

## A POÉTICA DE LUAR DO CONSELHEIRO: NO TEMPO NA VOZ E NO MOVIMENTO-PERFORMANCE

Gabriela Santos Barbosa<sup>1</sup>

Andrea do Nascimento Mascarenhas Silva<sup>2</sup>

*Resumo:* Este artigo teve como objetivo perceber, na poesia escrita de Luar do Conselheiro, marcas performativas. A busca perceptiva passou pela experiência leitora, que (re)elabora a performance quando o leitor se depara frente ao texto poético para executar a leitura. Nesse instante, as palavras inscritas ali perpassam o corpo do leitor e anunciam a retomada de um tempo passado/memória que pode ser tangido para o presente/futuro. Com isso, o corpo torna-se palco. Foram levantadas algumas considerações sobre performance, atreladas ao debate em torno da presença da oralidade na poesia escrita. Utilizamos, aqui, o método da pesquisa bibliográfica para investigar o material teórico de autores como: Paul Zumthor (1993; 2000), Le Goff (2009), Massaud Moisés (1968), Maurice Hawlbachs (1990), Jorge Glusberg (2008), Alfredo Bosi (2004), Otávio Paz (2005), entre outros. O trabalho possibilitou perceber como poesia e corpo se relacionam e juntos elaboram o que chamamos de performance.

*Palavras-chave:* Luar do Conselheiro. Performance. Poesia escrita. Corpo. Leitura.

### INTRODUÇÃO

O desdobramento do tema “A poética de Luar do Conselheiro: no tempo, na voz e no movimento-performance” surgiu a partir de estudos sobre performance, entendida aqui como um elemento que abarca corpo/voz, sempre estiveram presentes em minhas pesquisas. O norte motivador desse artigo oportuniza verificar como o trabalho de Luar do Conselheiro, em pleno séc. XXI abre espaço para compreender a presença da voz/corpo na poesia escrita.

Diante do tema, surgiu uma pergunta intrigante: em que medida a poesia escrita de Luar do Conselheiro mantém contato com a performance? No recorte aqui analisado, essa possibilidade inovadora encontra-se mais evidenciada em poesias que retratam a figura do sertanejo, sujeito sempre presente na poética estudada.

Nesse sentido, ao considerar o corpo como memória e lugar concreto da propagação da performance, pode-se afirmar que a poesia de Luar do Conselheiro estabelece contato com essa arte, à medida que pressente um corpo criador de tal arte.

Deste modo, objetiva-se neste artigo empreender como a performance aparece na poesia escrita do poeta Luar do Conselheiro. Assim, pretende-se dar maior ênfase à presença de traços orais

---

<sup>1</sup> Mestranda no Programa de Pós Graduação em Educação, Cultura e Territórios Semiáridos da Universidade do Estado da Bahia – UNEB, Campus III – Juazeiro. Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia. E-mail: gabrielabarbosa.23@hotmail.com.

<sup>2</sup> Professora de Teoria Literária da UNEB – Universidade do Estado da Bahia. Doutora em Comunicação e Semiótica – PUC-SP. Pesquisadora e Líder do Grupo de Pesquisa intitulado ‘Literatura e Diversidade Cultural: imaginário, linguagens e imagens’ (V Diretório de Grupos de Pesquisa do CNPq). E-mail: <marenhas@hotmail.com>.

na poesia estudada e que vem, de algum modo, como que difundir a consciência em torno da necessidade de preservar a poesia no corpo-memória, significando aqui poeta/texto como um dos elementos constituintes da identidade cultural de um povo.

Para trilhar esse caminho, faz-se necessário recorrer à parte da história dos trovadores medievais, já que estes empreendiam em seus próprios corpos a arte performática. Entretanto, cabe ressaltar que falar de Idade Média se justifica neste trabalho por conta do recorte que se propõe a fazer, ou seja, estudar a atualização da poesia performática com fortes traços de tradição oral nos escritos de Luar do Conselheiro, espécie de trovador contemporâneo.

O presente artigo é resultado de pesquisa bibliográfica que, segundo Severino (2002), serve como procedimento básico para o estudo monográfico, pelos quais se busca o domínio do “estado da arte” sobre determinado tema para, assim, tentar explicar um problema a partir de referências teóricas publicadas em documentos.

Portanto, será traçado, ao longo do trabalho, o perfil do *corpus* literário de LC, buscando realçar em sua escrita, a presença da performance, da oralidade, da memória, como suportes criadores de uma poética “sertânica”.

## O POETA

Luar do Conselheiro é assim, como chuva no sertão  
e cheia no São Francisco... Vem sem Aviso!  
(YRI MAIA, 2012)

Aidner Mendez Neves, o Luar do Conselheiro<sup>3</sup> nasceu em 21 de julho de 1983, no Rio de Janeiro. Aos dois anos veio para a Bahia, mais especificamente para Salvador, lugar onde ainda vive. Lá ele atua como presidente da *Casa de Memória Boca do Rio Cultural*, “associação composta por vários amigos na defesa da fauna e da flora do espaço Boca do Rio” (CONSELHEIRO, 2012, s/p).

No início de sua adolescência, através de seu tio e padrinho, Luiz do Berro, conhecedor de cultura popular nordestina como poucos pode ter acesso à literatura de cordel e ao trabalho de cantadores e violeiros, como Ivanildo Vilanova, Zé de Laurentino, Xangai, Elomar, Fernando Guimarães, Vital Farias, Wilson Aragão entre muitos outros. O tio, Luiz do Berro, veterinário e chamado por criadores de “O Apóstolo da Caprinocultura” repassou para LC forte ideologia camponesa, tornando seu sobrinho cantador e mais um divulgador das questões nordestinas.

