

Elídia Clara Aguiar

O Bestiário Nordestino na Arte da Banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto

RESUMO: A Banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto, sediada no Vale da Cariri cearense, destaca-se pelo domínio da oralidade, notada desde a transmissão de ensinamentos entre os integrantes até a gestualidade dos espetáculos. A sabedoria oral dos Aniceto reúne sons e imagens para representar o cotidiano rural. O mundo do homem da roça, em convívio direto com os animais, é alvo de histórias contadas através de gestos, expressões faciais e movimentos dançantes, de efeito teatral, numa espécie de pantomima. Os gestos, como extensão da oralidade, reproduzem o bestiário nordestino na narrativa musicada do grupo, que culmina com o casamento entre a força da linguagem da dança e a música do “esquentar-mulher”. É a arte inspirada nos sons da natureza e na simplicidade da vida de músicos-agricultores como os Aniceto.

Palavras-chave:
música, narrativa
dramática e
significado social.

Inseridos no contexto sócio-cultural do Cariri cearense, encontram-se os Aniceto entre outros grupos cabaçais da região, como mantenedores da peculiaridade de expressar a cultura regional através da música e da dança.

O Cariri, ao sul do Ceará, abrange trinta municípios, entre os quais se destacam Juazeiro do Norte e Crato. É um foco de acentuada relevância sócio-cultural observada na arte, no turismo religioso e nos antecedentes históricos de sua gente. Sua localização no centro do Nordeste, em contato com as fronteiras dos estados vizinhos, propicia-lhe um aspecto diferenciado no contexto sócio-cultural do Ceará.

Na pluralidade do nordeste brasileiro, considerado uma região de diferenças acentuadas entre as suas sub-regiões - Zona da Mata, Agreste, Sertão e Meio-Norte - o Cariri cearense, por conta de suas condições de solo e de clima

favoráveis à produtividade agrícola, apresenta uma cultura de influências resultantes de aproximações sócio-econômicas e fronteiriças com os estados de Pernambuco, Paraíba e Piauí.

Entretanto, o Cariri não é caracterizado exclusivamente nem como sertão, nem como litoral, mas recebe a influência de ambos. Apesar da riqueza do solo e das propriedades, apresenta uma estrutura agrária comum ao Nordeste brasileiro, caracterizada pelo minifúndio, com agricultura de subsistência e penúria econômica ou pela exploração de trabalho nos latifúndios. O cultivo da cana-de-açúcar e seus engenhos deixaram marcas coloniais na economia da região, que questionou a chegada das primeiras usinas e a poluição de suas águas.

Na fronteira com Pernambuco, ao sul do Ceará, localiza-se a Chapada do Araripe, em cujo sopé, beneficiado pelo jorro de suas fontes, está situado o Vale do Cariri. O povoamento caririense recebeu estudos de Pedro Theberge, João Brígido, Antônio Bezerra, Gustavo Barroso, João de Figueiredo Filho, Martins Filho, Irineu Pinheiro e Padre Antônio Gomes Araújo. Teses atribuem a descoberta e o povoamento do Cariri às famílias baianas e sergipanas, a partir de bandeiras da Casa da Torre. A revista *Itaytera*¹, através do artigo “A Bahia nas raízes do Cariri”, cita como motivos para a expansão do povoamento caririense, a perseguição aos índios ou a cultura do gado. Essas duas ações, dos colonizadores, justificam a abertura de caminhos nos limites do sertão:

Encalçando índios belicosos, ou movidos pela ânsia da fundação de currais de vacaria, os sapatões dos sertanistas despertaram o Cariri nos últimos decênios do século 17. (Itaytera, 1955: 3).

Segundo J. Lindemberg de Aquino no artigo *Cariri sob Diversos Aspectos*², entre 1720 e 1780, mais de 400 famílias, catalogadas pelo escritor caririense Padre Antônio Gomes de Araújo, atravessaram o rio São Francisco e os sertões pernambucanos, fixando residência no Cariri cearense. Os colonizadores teriam encontrado terras férteis, água abundante no subsolo e os índios da Nação Cariri como os povoadores nativos.

