute a symbiotic construct that qualifies as a full-fledged work of art only if components of both are simultaneously present (SCHER, 2004, p.175).

Para melhor compreender a canção, a ideia de melopoética cultural nos interessa sobremaneira, pois encaro a cultura como elemento constitutivo da obra musical e, além disso, acredito que, assim

como os sistemas linguísticos, os sistemas musicais transcendem meras organizações de elementos sonoros: manifestam a forma como uma determinada sociedade entende o mundo e se relaciona com ele, contribuindo para a compreensão de sua história e de sua cultura (OLIVEIRA, 2002, p. 150).

A melopoética cultural leva em consideração o contexto em que surgiu a obra de arte, numa “abordagem músico-literária que enfatiza as implicações culturais de referências musicais” (OLIVEIRA, 2002, p.150).

No entanto, acreditamos ser pertinente o estudo não apenas da poesia oral e da relação entre música e literatura que nela se estabelece, visto que o quinteto arcoverdense vai além dessa relação entre as artes, adicionando um ingrediente vital: o corpo. Por isso, foi nosso intuito também analisar a performance destes artistas sertanejos cujas canções ultrapassam as fronteiras entre música e poesia.

A performance do Cordel do Fogo Encantado é teatralizada não só por ser o grupo fruto de um espetáculo de teatro de Arcoverde, mas sim porque a performance é um “fenômeno de teatralização”. No quinteto pernambucano ela é o retrato das influências do cordel que, mescladas, resultam numa obra em que o hibridismo cultural do sertão pode ser observado em toda sua riqueza. Para Zumthor, a performance se realiza quando transmissão e recepção da poesia oral acontecem simultaneamente, ela “é reconhecimento. A performance realiza, concretiza, faz passar algo que eu reconheço, da virtualidade à atualidade” (ZUMTHOR, 2007, p.31).

No palco, o Cordel do Fogo Encantado emana o poder da voz e desperta no público o desejo de interação, o público canta e dança ao som dos tambores. A performance é um momento único, jamais repetido em que o texto e a música existem como um só pela voz do intérprete e por sua relação com o receptor que interage, pois

O visual, o somático, o gestual, o teatral, o material – tudo pode fazer parte. Assim como o pode também o movimento, enfatizado ou não pela dança ou pela interação de muitos corpos e presenças. Não é somente o texto – ou somente a música e o texto –, mas a atuação multissensorial (FINNEGAN, 2008, p.35).

O corpo, também responsável pelo espetáculo, é um dos elementos mais valorizados no Cordel, e seu vocalista tem uma expressão corporal muito peculiar. Frequentemente é descrito no palco como tendo os olhos revirados em transe. Suas toadas, fruto da influência do aboio na obra do grupo, acentuam ainda mais essa nuance ritualística que representa o sertão mítico, daí as impressões que o grupo provoca na plateia. Estas reações podem ser explicadas pelo fato de que “O intérprete, na performance, exibindo seu corpo e seu cenário, não está apelando somente à visualidade. Ele se oferece a um contato. Eu o ouço, vejo-

o, virtualmente eu o toco: virtualidade bem próxima, fortemente erotizada [...] (ZUMTHOR, 2010, p. 218).

2. *Chover (Ou Invocação Para um Dia Líquido)*

Esta é sexta música do primeiro CD do quinteto arcoverdense e foge à tradição sertaneja que geralmente tem a seca como tema. Na canção *Chover (Ou Invocação Para um Dia Líquido)* o que vemos é o pedido de chuva e a celebração da chegada desse fenômeno poucas vezes associado ao sertão nordestino, aqui retratado de maneira que podemos visualizar os efeitos que ele provoca não apenas na natureza física, mas principalmente na humana. O som da chuva é produzido pelos tambores da percussão que simulam os trovões e poderíamos tomá-la como uma inversão da clássica composição de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira conhecida como hino do sertão, a *Asa Branca*.