---

<sup>3</sup> A partir desse momento utilizarei a sigla LC quando falar do poeta Luar do Conselheiro

A poesia é presença constante em sua vida. Compôs verso e prosa desde criança, inspirado em sua paixão pelos sertões, ícone direcionador de seu trabalho. As idas e vindas ao árido sertão nordestino deram lugar a pousos em Canudos, Uauá, Monte Santo, Região Sisaleira (Bahia), Alto Sertão Moxotó (Pernambuco), e tantas outras localidades. O conhecimento dessas culturas definiu um estilo mais voltado para traços regionais. LC afirma que ao conhecer a região conselheirista “o sentimento foi de reencontro com o (seu) povo, por haver nascido no Rio de Janeiro, ter ido a São Paulo e depois ter vindo para a Bahia, sentia falta de (suas) raízes, e só (encontrou) estas raízes no nordeste, precisamente em Uauá” (CONSELHEIRO, 2012, s/p – grifos nossos).

Militante socialista, LC traz, em sua escrita, marcas de um guerreiro impaciente e que tem como principais precursores as figuras de Luiz Gonzaga, Xangai, Elomar, Wilson Aragão, Cordel do Fogo Encantado, Mestre Ambrósio, Jessier Quirino, Chico Science, entre outras tantas personalidades. LC se define como um defensor da causa conselheirista, incluindo-se no rol de cantadores como Fábio Paes, Pingo de Fortaleza, Gereba, Cláudio Barris, Marcos Canudos, Gildemar Sena entre outros guerreiros do Bom Jesus Conselheiro<sup>4</sup>.

Segundo Yri Maia (2012), LC pode ser considerado um poeta popular nordestino. Sua obra cresce em relação à crítica e ocupa uma posição entre os poetas populares da atualidade, embora não seja conhecido no meio acadêmico. Por outro lado, vale ressaltar que o poeta não pode ser considerado um típico poeta/artista popular, apesar de assumir quase que completamente a estética sertaneja em suas criações, em seus ideais e na própria imagem pessoal que apresenta. Mas, o é por afiliação, por escolha deliberada.

Há que se frisar aqui a qualidade e o nível de linguagem empregada pelo trovador contemporâneo, elementos que colocam em evidência um trabalho de composição rebuscado nas palavras. Tomando outro viés, LC pode ser considerado um interprete das tradições orais sertanejas, pois seu trabalho consiste em manter uma base ancestral em suas composições, que são complementadas com engenho e arte, ou seja, com o desenvolvimento da atividade criadora que mantém em sua memória fatos primitivos que são (re)contados em seus escritos.

#### **APROXIMAÇÃO: PERFORMANCE/CORPO/ESCRITA**

Os estudos sobre performance ganharam relevância acadêmica a partir da década de 60 (século XX), com o trabalho de Yves Klein, artista francês, que fotografou sua própria queda no momento que saltava de um edifício. Ele era o protagonista de sua obra, e, nesse sentido a obra em

---

<sup>4</sup> Fonte eletrônica: <http://versosdoluar.blogspot.com.br/>

si: *Salto no Vazio*. Esse ato foi considerado o início da arte da performance no mundo (GLUSBERG, 2008).

Não é pretensão aqui definir o termo performance, haja vista a complexidade dessa tarefa, seja porque ela (a performance) comumente apresenta características “emprestadas” de diversas linguagens artísticas e é por natureza, multifacetada, fato que a configura como arte de fronteira, podendo também ser entendida como uma arte híbrida. Assim, o que se propõe neste tópico é situar o leitor no espaço onde ela se propaga.

Para Glusberg (2008), a performance é caracterizada pela direta referência ao corpo do artista. Assim, este corpo é o suporte, o lugar onde os eventos acontecem no exato instante do espetáculo. Desse modo, são inúmeras as fontes de performances na história, remontando a tempos antigos, em que o corpo humano era usado para a proclamação ritualística.

A arte performática perpassa pelo corpo não só pela interação do artista com o público em dado momento de encenação, mas existe também um ato performancial velado, solitário, que se dá no momento em que o espectador, ao ter acesso a determinado material performático (uma fotografia, por exemplo), elabora uma performance. Desta maneira, há dois momentos performativos: quando o artista é fotografado (como fez Yves Klein – GLUSBERG, 2008) e quando o “espectador” se depara com o retrato. Assim, essa performance é (re)encenada pelos olhos que capturam a cena anterior e, por meio de uma criação imaginativa, projetam esse momento para o presente.

De acordo com Gusmão e Teixeira (2000), conceituar o que vem a ser performance não é uma tarefa simplória, haja vista sua interatividade com diversos campos de estudos. A partir do pensamento de Gofmann, os autores esclarecem que performance é qualquer atividade realizada pelo homem em dado momento, diante de alguns observadores, exercendo sobre estes alguma influência. Sendo assim, um sujeito pode estar envolvido em uma performance sem perceber.

Performance pressupõe corpo, lugar onde ela acontece. Nesse sentido, Zumthor esclarece que a “performance aparece como ação oral-auditiva complexa, pela qual uma mensagem poética é simultaneamente transmitida e percebida, aqui e agora” (2000, p. 222). Em síntese, a performance é entendida como o instante em que o artista, por meio de seu texto oral ou escrito, se comunica com seu interlocutor. Como diria Zumthor, “é o modo vivo de comunicação poética”. Com isso, não é difícil perceber a relação entre performance e corpo, pois neste espaço performático o corpo constitui a própria obra de arte.