Atualmente, vias rodoviárias, ferroviárias e aéreas, de acesso e saída de produtos, impulsionam a economia local. Terras férteis e águas abundantes, numa região árida, fazem o Cariri ser considerado um oásis de fertilidade no Polígono das Secas do Nordeste brasileiro. Seu território difere do Polígono por possuir condições ecológicas para desenvolver a agroindústria e a agricultura irrigada.

¹ *Itaytera*. Ano I, no. 1 (Crato, Ce.: Tipografia Imperial Crato, 1955), 3-6.

² *Itaytera*. n15(Crato, Ce.: Tipografia Imperial Crato, 1971), 84-89.

Esse conjunto de elementos histórico-geográficos contextualiza o Cariri como um espaço visado pelo turismo. Seu turismo religioso, por exemplo, está centrado em Juazeiro do Norte, com uma movimentação de milhões de visitantes por ano e poderia até, receber melhor tratamento nos planos de turismo, federal e estadual, para fazer jus ao papel histórico do Padre Cícero, o fundador da cidade, nascido no Crato e eleito o cidadão cearense do século XX, de inegável influência político-religiosa sobre o povo.

Portador de marcas da vivência da lavoura e da pecuária e de formação historicamente diferenciada por sua participação em lutas e episódios históricos, o povo caririense apresenta anseios políticos, sociais, econômicos, culturais e religiosos. Esses elementos, combinados, revelam a pluralidade cultural em que os Aniceto estão inseridos.

A família dos Aniceto é constituída por gente numerosa, simples, lavradores em sua essência, que enfatizam a descendência indígena do patriarca José Aniceto, considerado um herdeiro da cultura da tribo Cariri. Essa descendência tem lógica, pois os Aniceto revelam traços musicais compatíveis com a trajetória do complexo cultural das sociedades indígenas do Brasil, que Helza Camêu (1977) contextualiza como “caráter primário comum”, numa interação entre palavra e movimento corporal:

No ponto em que foi encontrada, a música indígena aparece reunida à palavra e ao movimento corporal. Com isso não se pode considerar apenas a palavra e a música, visto o movimento também estar incorporado. É, portanto a canção dançada. (Camêu, 1977: 12).

Helza Camêu insere o fenômeno da música indígena brasileira na “fórmula básica universal” que reúne palavra, música e movimento, encontrada em todos os meios primários e populares de todo o mundo.

Assim como em outros países da América Latina, tais como entre os povos do Peru e da Colômbia, a música dos Aniceto pode ser considerada descendente da música indígena: mescla características primárias às influências do processo de transformação, com variantes em diferentes culturas. Desenvolvendo habilidades artísticas estimuladas pelo pai, os Aniceto tornaram-se instrumentistas e dançarinos hábeis. Revezam-se na execução dos diferentes instrumentos e mantêm o predomínio da sincronia entre a música e a expressão corporal. Além da criação musical e da representatividade artística, desenvolvem a confecção manual dos instrumentos de sopro e

percussão e fazem a comercialização desses produtos nas feiras livres da região e nos locais de suas apresentações públicas. Nos espetáculos, o grupo usa uma vestimenta de corte simples, constituída por duas peças básicas: camisa de mangas compridas e calça da mesma cor. A cor do tecido pode variar conforme a ocasião, porém a roupa de mescla azul é a preferencial. O chapéu de feltro preto e a sandália de couro constituem o figurino do músico-agricultor que cada Aniceto incorpora.

Deve ser salientado o caráter lúdico dessas apresentações públicas, ocasiões em que passam a exercer a atividade de músicos, revelando o prazer de estarem numa interação com a audiência. Chamando de “brincadeira” cada manifestação artística apresentada, demonstram seriedade e compromisso com o que fazem, desde o processo de elaboração do roteiro, passível de flexibilidade, à consolidação da performance no palco. Ao assumirem papéis de animadores culturais no espetáculo, fazem a afirmação do seu carisma de narradores de histórias que viveram e de intérpretes de temas ligados à natureza elaborados pela imaginação.