Estes compositores são responsáveis pela presença do Nordeste na música de mercado que teve início com o baião desenvolvido por Gonzaga a partir da tradicional dança de umbigada junto à toada sentimental dos sertanejos. Com Teixeira ele recobriu a nostalgia da toada com a paixão. Em *Asa Branca* o canto parece lamentar a triste saga descrita pela letra. (TATIT, 1996).

Em nossos quadros comparativos podemos perceber como se constrói o processo de inversão em *Chover* no qual a chuva passa a representar o sertão, num retrato da opinião do grupo expressa em uma de suas entrevistas.

O que a gente mais escuta é que “Asa branca” é o hino do Nordeste, agora veja bem, você submeter uma população, se a gente adota isso como hino – e hino é uma coisa que você canta, representativa de sua história –, imagina você ficar cantando, a juventude ter que repetir por gerações e gerações “que braseiro, que fornalha, nem um pé de plantação”. Nem um pé de plantação? [...] “Asa branca” tem que ser destruída como hino, acho que tem que ser aceita como uma belíssima música... você congela uma situação, e a gente luta justamente pelo contrário, por uma democratização do processo de irrigação, por aquilo dar certo como dá em Israel, com aquele deserto, por ter vários pés de plantação, e não “que braseiro, que fornalha” (Lira, 28/10/2006).

Em *Chover (Ou Invocação Para um Dia Líquido)* encontramos a performance que mais desperta emoção no público. É de fato impressionante observar a reação da plateia ao declamar o início da canção, bem como o refrão “*Chover, chover*”.

	Chover (ou Invocação Para um Dia Líquido) (LIRA, 2000)	Asa Branca (GONZAGA E TEIXEIRA, 1974)
O pássaro como mensageiro:	O sabiá no sertão Quando canta me comove	Até mesmo a asa branca Bateu asas do sertão

Boa nova / Sofrimento	Passa três meses cantando E sem cantar passa nove Porque tem a obrigação De só cantar quando chove	
--------------------------	---	--

A canção tem início por meio da declamação que Lirinha faz do poema atribuído a Zé Bernardinho acompanhado pelo público que pronuncia as sílabas tônicas quase gritadas assim como o vocalista para acentuar o tom dramático dos versos. Logo depois a entrada da percussão simulando a queda dos pingos de chuva em meio ao barulho do coro produzido pelo grupo que grita de felicidade.



Figura 1: *Cordel do Fogo Encantado em performance – DVD MTV Apresenta Cordel do Fogo Encantado*

Enquanto na canção de Gonzaga a partida da asa branca simboliza a chegada da seca que castiga o sertão, criando um “braseiro” que destrói a plantação e leva os animais à morte obrigando o sertanejo a partir, na música do Cordel o sabiá canta para anunciar a chuva que traz esperança, que possibilita a todos encher o “bucho” enquanto o gado se atola no pasto alagado.

	Chover (ou Invocação Para um Dia Líquido)	Asa Branca
Fé / Dúvida	Chover chover Valei-me Ciço o que posso fazer Chover chover Um terço pesado pra chuva descer Chover chover	Quando olhei a terra ardendo Qual fogueira de São João Eu perguntei a Deus do céu, ai Por que tamanha judiação

Em *Chover*, a alegria propiciada pela chuva se une a um respeito temeroso que este fenômeno provoca nos habitantes do sertão que rezam o terço ao Padre Cícero numa mostra de esperança e fé enquanto em *Asa Branca* a vontade de Deus parece colocada em questão. Personagem singular da história nordestina o Padre Cícero Romão Batista assumiu a paróquia de Juazeiro em 1872, numa época em que o sistema socioeconômico não favorecia o desenvolvimento trabalhista e os coronéis que detinham a maior parte das terras contribuíam para o estado de crise agravado pela seca de 1877. O padre Cícero foi o quarto capelão da cidade que segundo a literatura sobre o tema perdeu os três anteriores por conta do comportamento desregrado de seus habitantes que foi modificado com a chegada de “padrinho Cícero” (ALVIM, 1971).