No caso da leitura, a imaginação performatiza o texto que traz o corpo em si, e faz com que esse habite e se (re)posicione no espaço de diálogo entre o eu-lírico e o interlocutor. A performance constitui-se em um passeio pelo texto e pelos elementos que o compõe, no caso de LC: caatinga, vaqueiros, cangaço, seca, desigualdades sociais etc. Assim, sua poesia é repleta de cenas que podem ser tangidas do papel para uma dimensão real/corpórea, como descrito em *O pranto de Acauã*:

Ao ver a tristeza dos retirantes,  
A Acauã chora seu canto melancólico [...]  
Ao lembrar-se de Canudos e seus mistérios,  
Ao ver a boiada sucumbindo lentamente[...]  
A Acauã chora seu canto de lamento,  
E lembra-se dos tempos de chuva, alegria da gente [...]  
Ao ver a face sofrida do catingueiro,  
A Acauã chora até que seque seu pranto,  
Vendo a força de guerreiro e a paciência de santo,  
Ao ver o cantador em seu repente,  
A Acauã chora liricamente, ao ver o poder que tem essa gente,  
De tornar a dor... Dormente (CONSELHEIRO, 2011, s/p).

Nesta poesia tais elementos bailam na imaginação do leitor e suscita a presença corpórea, em que cada palavra remete a uma imagem concreta do sertão. Nesse sentido, o corpo que lê, por sua vez, faz com que tais imagens se propaguem no tempo presente constituindo, assim, o instante performático.

A partir dessa perspectiva, a poesia demanda uma leitura silenciosa que vai se(re)construindo na presença do corpo do leitor por meio de sua imaginação criadora. Com isso, deve-se considerar que o leitor não é somente parte da recepção (função passiva) do texto poético, uma vez que também faz parte da performance (função ativa), pois (re)atualiza a cena lida quando traz o texto do passado e o coloca em seu espaço presente, espaço do “aqui e agora” (1993, p. 33), por meio das ações leitora e imaginativa. Assim, para Zumthor (2000):

Na situação performancial, a presença corporal do ouvinte e do intérprete é presença plena, carregada de poderes sensoriais, simultaneamente, em vigília. Na leitura, essa presença é, por assim dizer, colocada entre parênteses; mas subsiste uma presença invisível, que é manifestação de um outro, muito forte para que minha adesão a essa voz, a mim assim dirigida por intermédio do escrito, comprometa o conjunto de minhas energias corporais (ZUMTHOR, 2000, p. 68-69).

O ato de leitura pressente o ato criador do artista, então há uma comunhão de pensamentos, sentimentos, uma vez que exploram os órgãos, os sentidos até que cheguem de forma individual ou coletiva ao leitor, que toma para si o texto e, em um ato silencioso, percebe elementos performativos (corpo/voz) ali presentes.

A voz que lê silenciosamente age com determinadas limitações, mas dá lugar a uma performance, a qual traz à tona nervos, músculos, respiração. Com ela “o poema se desdobra, existe

de modo dinâmico, transforma-se, alia-se, engendra-se no bojo de um espaço/tempo cujas dimensões não são mais mensuráveis” (ZUMTHOR, 1993, p. 148). Isso implica dizer que no corpo do leitor reside o instante único de performance, pois na leitura que este empreende “mal conceberíamos que, lendo em seu quarto, você se ponha a dançar, e, no entanto, a dança é o resultado normal da audição poética” (ZUNTHOR, 2000, p. 33) do texto que se mostra capaz de (re)criar a presença ancestral do “criador” em seu próprio corpo e, assim, a poesia torna-se espetáculo e faz do corpo do leitor um palco de encenação.

Nesse contexto, a escritura poética esculpe-se no olho do leitor. Texto e leitor interagem em ato encenado, que ganha movimento a partir de uma voz que transporta o texto poético para o ouvido, o tato, o olfato, e, por meio do pensamento imaginativo/criativo, projeta a performance (movimento). O corpo do leitor em leitura silenciosa, arremessa, via imaginação criadora, uma presença que atravessa as fronteiras do texto escrito e se lança como obra performática, no espaço de uma presença orgânica que passa a se movimentar e movimentar o texto.

#### **VOZ: NO TEMPO E NO CORPO-MOVIMENTO**

Antes mesmo da difusão da escrita, poesia e performance já estabeleciam contato. No passado ancestral da poesia encontramos o poema primitivo ou arcaico, que já apresentava um canto acompanhado por instrumentos musicais, que era declamado e tinha o corpo/voz como suporte (LEORNADINELLI, 2009). Assim, a oralidade manteve-se presente entre os trovadores durante a Idade Média. Nas canções medievais a poesia nascia para ser cantada, por meio da arte de trovar dos menestréis, jograis e segréis. Na contemporaneidade pode-se perceber em LC uma renovação desse cenário, quando ele traz em suas *Missivas Eternas* traços de oralidade.

Eugênia Infante na minha imponente armadura: Meu coração...  
Trago a minha impossibilidade de amar-te como me amas.  
Tentando sempre possuir-me, ter-me p'ra teus absurdos.  
Nest'hora parto violentamente na busca da minha liberdade perdida.  
Perdôo pelo seu jeito visceral de me amar e temo pela tua sorte.  
Já que me sinto tão triste por não ser aquela que ensinou p'ra todo o sempre.  
Jamais meu coração amará outro da mesma forma que te amo.  
P'ra mim teus versos estão acima do bem e do mal.  
E pelo amor a tua arte, a tua alma, ao teu corpo e até mesmo ao teu sexo... Afasto-me (CONSELHEIRO, 2010, s/p).

A leitura de *Missivas Eternas* faz inferir que há forte presença oral dado ao fato da aglutinação das palavras como em “nest'hora” e “p'ra”, a qual serve para intensificar a velocidade da fala no ato da declamação. Assim, é como que se a poesia reclamasse para si um canto, elemento típico da poesia medieval.

De acordo com Moisés (1968), ao retornar na História e adentrar a Idade Média, vê-se que as cantigas de amor tem origem provençal e brotam a partir da temática do “amor cortês”, em que o trovador declara seu amor a uma mulher considerada inatingível. Esse amor configura-se em uma “servidão amorosa”, algo idealizado pelos poetas das mais diferentes classes. Entre eles existiram reis, burgueses e até mesmo camponeses muitos faziam da arte de trovar uma profissão. Outros trovavam “por inclinação ou interesse político” (1968, p 29).