Concentrados em seu *habitat*, os Aniceto transformam em música até a observação dos movimentos de animais, em comunhão com a natureza. O bestiário local, entendido como a representação recorrente de animais na arte nordestina, é um de seus temas narrativos.

Yvonne Bradesco-Goudemand, em *O ciclo dos animais na literatura popular no nordeste*, comenta a representação do animalismo na cultura do povo nordestino. A autora refere-se também ao bestiário artístico e folclórico do Brasil, apontando a combinação da fauna e flora nacionais. Aponta os animais que sobressaem aos outros: os pássaros e as borboletas (entre pedras preciosas e semipreciosas), que são, respectivamente, o símbolo plumário do Brasil indígena e a imagem do Brasil turístico.

Pode-se abstrair das informações da autora, referências aos reflexos da inspiração animalista nas artes e na cerâmica popular do nordeste, em que os animais domésticos estão sempre acompanhando os seus donos, no cotidiano de afazeres. Há também alusões às carrancas zoomórficas, antropomórficas ou híbridas das embarcações do rio São Francisco e às festas populares, como o *Bumba-meu-boi*, que põe em ação personagens humanas e bichos, como o próprio boi, entre emas, serpentes, cavalos e jumentos.

Animais associados à Sagrada Família – o boi, o jumento e a ovelha, entre reis e pastores – revivem no presépio de Natal uma herança do catolicismo

⁵ A deposição é relatada no jornal Unitário de 3 dez. 1907, sob o título, “Deposição a bacamarte.”. Mas vale salientar que nos livros da Prefeitura de Lavras, no período de 05 de agosto de 1905 a 04 de maio de 1908, consta como intendente o sr. Manoel José de Barros.

alegórico da Idade Média. O torneio medieval é revivido na festa da Cavallhada, em que cavalos e cavaleiros são parceiros inseparáveis. Apreende-se também informações sobre animais de mau agouro, tais como sapos, urubus, borboletas-pretas e aranhas, entre os quais se destacam a coruja, o morcego, aves de azar e o gato preto.

No bestiário temático dos Aniceto há três animais que poderiam figurar na lista dos animais assombrosos – a coruja da peça *O Caboré* - a acauã de *O Casamento da Acauã com o Gavião* - e os sapos de *A Dança dos Sapos*. Entretanto eles não recebem um tratamento maniqueísta no contexto das peças em que aparecem: apesar de seu canto considerado agourento, a acauã é a ave que anuncia o inverno no sertão, enquanto os sapos comemoram as primeiras chuvas na beira da lagoa e o casal de caborés tem a sabedoria boêmia de aproveitar as noites nas matas.

A hostilidade masculina é retratada nas figuras do gavião e do galo. O primeiro mantém as suas características de predador e é personificado com traços machistas, assim como o comportamento também hostil do segundo, retratado em *A Briga do Galo*. Em *Severino Brabo*, o protagonista é um homem descrito com perfil de brutalidade indesejável.

No contexto nordestino, o gato e o cachorro são tratados com diferenças: enquanto o cão doméstico é identificado como símbolo de fidelidade, o gato preto, num exemplo de resquício medieval maniqueísta, é associado a um olhar supersticioso, de desconfiança e agouro, como elemento de bruxaria ou de traição. Dos dois animais acima enfocados, apenas o cachorro figura no bestiário temático dos Aniceto, na peça *O Cachorro, o Caçador e a Onça*, em que um cão de caça atua em defesa do caçador ameaçado pela fera, sendo capaz de correr risco de vida para protegê-lo. O nome do cão de caça, Tubarão, apresenta a peculiaridade de adaptar-se à característica de valentia benéfica do animal, o qual apresenta traços não maniqueístas: a fidelidade e a valentia de um cão de guarda, em oposição à ferocidade da onça pintada.