O que existia em Juazeiro era o mesmo contexto sócio-histórico propício ao movimento social messiânico como visto em Canudos e o Padre Cícero foi o escolhido pelo povo a fim de representá-lo como mais tarde aconteceu com Antônio Conselheiro na Bahia. O fato de o padre não cobrar os serviços religiosos, sua linguagem próxima à linguagem popular e suas habilidades como médico, conselheiro e rezador ajudaram a construir sua figura de homem santo que conseguia chegar às classes mais pobres e tinha contato direto com o povo e visto que “a ordem tradicional apresentava todo um caráter de insegurança social, a modificação nela introduzida, ainda que restrita ao nível religioso, adquiriu um significado de excepcionalidade para a população atingida pela insegurança social” (ALVIM, 1971, p.77).

Durante a o período da seca, os serviços do Padre Cícero distribuindo trabalhos e organizando a população para evitar a fome dos flagelados fez aumentar a sua fama pelo Nordeste e sua imagem de padrinho e santo dos pobres só se propagou. Além disso, “o ambiente místico existente na cidade, a situação da carência econômica que envolvia a força de trabalho do Nordeste, a radicalização desta situação em virtude da seca, constituíram o *background* ideal para o surgimento de “milagres”” (ALVIM, 1971, p.80).

E ele surgiu na forma de uma hóstia transformada em sangue na boca de uma beata durante a comunhão. Maria Araújo fazia parte da Casa de Caridade do Crato e transformou a vida da cidade de Juazeiro no ano de 1885. O “milagre”, que já vinha acontecendo mas sendo mantido em segredo por Padre Cícero, fez afluir à cidade as romarias que até hoje são uma das bases econômicas da região. Mas foi por conta deste “milagre do Sangue de Cristo” como ficou conhecido que começaram os conflitos do padre Cícero com o bispo do Ceará que viu nisso um embuste. Duas comissões foram criadas para analisar o caso e a segunda acabou por julgá-lo um ardil; em consequência o Padre Cícero foi enviado a Roma para se defender perante o Tribunal do Santo Ofício e lá passou o ano de 1894 e parte de 1895 quando foi absolvido e voltou à Juazeiro (ALVIM, 1971).

No entanto, ao contrário do que desejava a igreja, a população não esquecera o milagre, mas ao contrário, o reafirmava ainda mais depois das provações infligidas ao padre, cujo prestígio se tornou cada vez maior ao longo do tempo, e é considerado santo pelo povo sertanejo que todos os anos visita Juazeiro para pedir graças ou agradecer as dádivas recebidas.

Na performance, quando o grupo canta os versos “Chover, chover” o público se agita, pulando e cantando como se também pedisse a chegada da chuva no sertão, ou se pudesse sentir a alegria do sertanejo diante deste fenômeno.



Figura 2: O público canta junto com o grupo – DVD MTV Apresenta Cordel do Fogo Encantado

	Chover (ou Invocação Para um Dia Líquido)	Asa Branca
Consequências Chuva / Seca	Chover chover Cego Aderaldo peleja pra ver Chover chover Já que meu olho cansou de chover Chover chover Até Maria deixou de moer [...] Choveu choveu Lula Calixto virando Mateus Chover chover O bucho cheio de tudo que deu Chover chover suor e canseira depois que comeu Chover chover Zabumba zunindo no colo de Deus	Que braseiro, que fornalha Nem um pé de plantação Por falta d'água perdi meu gado Morreu de sede meu alazão

O espetáculo da chuva contrasta com o cenário de morte desenhado pela seca e de tão bonito até “*Cego Aderaldo peleja pra ver*”. Uma lenda da cantoria nordestina, Aderaldo Ferreira de Araújo nasceu na cidade do Crato em 1878, mas logo se mudou para Quixadá, também no Ceará. Se tornou poeta depois de ficar cego aos 18 anos de idade e ter um sonho em verso. Aprendeu a tocar viola e rabeca e percorria o sertão cantando e recebendo por isto (QUEIROZ, 1994). Suas pelejas são famosas e sabe-se que era um artista inovador que se tornou um símbolo da poesia improvisada nacional. Na década de 1930 fazia exibições de cinema no interior e divulgava a cantoria nas capitais, onde era homem digno de fama semelhante a Padre Cícero e Lampião. Seu legado musical influenciou a música popular nas décadas de 1950 e 1960 tornando-o um verdadeiro mito. Retrato do cego de feira que floresce nas histórias de folclore ele obteve a glória e apesar de nunca ter se casado criou sozinho 26 filhos dando a todos educação e trabalho.