Os que tomavam o “trovadorismo” como arte mantinha-se em uma condição econômica estável. À medida que se relacionava com a corte, iam estabelecendo uma relação de funcionário com a mesma. Os trovadores com inclinações políticas lançavam mão dessa arte por estarem vinculados a um posicionamento social: seja por necessidade de expor ideias ou, simplesmente, por puro deleite.

Superada tal distinção, o intérprete da poesia trovadoresca (o jogral) expunha o texto poético acompanhado de uma melodia, sem grandes elaborações e com a liberdade de improvisação. É o que nos mostra Moisés (1968), ao afirmar que:

[...] as cantigas implicavam uma aliança estreita entre a poesia, a música, o canto e a dança. Para tanto, faziam-se acompanhar de instrumentos de sopro, corda e percussão (a flauta, a guitarra, o alaúde, o saltério, a viola, a harpa, o arrabil, a bandura, a doçaiba, a exabeba, o anafil, a trompa, a gaita, o tambor, o adufe, o pandeiro). O próprio trovador tangia o instrumento, especialmente quando de corda, enquanto cantava, ou reservava-se para interpretação da cantiga, deixando a parte instrumental a um acompanhante, jogral ou menestrel (MOISÉS, 1968, p. 28).

Sendo assim, os jograis eram ajudantes imprescindíveis dos trovadores porque asseguravam a perenidade da poesia. Segundo Moisés (2004), no *Dicionário de termos literários*, *Jogral* vem do “provç. Joglar, do lat. Jocularis, gracioso, zombeteiro”, mais especificamente:

[...] Os jograis começaram a surgir na França, desde o século V. Todavia, o vocábulo data do século VIII. Primitivamente, designava todos quantos desempenhavam o ofício ou mister de divertir, com jogos, burlas, momices, etc. A partir do século X, passou a referir os cantores ou executantes musicais que divulgavam a poesia provençal. [...] Os jograis eram todos os que ganhavam a vida atuando ante um público, para entreter com a música, ou com a literatura, ou com os ditos engraçados (MOISÉS, 2004, p. 251).

Para complementar a informação do que veio a ser o jogral e seu papel na sociedade medieval, Le Goff (2009), traz considerações relevantes sobre o assunto, ao afirmar, que o jogral era tido como um “herói ambíguo”, uma espécie de “sucessor dos mímicos da Antiguidade” que herdara alguns traços dos animadores pagãos. O próprio Le Goff assevera que “o jogral ilustra de certa forma a dupla natureza do homem, que foi criado por Deus, mas que sucumbiu ao pecado original” (2009, p.

157). A representação do jogral cabe, devido ao fato de que o texto apresentado não era dele, apenas se apropriava para apresentá-lo. Nas palavras de Le Goff (2009):

O jogral é o animador itinerante que vai fazer seus malabarismos nos lugares onde eles são admirados e remunerados [...]. Trata-se de um animador que faz de tudo. Ele recita versos e conta histórias. É o malabarista da “boca”, mas não é o autor destes textos, que são produzidos pelos menestréis e trovadores. Ele é apenas um executante (LE GOFF, 2009, p. 156).

Sendo intérpretes de tradições antigas e atuais, geralmente acompanhados por algum instrumento musical, os jograis tomavam para si certa liberdade de (re)arranjar o texto e trazer a ele novos sentidos.

Os menestréis, por sua vez, surgiram no fim da Idade Média, com a queda do jogral, pois, este vocábulo soava mal aos ouvidos e foi desdenhado pelo músico cortesão, que desde o “século XIV preferiu uma nova denominação, *menestrel* ou *ministril*, vinda do francês [...]. O menestrel exercia, predominantemente, as funções de músico e cantor. Podia ficar vinculado a uma corte ou viajar de cidade em cidade, ora exercendo seu mister junto aos fidalgos, ora em meio ao povo rude” (MOISÉS, 2004, p. 280).

Falar destes “animadores”: jograis, os quais tiveram o vocábulo do nome substituído por menestrel, guardando a ressalva que este já compunha seus versos, implica também falar dos trovadores. Estes poetas surgiram na Idade Média e:

[...] compunha a letra e a melodia das cantigas e também as executava, acompanhado de instrumento musical. Pertencia, as mais das vezes, à aristocracia ou era fidalgo decaído: é precisamente a condição de nobre que lhe explica a múltipla capacidade, pois ao talento individual acrescentava o estudo das regras da Retórica\*, da Poética\* e da Música (MOISÉS, 2004, p. 454 – marcações do autor).

Não é pretensão, aqui, descrever as relações sociais da Idade Média e sim ressaltar a importância da arte que os jograis, os menestréis e os trovadores empreendiam naquela época, pois se constitui um ponto referencial para o entendimento acerca do estudo que aqui se faz. Sendo assim, a atuação dos jograis, menestréis e trovadores podia ser traduzida na presença do corpo/voz em movimento, em meio ao processo de recitar o texto poético. Desta maneira, o intérprete (jograis, recitadores e leitores) e o compositor (menestrel e trovador) são valorizados, pois suas vozes carregavam as tradições de um povo, como o faz LC em *Pensamento Sertânico*, poesia que ao ser declamada requisita a instrumentalização da voz e o movimento do corpo.

Eu mantenho com meus versos  
Os castelos sertanejos  
Vagalumes nos lampejos  
Trazem dos céus os anúncios  
Minhas hostes de jagunços  
Armam-se de dialética



E psicotomimética  
É minha crença violeira  
A festa da cabroeira  
Mitiga a fome de luz  
Dos cabras das cabras azúis  
Dos carís de correnteza  
O mastro de baraúna  
De mais de um lustro de história  
Carrega estandarte em memória  
Dos crentes na redenção  
São filhos de Dom Sebastião  
Envolvidos na história  
Ou são filhos da história  
Do rei Dom Sebastião (CONSELHEIRO, 2010, s/p).