Os marimbondos amarelos, na peça *O Marimbondo*, travam conflito com o agricultor valente, que consegue vencê-los pela esperteza necessária. Esse aspecto ilustra a luta pela sobrevivência no mundo da roça, em que o homem aprende a defender-se de intempéries, de pragas da lavoura, de insetos como gafanhotos e marimbondos.

O sertão nordestino assemelha-se a um bestiário vivo, associável ao bestiário da Idade Média, termo dicionarizado com o sentido de “livro que reunia

descrições e histórias de animais, reais ou imaginários, geralmente com ilustrações”³. Nos folhetos da literatura de cordel, os animais reais, habitantes da caatinga, convivem com animais imaginários, integrantes dos medos noturnos da vida sertaneja, conforme retratação extraída de Bradesco-Goudemand, do cenário do bestiário nordestino com vestígios marcadamente medievais:

“Até os últimos anos, o meio rural nordestino apresentava muitas características medievais: comunicações precárias, raras e péssimas estradas separavam os grupos humanos. Isolavam-nas ainda as consideráveis distâncias e a aridez das regiões.” (Bradesco-Goudemand, 1982: 11).

Pode-se perceber nas narrativas protagonizadas por animais, a personificação de anseios de sobrevivência do povo nordestino, em constante disputa com as dificuldades do meio rural e a aridez do clima. Há relações entre a acauã e o prenúncio de chuvas e entre os sapos e a comemoração do inverno, enfatizando a interpretação do agricultor para possíveis sinais dos fenômenos da natureza. Bradesco-Goudemand associa o universo agropastoril nordestino a uma camada de gente simples (assim como os Aniceto) que contribui culturalmente para o enriquecimento do imaginário popular, em decorrência de circunstâncias locais específicas:

O Nordeste vivia em regime de economia fechada e a célula sociedade agropastoril era a fazenda de gado; em menor escala, o sítio, estabelecimento agrícola de pequena cultura; o roçado, terreno plantado de mandioca. A fazenda era um mundo fechado, auto-suficiente, com mão-de-obra reduzida: vaqueiros e sertanejos, vivendo em condições econômicas de escravidão: o pessoal era agregado ao patrão e à terra em que nascia e onde morria, porque não tinha possibilidade pessoal, social e material alguma de ir tentar a sorte em qualquer outro lugar. Essa massa rústica era, na sua imensa maioria, ignorante, inculta e analfabeta. (Bradesco-Goudemand, 1982: 11-12).

A fluência da imaginação compensa as condições precárias em que vive a camada mais carente do povo rural. Desde o cativo de índios e negros, a imaginação era estimulada para criar lendas de *sacis* que nasciam de brotos de bambus, de *iaras* ou *sereias* encantadas, de *orixás* ligados à natureza. No mundo agropastoril ainda cultivado pelos Aniceto, os *gnomos* ou *duendes* dão lugar a outras crenças, tais como a de que os animais que um dia falaram por

³ Aurélio Buarque de Holanda Ferreira. Novo Dicionário da Língua Portuguesa. 2 edição, rev.e aum.(Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986),252.

palavras, ainda conseguem emitir uma linguagem de sinais. A natureza muitas vezes tem os seus fenômenos interpretados pela ação dos animais, os quais são associados à comunicação de sinais, de avisos, desde épocas mais remotas:

As condições de vida eram – e continuam a ser – difíceis, numa dependência completa do meio ambiente, com a natureza todo-poderosa e hostil: secas, inundações, presença permanente de predadores, invasões de insetos, gafanhotos, e, sobretudo, epidemias... Nessas condições naturais e econômicas, cada safra ruim é uma catástrofe para o sertanejo, ou para o pequeno proprietário, e sentimos a presença disto em numerosos folhetos populares.(Bradesco-Goudemand, 1982: 12).