É tanta alegria que o sertanejo comemora com seus folguedos e por isso “*Lula Calixto virando Mateus*”, numa alusão ao personagem do Reisado que será interpretado pelo mestre coquista de Arcoverde enquanto se vê “*Zabumba zunindo no colo de Deus*”. Os trovões seriam assim, Deus tocando percussão numa festa celeste enquanto os poetas na terra declamam seus versos para celebra

r a chuva que devolveu a “*Água dos olhos que a seca bebeu*”, pondo fim à tristeza do sertanejo. Os versos “*Inácio e Romano meu verso e o teu*” retomam a lendária peleja entre Inácio da Catingueira e Romano da Mãe D'água que teria dado origem ao gênero. O desafio se deu na Vila de Patos na Paraíba em 1870, mas nada foi escrito pelos cantadores. Os versos que hoje compõem este desafio foram anotados por outros poetas. Neles é possível notar o tratamento destinado a Inácio por Romano que o chama constantemente de escravo embora os dois estejam no mesmo papel de cantadores, um retrato do que se via na cantoria da época. Como homem branco, dono de pequena propriedade e um escravo, Romano se vê em posição superior.

I – Me tirem de um engano:
Me apontem com o dedo
Quem é Francisco Romano,
Pois eu ando no seu piso
Já não sei há quantos anos.

R – Negro, me diga seu nome
Que eu quero ser sabedor,
Se é solteiro ou casado,
Aonde é morador
Se acaso for cativo,
Diga quem é seu senhor.

I – Eu sou muito conhecido
Aqui nesta ribeira,
Este é o seu criado
da Catingueira.
Dentro da Vila de Patos,
Compro, vendo e faço feira.

R – Negro, vieste a Patos
Procurando quem te forre
Volta pra trás, meu neguinho
Que aqui ninguém te socorre;
E quem cai nas minhas unhas
Apanha, deserta ou morre.
[...]

(BARROS, 1910)

Segundo o mito popular esta peleja teria durado 8 dias e 8 noites e foi vencida por Romano que se valeu da ciência aprendida na escola formal, derrotando Inácio que apesar de extremamente habilidoso, era analfabeto . Sabe-se hoje que o desafio não teve tão extensa duração e há mesmo os que afirmem que ele nunca existiu, mas as versões ou fragmentos do acontecimento foram produzidos por poetas famosos, pioneiros na arte do cordel, como Leandro Gomes de Barros, João Martins de Athayde e Francisco das Chagas Batista (CURRAN, 2011, p. 172).

	Chover (ou Invocação Para um Dia Líquido)	Asa Branca
Permanência / Partida	<p>Meu povo não vá simbora Pela Itapemirim</p> <p>Pois mesmo perto do fim Nosso sertão tem melhora</p> <p>O céu tá calado agora Mais vai dar cada trovão</p>	<p>Então eu disse adeus Rosinha</p> <p>Guarda contigo meu coração</p> <p>[...]</p> <p>Hoje longe muitas léguas Numa triste solidão</p>

	De escapulir torrão De paredão de tapera	Espero a chuva cair de novo Para eu voltar pro meu sertão
--	---	--

A canção segue com o pedido de que o sertanejo não abandone sua terra e neste momento Lirinha estende a mão fazendo um apelo ao público como se falasse com os sertanejos dizendo que a chuva chegará e com ela o povo ficará com “*O bucho cheio de tudo que deu [...] suor e canseira depois que comeu*”, já que “*a fartura esconde o saco / Que a fome pedia esmola*”.

Em Asa Branca o êxodo do sertanejo provocado pela seca o obriga a viver longe na esperança de um dia voltar à sua terra para saudar a amada e a chuva “*Quando o verde dos teus olhos / Se espalhar na plantação / Eu te asseguro não chores não, viu / Que eu voltarei, viu / Meu coração*”.