Deste modo, havia nas apresentações dos trovadores e há em LC, um jogo de corporeidade, de movimento que realça, portanto, os acentos da linguagem oral. Bosi (2004), a esse respeito, vem dizer que “tudo indica que recitados ou cantados, os passos da poesia arcaica deviam ser escandidos com energia ritual. O que resultava em dar ênfase às sílabas já fortes e em alargar a diferença entre estas e as fracas” (2004, p. 83). Tal ato proporcionava à leitura e/ou declamação da poesia algo próximo ao canto, fato comum durante a Idade Média.

## **CONFRONTOS E PERSPECTIVAS: POESIA E CORPO/PERFORMANCE**

Ao longo do tempo e com o advento da escrita em suas múltiplas formas, a poesia foi perdendo seu caráter oral e se fixando em suportes de escrita. O ritual de declamação foi quase que completamente esquecido. Entretanto, na contemporaneidade, a poesia vem ganhando força e (re)tomando para si essa configuração oral e performática, antes tão forte.

No Brasil, o Nordeste tornou-se território fértil para a disseminação da poesia dita popular que imprime marcas performanciais na obra de diversos artistas. De acordo com Leonardelli (2009), “muitos pesquisadores, que se dedicam a literatura oral, recorrem a essa região. A sociedade nordestina ainda conserva, mesmo que com algumas modificações, muitos dos rituais, crenças e valores pertencentes à cultura medieval” (2009, p. 38).

Ao observar os poetas da voz no Nordeste, notam-se fatos singulares que dialogam com elementos típicos da Idade Média. O cantador contemporâneo pode ser comparado ao trovador medieval, já que “canta, declama, toca rabeca, viola ou pandeiro, compõe os versos, imprime o folheto e vende suas produções na feira” (LEONARDELLI, 2009, p. 40). Além disso, percebe-se que muitos destes cantadores trazem em suas produções emblemas de “narrativas da Idade Média”, os quais foram atualizados em nosso tempo: os cavaleiros tornaram-se os cangaceiros do sertão, e LC,

busca em parte de sua obra a (re)atualização de alguns elementos medievais, como pode ser percebido em *Terras sem dono*, onde há:

Indelével perfume de aurora sertaneja  
E meus olhos se perdem contemplando meus reinados  
Não sou dono de terras, mas sou terras sem dono  
E meus castelos são de muros cactáceos [...]  
Meu brasão possui a insígnia dos cantadores  
Pois sou bardo de meu povo e crente nas coisas mágicas [...] (CONSELHEIRO, 2011, s/p).

LC enfatiza, nos versos, a relação que mantém com os elementos medievais como, “reinado”, “castelo” e “brasão” e passa a aproximá-los do sertão, onde os “castelos são de muros cactáceos”. Assim, percebe-se que o medieval se faz presente na memória do sertanejo por meio de símbolos que se ligam ao cotidiano deste povo.

Ao ser perguntado sobre a presença de “Conselheiro” em seu nome e pelo motivo de trazer à sua poética o medieval, ele afirma ter se apaixonado completamente pelos contextos nordestinos e, desde então se alistou “na tropa imperial de defesa do Conselheirismo e da imagem dos guerreiros e guerreiras do Belo Monte. Sou Cabra do aprisco do Santo Antonio Conselheiro” (CONSELHEIRO, 2012, s/p).

Nesse contexto, a poesia escrita de LC encontra-se articulada à vida social que, ao ser “textualizada” se torna “sonora, melodia, gesto, ritmo” (LEONARDELLI, 2009, p. 41). Sendo assim, as palavras do poeta em *Cavalo Crioulo e Cabra Nativa* vêm como que explicar sua paixão pelo “Sertão do Conselheiro”:

A História é a ciência mais completa, mas precisa ser contada direito, e um povo que merece respeito deve, pois ser tratado com respeito;  
Falo claro do povo nordestino, um amante fiel de sua terra, forte e disposto à guerra, labutando sua sina infeliz, salve o velho Conselheiro e a Confederação dos Cariris! (CONSELHEIRO, 2011, s/p).

Percebe-se que, mesmo escrita, a poesia de LC mantém traços da oralidade, no modo como ele transmite os elementos da vida cotidiana e, principalmente, do povo que representa. O poeta empreende em seus versos, por meio da captação do passado no corpo presente do texto poético, a memória de povo sertanejo, assim, projeta a tradição para o presente e, diante do público a projeta para o futuro. Tem-se aqui um movimento de renovação e atualização da tradição medieval no ato de transportar para o leitor uma voz/memória que ecoa no presente com direção sempre voltada para o futuro.

LC promove uma espécie de visualização de um tempo passado em sua poesia, valendo-se do que vamos chamar de memória coletiva (cf. HALBWACHS, 2006). Ativa, com isso, um movimento que já não existe enquanto tempo real, (pois que é tempo passado), mas que, por meio da leitura de seus

interlocutores, atualiza-se no espaço da imaginação, onde a performance ancestral pode ser (re)encenada/materializada nas vozes presentes do texto poético/escrito. Note-se que, no espaço do texto de LC a oralidade e escrita se interligam, o que se pode perceber no seguinte trecho:

O beato Zé Lourenço, já sabia os caminhos da redenção, junto ao povo do Caldeirão mostrou o convívio com a seca;  
Essa era a mesma certeza que tinha o nosso Padre João Ribeiro, pois foi ele o pioneiro na idéia do nordeste independente, salve, salve o Padim Ciço e salve cada nordestino resistente! (CONSELHEIRO, 2011, s/p).