A autora fez um levantamento dos significados atribuídos aos animais no universo da cantoria nordestina, cujo resultado adapta-se também ao contexto da música narrativa e dramática das bandas cabaçais. Uma vez que a música e a narrativa do homem rural possuem a essência da poesia popular, pode-se dizer também que ambas assumem um papel mais consistente do que a mera contemplação da alma humana: a articulação com os significados da vida cotidiana, real. O bestiário, como tema predominante no trabalho dos Aniceto, confirma o levantamento feito por Bradesco-Goudemand sobre a tradução dos significados dos animais na cultura rural:

_ a riqueza de uma fauna local variada e colorida, com a qual o homem permanentemente se confronta;

_ o imenso papel exercido pelo reino animal numa região onde parte importante da população subsiste graças à sua criação;

_ a coexistência familiar de pessoas e animais no mundo rural de evolução tardia...(Bradesco-Goudemand, 1982: 14).

No bestiário local, os animais aparecem retratados numa variedade de modalidades da arte nordestina, que vão desde a cerâmica e a pintura figurativa até os folhetos de cordel. Na arte de tradição oral, sobre mitos e lendas, os narradores de poemas narrativos ou cantados enaltecem a façanha de alguns animais, que até incorporam características humanas.

Através de ritmos específicos, como por exemplo o do *baião* e do uso de instrumentos rudimentares, a Banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto apresenta situações peculiares ao interior nordestino, que reforçam o convívio com os animais, conforme fundamentação em leituras com base em Bradesco-Goudemand (1982) e Luís da Câmara Cascudo (1970). A temática animal predomina em músicas do repertório do grupo, tais como *A Briga do Galo*, *A Coruja Caboré*, *O Cachorro*, *o Caçador e a Onça* e *O Casamento da Acauã com o Gavião*, que revelam sensibilidade para a valorização dos animais no imaginário popular.

Bradesco-Goudemand observa a extraordinária sensibilidade dos artistas populares:

É extraordinário, nesta época de materialismo exacerbado, de indiferença e dureza nascidas do egoísmo brutal sob diversas formas aparentemente policiadas, encontrarem-se camponeses pobres, desinteressados e idealistas, desejando viver de e pela poesia; encontrar a capacidade de sonho, de imaginação, de finura, que faz com que homens simples, analfabetos, sejam capazes, por tradição e por inclinação, de ficar, durante horas, escutando “belas estórias” ou belos “desafios orais”, acompanhando-os em todos os seus detalhes. (Bradesco-Goudemand, 1982: 181- 2).

Os Aniceto retiram dos animais observados, durante o trabalho no campo, a matéria-prima para a narrativa musicada. Transformam em elementos artísticos os sons característicos da roça, combinados com a descrição do bestial local, que compõe o cenário do campo e o retrata com aspectos da encenação.

Do repertório do grupo, para efeito de sistematização desse estudo, foram selecionadas as peças narrativas sobre animais. Além da narratividade embutida na obra, são considerados os aspectos descritivos e dramáticos atuantes na performance. As únicas personagens humanas incluídas nas peças delimitadas são: *Severino Brabo* e o caçador de *O Cachorro*, *o Caçador e a Onça*. Os papéis de antagonistas e protagonistas são de domínio animal.

Nas sete peças musicais delimitadas, observa-se o entrelaçamento de diferentes linguagens artístico-culturais, como demonstra o quadro seguinte, com levantamento de confluências sobre os aspectos estudados:

Peças	Combinação de linguagens	Recursos	Contextualização	Narratividade
O casamento da Acauã com o Gavião	Música, letra e teatralidade	Instrumental. Falas narrativas. Onomatopéia pela voz. Sugestão de diálogo	O título da peça apresenta pistas sobre o enredo, que explicita a associação da acauã ao anúncio de inverno ou seca no sertão.	O casamento e separação entre aves de poder simbólico no imaginário rural.
A dança do sapo	Música, dança e teatralidade	Instrumental. Coreografias (combinação de agachamentos, pulos, fileiras e filas). - Mimese corporal	Introdução oral para o público	A alegria dos sapos com as primeiras chuvas do inverno
O Caboré	Música, dança e teatralidade	Instrumental. Onomatopéias pelo pife Coreografia (saltos sobre uma vareta no chão)	Introdução oral para o público	A ludicidade de duas corujas na mata
O cachorro, o caçador e a onça	Música, intervenções faladas e teatralidade	Instrumental. Falas narrativas Onomatopéias pelo pife Sugestão de diálogo	O título da peça apresenta pistas sobre o enredo	A luta do cão de caça com a onça pintada
Severino Brabo	Música, dança e teatralidade	Instrumental. Coreografias (provação do lutador, exibição de facas, mimese corporal de luta consigo mesmo) Desfecho teatral para o enredo, a tensão da história	Introdução oral para o público	O espírito brigão de um destruidor de festas
O marimbondo	Música, letra, dança e teatralidade	Instrumental. Eventual inclusão de letra Coreografia (visualização da caixa de marimbondos e mimese corporal de peleja para vencer o obstáculo, com desfecho feliz)	Introdução oral para o público	Tirador de marimbondos na roça
A briga do galo	Música, dança e teatralidade	Instrumental. Onomatopéia pela voz Coreografia (mimese corporal, exibição de facções, luta-cruzamento de armas e gancho de braços e despecho com sugestão de trégua para o combate)	O título da peça apresenta pistas sobre o enredo	Batalha entre galos ou cavaleiros de espadas

Os fatores da operação performancial (tempo, lugar, circunstâncias, contexto histórico, atores) interagem com a resposta do público. Esse conjunto de fatores remete ao conceito de performance revelado por Paul Zumthor (1993), em que elementos do contexto histórico são assumidos, real ou simbolicamente, pelo corpo em presença.

Situando a performance como jogo, “segundo as definições que dele deram antropólogos, psiquiatras ou filósofos, de Buytendijk e Huizinga a Kujawa, Scheuerl, Schechner-Schuman e Fink,” como “desdobramento do ato e dos atores,” Zumthor (1993: 240) a caracteriza como espetáculo livre de sanções naturais, de tempo breve, em que a ameaça do real é afastada. Não é por acaso que os Aniceto chamam de “brincadeiras” os números artísticos que apresentam, pois no Nordeste brinquedo é sinônimo de canto e dança. O termo brinquedo ou brincadeira, conforme verbete do *Dicionário Musical Brasileiro*, de Mário de Andrade, designa genericamente as danças dramáticas ou folguedos. Usa o verbo brincar no sentido de “dançar” como resquício de uma influência portuguesa.

Em *Introdução à poesia oral* (1997) Zumthor comenta as circunstâncias que formam o contexto da relação de troca comunicativa entre emissor e receptor na performance, quando ocorre a interação entre os intérpretes e a audiência:

“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: 157).

É ainda Zumthor que, em *A Letra e Voz – A “Literatura” Medieval* (1993), através de suas abordagens sobre a relação entre o gesto e a palavra, situa uma articulação de equivalência entre o jogo físico do ator e a intencionalidade do uso da voz:

A partir de outras premissas, e na perspectiva da performance, Brecht criou para si a noção de gestus, envolvendo, com o jogo físico do ator, certa maneira de dizer o texto e uma atitude crítica do locutor quanto às frases que ele enuncia. Na fronteira entre dois domínios semióticos, o gestus dá conta do fato de que uma atitude corporal encontra seu equivalente numa inflexão de voz, e vice-versa, continuamente. (Zumthor, 1993: 244).

No contexto da poesia medieval, Zumthor apresenta o jogo entre palavra articulada e corpo. Porém, na performance dos Aniceto, essa relação é

diferente: há predomínio de cena “muda”. O que o grupo faz tem maior semelhança com a pantomima, a representação teatral de uma história exclusivamente através de gestos, expressões faciais e movimentos, especialmente no drama e na dança.

No caso de *O Casamento da Acauã com o Gavião*, ocorre um segundo aspecto associável a uma outra idéia de pantomima, como a representação dramática da Roma antiga, com dançarino solista e um coro narrativo. Apesar de não possuir um dançarino solista, (como ocorre por exemplo em Severino Brabo), a amostra apresenta um enredo cantado por um solista. Fazendo a vez do coro narrativo, os demais integrantes do grupo auxiliam nas onomatopéias e na distribuição do canto. A narrativa é dramatizada.