A comemoração descrita em *Chover* é encerrada com um toque de boiadeiro que retrata os efeitos da chuva sob os batuques da percussão da umbanda “*Seu boiadeiro por aqui choveu / Seu boiadeiro por aqui choveu / Choveu que amarrotou / Foi tanta água que meu boi nadou*”. Os boiadeiros são espíritos de pessoas que em vida lidavam com o gado e na Umbanda trabalham de forma parecida com os Caboclos que apresentamos no capítulo anterior, guiando as pessoas em seus trabalhos para que consigam uma vida farta. Nas sessões entoam cantos como este assimilado pelo Cordel do Fogo Encantado e são representados como tendo uma pele queimada pelo sol, tocando berrante enquanto guiam o gado nas fazendas. Para acompanhar o toque com a precisão dos terreiros, o violonista Clayton Barros passa a tocar o vilão usando uma baquete, reproduzindo assim o som metálico do berimbau, o que confere autenticidade aos versos.

O toque pode sofrer variações como esta: “*Seu boiadeiro cadê sua boiada? / Sua boiada ficou em Belém / Chapéu de couro ficou lá também / Chapéu de couro ficou lá também*”, ou ainda : “*Seu Boiadeiro / Cadê sua boiada? / Seu boiadeiro / Cade sua boiada? / Seu boiadeiro na Jurema é nosso pai / É nosso camarada / Seu boiadeiro na Jurema é nosso pai / É nosso camarada*” (BOEING, 2008).

O que pudemos observar na canção do Cordel do Fogo Encantado é a transformação da inversão em símbolo. A seca deixa de ser a representante do sertão para dar lugar a chuva que promove a celebração da natureza, a transfiguração que permite ao sertanejo permanecer em seu lar. Aliando credices populares a vozes de poetas renomados junto a toques de umbanda, a canção é mais uma prova do hibridismo proposto pelo grupo que ao toque dos tambores recria o barulho da chuva e faz dela uma das faces do sertão.

BIBLIOGRAFIA

ALVIM, Rosilene. Misticismo e Artesanato. In: **Revista de Ciências Sociais**. Fortaleza, vol. 2, n. 2, 1971, p. 67-82.

BARROS, Leandro Gomes de. **Romano e Ignacio da Catingueira**. Recife: [s.n.], 1910.

BOEING, Marco. Conhecendo os Boiadeiros. In: **Planeta Umbanda**. Disponível em: <http://www.planetaumbanda.com.br/home/index.php?option=com_content&view=article&id=44&Itemid=59>. Acesso em: 10 nov. 2011.

BURKE, Peter. **Hibridismo Cultural**. Rio Grande do Sul: Unisinos, 2010.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade**. São Paulo: Edusp, 2011.

CURRAN, Mark. **Retrato do Brasil em Cordel**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

FINNEGAN, Ruth. O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance? In: MATOS, Cláudia Neiva de Matos et al (orgs.). **Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. **Literatura e Música: Modulações Pós-Coloniais**. 1a. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, S.A., 2002.

QUEIROZ, Raquel de. **"Eu sou o Cego Aderaldo"**. São Paulo: Maltese, 1994.

SCHER, Steven Paul. **Music and Text: Critical Inquiries**. Cambridge University Press, 1992.

_____. **Word and Music Studies: Essays on Literature and Music** (1967-2004). Edited by Walter Bernhart and Werner Wolf. Editions Rodopi. Amsterdam-New York, 2004.

TATIT, Luiz. **O cancionista: composição de canções no Brasil**. São Paulo: EDUSP, 1996

TOMÁS, Lia. In: GRANJA, Carlos Eduardo de Souza Campos. **Ouvir o lógos: a música como síntese entre mito e lógos**. Seminários Abertos de Pós-Graduação. Universidade de São Paulo – FEUSP, 2004.

WEAGEL, Deborah Fillerup. **Words and music: Camus, Beckett, Cage, Gould**. American University Studies XX, Fine arts; v.38. New York: Peter Lang Publishing, 2010.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz: A "literatura" medieval**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. **Introdução à poesia oral**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

_____. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.