A voz do eu-lírico aflora nesta escritura poética de LC por meio de sentenças simples que beiram um estado conversacional. Além disso, percebe-se uma “outra” voz, do “beato Zé Lourenço e do Padre João Ribeiro” que lutam pela independência do nordeste constituindo, assim, uma movedade do texto que pode ser passado de “boca” em “boca” e tangido através dos tempos até chegar à memória individual do poeta.

Nessa perspectiva, poesia e performance mantém um elemento comum: a voz. Nela se percebe o poder de “mutação” ou “movedade”, conceito exaustivamente definido por Zumthor (1993). A “movência” pode ser entendida como o que se consegue captar dos textos escritos em um determinado tempo e, por não ter uma fixitude material, perpassa por séculos, sendo atualizados pela boca do intérprete. Assim, para o teórico: “os textos retêm ecos fragmentados, sem fixá-los jamais, impelidos como se ao acaso pelos turbilhões da intervocalidade” (1993, p. 146).

Sendo assim, de acordo com Zumthor, a “movência” pode ser considerada como uma criação contínua. Na maior parte da Idade Média a poesia precisava ser a todo tempo (re)memorada e (re)laborada pela voz, mesmo estando o intérprete de posse de um texto escrito, assim:

Uma voz o atualiza, mas não tem origem nem destino, não evolui nem decai, não reivindicava nenhuma filiação; é formalizada pelos movimentos físicos do corpo, ainda mais do que pelas palavras pronunciadas. Tudo o que tende a esse ato de performance é como se estivesse previamente demarcado; orienta-se em todas as suas partes e de todo o modo para este fim; a quem ouve, ele faz referência a um campo poético concreto, extrínseco, que se identifica com quem o percebe aqui e agora (ZUMTHOR, 1993, p. 149).

Além disso, o texto poético tem um jogo de repetição que, “sendo a poesia uma espécie de jogo de palavras valorizadas em suas qualidades expressivas, ela desperta uma reação complexa e múltipla por meio das repetições, mormente rítmicas” (DAGHLIAN, 1985, p. 163). Isso significa que a poesia toma para si certa liberdade e/ou autonomia, uma vez que possui esse esquema que possibilita a reiterabilidade. A repetição em LC possibilita a revelação de um campo de significados que foram apagados e/ou esquecidos, mas que na escrita, na recitação e/ou na leitura são atualizados. Assim, ele reconstrói poeticamente a história do sertanejo se utilizando da memória coletiva trazida do passado e, se valendo de elementos de repetição, bem como do emprego da

rítmica traz à luz, em sua poesia, uma nova performance, como pode ser percebido no seguinte trecho de *Sebastianicé*:

Meu pai me deu vinho santo de jurema, e eu pude ver... Derradeira miração! Meu pai me deu vinho santo de jurema, e eu pude ver... Derradeira miração! Um cavaleiro com olhos de nobre pássaro, montado austero em seu cavalo português; vinte mil homens conduziam o cavaleiro, pra corrigir as injustiças que se fez, trazia manto e coroa de brilhantes, e o brasão da dinastia de Avís, o sangue mouro na espada cintilante, lembranças feias lá de alquácer-Kibir<sup>5</sup> (CONSELHEIRO, 2012, s/p).

Nesta estrofe o poeta se utiliza do eu-lírico que, sob o efeito do “vinho santo de jurema”, consegue mirar o mítico D. Sebastião e seus cavaleiros que como reza a lenda, um dia viria salvar o povo sofrido do sertão. Portanto, o poeta evoca essa personagem para contar a história do sertanejo e o faz lançando mão de sua memória individual, pois reúne em si fatos históricos, mitos sobre a volta do “salvador” (Rei de Portugal).

Bosi (2004), ao comentar sobre o ritmo, traz grande contribuição para o estudo da poesia. Para ele “na composição poética, o uso da alternância faz supor a aplicação inconsciente de um princípio cicloide, orgânico da energia vocal” (2004, p. 111). Essa energia, mencionada por Bosi, há que ser considerada como o próprio corpo do artista em situação de performance, em que a alternância vem ser a repetição dos elementos poéticos. Embora cíclico, está a todo momento sendo atualizado na voz e no corpo do intérprete. Na poesia de LC, esse ciclo pode ser percebido ao tomar como princípio a repetição da estrofe a seguir:

Meu pai me deu vinho santo de jurema, e eu pude ver... Derradeira miração!  
Meu pai me deu vinho santo de jurema, e eu pude ver... Derradeira miração!  
Vi Conselheiro montando um cavalo mouro, Mestre Silvestre num Crioulo pardo manso, eu vi os símbolos de compassos maçônicos, no peitoral do cavaleiro português; eu vi as pedras encantadas se movendo, para a chegada do reinado em comunhão, foi quando Cristo, encourado foi dizendo, que o cavaleiro era o Rei Dom Sebastião (CONSELHEIRO, 2012, s/p - grifos nossos).

A repetição rítmica que pode ser percebida em parte das poesias de LC aqui estudadas vem como que reforçar a oralidade hora mencionada. Quando o poeta reitera o primeiro verso, pretende enfatizar a “miração” causada pelo efeito do “vinho santo de jurema”. Outra repetição que vem reforçar a presença do corpo no instante performancial mostra-se no uso do verbo “ver”, quando o eu-lírico afirma: “vi Conselheiro [...], vi os símbolos de compassos maçônicos [...], vi as pedras encantadas” (CONSELHEIRO, 2012). Deste modo, o poema gira em torno de seu próprio eixo, se (re)construindo e (re)criando a cada verso findado, girando, sempre em movimento. Os elementos

---

<sup>5</sup> Essa poesia de LC foi musicada

da repetição presentes na poética de LC facilitam a visualização/concretização da performance no texto escrito.

Nessa perspectiva, pode-se inferir que a poesia *Sebastianicé*, não se encerra em seu próprio espaço de escrita. A “recorrência” se faz presente para permitir a atualização dos fatos: a presença de Antônio Conselheiro que anunciava a chegada do Rei D. Sebastião. Além disso, permite também estabelecer uma proximidade com os elementos orais, característicos da poesia medieval.

Para corroborar com o pensamento de Bosi e perceber mais enfaticamente a recorrência do elemento da repetição na poesia de LC, Otávio Paz entende o poema como uma construção em que apresenta:

[...] um círculo ou uma esfera: algo que se fecha sobre si mesmo, universo auto-suficiente e no qual o fim é também um princípio que volta se repete e se recria. E esta constante repetição e recriação não é senão o ritmo, maré que vai e que vem, que cai e se levanta (PAZ, 2005, p. 12-13).

A simultaneidade entre poesia e voz percebidas em LC, pode ser entendida como um marcador corporal, ao considerar, portanto, que a poesia deve ser tomada não só como texto, mas também como performance; incluindo a esse rol, ritmo, entonação, gesto. Sendo assim, corpo/poesia/performance estão entrelaçados, pois artista e leitor interagem, mesmo que este seja extensão daquele.

## **PERFORMANCE E MEMÓRIA COLETIVA**

Segundo elementos percebidos na própria poética de LC o modo como ele foi criado, suas viagens ao sertão, com seu tio e padrinho, Luiz do Berro, foram fundamentais para a formação da sua poesia. Yri Maia (2012) ressalta, ainda, que o desenvolvimento da personalidade se deu através do contato que, desde menino, o poeta teve com vaqueiros e cantadores do sertão de Uauá e Canudos. Conversas com os mais velhos e a observação dos valores e tradições da região se fez muito presentes em sua poética.

De acordo com Le Goff (1990), o contato que um indivíduo mantém com os contextos sociais de uma comunidade ajuda a preservar a memória coletiva da mesma. Assim, percebe-se que a memória é um fenômeno construído em sociedade e que uma memória individual pode assimilar tais experiências. Em consonância com esse pensamento Pollak (1992), vem dizer que “a memória individual grava, recalca, exclui, relembra, é evidentemente o resultado de um verdadeiro trabalho de organização” (1992, p. 203-204).

Sendo assim, pode-se estabelecer uma relação entre o fazer poético e os contextos cultural e linguístico que LC se insere. A ideia de memória coletiva em Halbwachs (1990) aproxima-se muito desse pensamento, pois “a memória do indivíduo depende do seu relacionamento com a família, com a classe social, com a escola, com a igreja, com a profissão, com a linguagem; enfim, com os grupos de convívio e os grupos de referência peculiares a esse indivíduo” (1990, p. 47). Para o autor, tais elementos formam os “quadros sociais da memória”. No caso de LC, nosso poeta perpassou e registrou nos contextos visitados vivências para construir seus próprios “quadros” em sua poesia, a qual traz marcas e histórias da vida, da lida e da luta do povo sertanejo que:

Ao som dos tambores de couro de cabra e da voz do repentista, os sertanejos de alicate, facão e foice derrubam as cercas criminosas.  
De repente surgem no meio da caatinga cercada, homens com mais arma que a polícia! (CONSELHEIRO, 2011, s/p).

*Nas derribas da cerca*, parece transportar uma memória do passado ao presente/futuro. O poeta se vale de eventos coletivos como, “a guerra”, e reconstrói a história sertaneja adaptando-a ao contexto atual, em que a luta pelo “quinhão de terra” ainda permanece. Assim, o poeta traz a tona imagens vivenciadas pelo sertanejo ao longo do tempo. Ele se empenha em preservar a memória deste povo ao evocar direitos sociais, quando diz que “o cabra velho cai pra dentro dos homens, disposto a matar e morrer pelo pedaço de chão” (CONSELHEIRO, 2011, s/p).

As imagens que L.C. apresenta em sua poesia, sobre o meio social e o cotidiano das pessoas do sertão, são próximas dos “quadros” sociais vividos pelo poeta. Entretanto, “as percepções apresentadas pela sua poesia sobre as relações entre o signo linguístico e a natureza, entre o trabalho e o homem, entre a fé e a reivindicação social são pessoais” (HALBWACHS, 1990, p. 49). Ele (re)labora a cena já vivenciada pelo sertanejo, como pode ser visto na seguinte estrofe:

Os cantadores versam as coisas lindas do nordeste, ajudando moralmente os catingueiros na ação... E eu digo vixe! Danou-se! Os homens fugiram do pau de sebo! Correram mesmo com medo do povo do meu sertão!  
Nas derribadas de cerca é assim mesmo Cabra velho! Tem que ser na tora! No braço! Que nem os guerreiros e guerreiras de canudos que enfrentaram os canhões! (CONSELHEIRO, 2011, s/p).

A partir das lembranças trazidas pela memória coletiva da guerra de Canudos, o poeta refaz a história e atualiza de modo poético a luta do sertanejo que enfrentou a artilharia do exército com “foice” e “facão”. É fato corrente que a matéria da memória presente na poesia de LC é fruto de lembranças que parecem emprestar à sua memória individual substância para a composição poética. Para certificar-se disso, Halbwachs (1990) vem afirmar:

Que nossa memória não é uma tábula rasa, e que nos sentimos capazes, por nossas próprias forças, de perceber, como num espelho turvo, alguns traços e alguns contornos (talvez ilusórios) que nos devolveriam a imagem do passado. Da mesma

maneira que é preciso introduzir um germe num meio saturado para que ele cristalize, da mesma forma, dentro desse conjunto de depoimentos exteriores a nós, é preciso trazer como que uma semente de rememoração, para que ele se transforme em uma massa consistente de lembranças (1990, p. 28).

Tudo isso recai na relação que L.C. manteve/mantém com o povo retratado em sua poesia, pois que a memória individual (poeta) relaciona-se com a memória coletiva (povo) através de lembranças transmitidas e assimiladas por este grupo social. Assim, os comportamentos, os sentimentos, as ações vivenciadas na poesia *Nas derribadas da seca*, são atribuições aparentemente individuais, mas, são na verdade, inspiradas pelo saber coletivo, como afirma o próprio poeta em relação às suas composições. LC enxerga sua poética como “um Grito, um brado... Penso que minha obra é autenticamente catingueira, posto que minhas poesias e minhas músicas nascem prontas... apenas canalizo o que vejo... Com os olhos do corpo físico e com os outros olhos” (CONSELHEIRO, 2012, s/p).

Desta maneira, pode-se inferir que a poesia de LC (re)encena as experiências vividas pelos antepassados sertanejos, pois muito do que é retratado em sua poética traz como sujeitos enunciativos a realidade “sertânica”. O poeta empresta a voz a eles para que sua memória se constitua em presente.

## **BREVES CONSIDERAÇÕES**

A partir do estudo realizado pode-se confirmar que a performance como um gênero artístico multifacetado, híbrido, manifesta-se na poesia escrita dando-lhe forma por meio da presença do corpo do leitor. Assim, a presença de um corpo que lê movimenta o poema no tempo e no espaço. A performance conferida a poesia de LC possibilita não só a presença da linguagem poética, como também a reiteração de histórias já vividas, quando o poeta as captura e insere em sua escrita e agora ganha projeção por meio da leitura ambientada no silêncio do corpo.

Ao cenário urbano, líquido, em que as relações sociais são fragmentadas e os jovens elegem prioridades outras para suas vidas, surge LC, 29 anos. Destes, muitos dedicados a poesia, a qual busca preservar na escrita a memória coletiva do sertanejo. Ao nosso entender ele possui um olhar voltado para as histórias do sertão, muitas se tornaram lendas, e de modo particular ele re(encena) em sua poesia tal memória e lança para o presente/futuro.

Os enunciados poéticos de LC excedem os limites que tantas vezes são impostos nesses ambientes. São, antes, formas de reação do que de imposição. Sua palavra não se envolve com o discurso dominante, pelo contrário, esse discurso serve de matéria à sua poesia que reelabora e

ressignifica fatos. Por isso, LC pode ser considerado como um trovador contemporâneo, pois em sua escrita ele (re)conta as memórias do sertão, atualizando-as em nosso tempo.

Assim, o poeta defende em sua poesia o povo sertanejo e a causa conselheirista e “acreditando no mundo [suscita] novos acontecimentos”, conforme palavras de Orlandi (1987 –grifos nossos). Acontecimentos estes que serão levados as “bocas” leitoras, passando pelo ouvido até chegar no corpo palco da performance.

## REFERÊNCIAS

- BARROS, Manoel. *O livro sobre o nada*. 3 ed. São Paulo: Record, 1996.
- BOSI, Alfredo. *O Ser e o Tempo da Poesia*. São Paulo: Cia das Letras, 2004.
- CONSELHEIRO, Luar do. Nas derribadas de cerca. In: *Versos do Luar*. Postado em: 07/03/2011. Disponível em: <<http://versosdoluar.blogspot.com.br/>> - Acesso em 2 de agosto de 2012.
- CONSELHEIRO, Luar do. O pranto de Acauã. In: *Versos do Luar*. Postado em: 07/03/2011. Disponível em: <<http://versosdoluar.blogspot.com.br/>> - Acesso em 2 de agosto de 2012.
- CONSELHEIRO, Luar do. Terras sem dono. In: *Versos do Luar*. Postado em: 07/03/2011. Disponível em: <<http://versosdoluar.blogspot.com.br/>> - Acesso em 2 de agosto de 2012.
- CONSELHEIRO, Luar do. Cavalo crioulo e cabra nativa. In: *Versos do Luar*. Postado em: 07/03/2011. Disponível em: <<http://versosdoluar.blogspot.com.br/>> - Acesso em 2 de agosto de 2012.
- CONSELHEIRO, Luar do. Sebastianicé. In: *Versos do Luar*. Postado em: 21/02/2012. Disponível em: <<http://versosdoluar.blogspot.com.br/>> - Acesso em 2 de agosto de 2012.
- CONSELHEIRO, Luar do. *Pensamento Sertânico*. Disponível em: <<http://versosdoluar.blogspot.com.br/>> - Acesso em 2 de agosto de 2012.
- CONSELHEIRO, Luar do. Missivas Eternas. In: *Versos do Luar*. Postado em: 27/06/2010. Disponível em: <<http://versosdoluar.blogspot.com.br/>> - Acesso em 2 de agosto de 2012.
- DAGHLIAN, Carlos (org.). *Poesia e Música*. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- FONSECA, Aleilton. *Memorial dos corpos sutis: série a Bahia de Eros*. Salvador: EPP Publicações e Publicidade, 2012.
- GLUSBERG, Jorge. *A Arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- GUSMÃO Rita; TEIXEIRA, João Gabriel L. C. (Org.). *Performance, cultura e espetacularidade*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2000.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1990.
- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Unicamp, 1990.
- LE GOFF, Jacques. *Heróis e maravilhas da Idade Média*. Rio de Janeiro: Vozes, 2009b.
- LEONARDELLI, Poliana Barnabé. *Patativa do Assaré e a imortalidade do canto: oralidade, memória e religião*. Vitória, 2009. 111f.
- MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa através dos textos*. São Paulo: Cultrix, 1968a.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 11 ed. São Paulo: Cultrix, 2009b.



ORLANDI, E. P. *Discurso e Leitura*. São Paulo: Cortez, 1987.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. In: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro: CPDOC, v. 2, n. 3, 1989.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. São Paulo: Cia das Letras, 1993.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Educ, 2000b.