Os Aniceto destacam-se pelo domínio da oralidade, cuja presença se faz notar desde a transmissão de ensinamentos entre os integrantes do grupo até o uso da gestualidade em seus espetáculos. Eles desempenham papéis de atores sociais, espontâneos e lúdicos e, ao mesmo tempo, prosaicos e líricos. São prosaicos porque apresentam a temática do campo, em tom de conversa espontânea com o público. E também são líricos, porque poetizam as coisas simples de sua terra, com características da alma popular, de quem enxerga o dia-a-dia da roça com um olhar especial, até poético. Porém, a poesia a que se faz referência aqui não é aquela reproduzida através de versos, mas é a que é apreendida pela percepção sensorial, através dos sentidos humanos, seja numa obra visual ou auditiva ou noutras linguagens de conteúdo poético.

No caso dos Aniceto, essa poesia apreendida não é formalizada através de regras de versificação, mas é representada pela sabedoria oral da sensibilidade do povo, que reúne sons e imagens para representar coisas da natureza, com um mínimo de abstração, mas com comovente simplicidade. Inclusive, as peças do repertório abordado nesse estudo quase não contêm letras, mas articulam um texto através da intencionalidade dos movimentos, os quais apoiam-se em palavras não ditas diretamente, mas sugeridas implicitamente.

No mundo da roça, em que o homem está em convívio direto com os animais, a subjetividade marca sua presença em tudo e comunica significados, traduzidos como expressão simbólica dos principais valores e temáticas do contexto específico. Para um observador de fora da cultura rural, alguns desses aspectos podem passar despercebidos. Para facilitar a compreensão dos temas enfocados em suas peças, para qualquer público, os Aniceto apresentam, no ato da performance, textos orais explicativos, de contextualização da maioria das peças.

Diante do público, o espetáculo dessa cabaçal confirma a sua apoteose que bem se adequa ao que Zumthor denomina de “teatralidade generalizada”, de “obra plena” (Zumthor, 1993: 240). Entre os Aniceto isto ocorre através da sintonia entre o desempenho dos artistas e a resposta da audiência. Numa combinação de realismo e de fantasia, a vida rural no plano social e econômico do caririense é representada na arte dessa banda, cuja música narrativa e dramática apresenta as peculiaridades de uma gente simples, de lavradores aparentemente rudes, que revelam sensibilidade e força de espírito, numa performance duplamente temporalizada: por sua duração cronológica ou “tempo integrado” e pelo momento da duração social em que ela está inserida. A ocasião social em que é produzida a performance pode determinar variações em sua duração, de modo que o mesmo espetáculo apresentado em ocasiões sociais diferentes, jamais será de fato o mesmo, pois a interação entre os artistas e a audiência confere um caráter único à performance da obra.

Key Words:

ABSTRACT: The family Aniceto originally from the Cariri Valley in the South of Ceará – Brazil has structured a “Cabaçal” Band for many years, putting together sound and images to represent their daily agricultural tasks in their native environment. In this paper we point out the importance of orality, since the transmission of knowledge among the members, to the use of gestures and dramatization during shows. The inspiration for their songs, lyrics and dances as well as sounds and facial expressions came from observation of natural phenomena, including native animal behavior. Gesture is seen as an extension of oral descriptions emphasizing the reproduction of the musical narrative in a unique coupling of the strength of words and the language of their dances. Their work is art, inspired within the sounds of nature and in the simple way of life of these former musicians and actors.

Bibliografia

Bakhtin, Mikhail Mikhailovitch. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O Contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1987.

Bradesco-Goudemand, Yvonne. *O ciclo dos animais na literatura popular do nordeste*. Trad. Therezinha Pinto. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1982. (Literatura Popular em Verso. Estudos, nova série, 4).

Figueiredo Filho, José de. “Bandas Cabaçais do Cariri.” In *Antologia do Folclore Cearense*. ed. Florival Seraine. Fortaleza: Ed. Henriqueta Galeno, 1968.

Laraia, Roque de Barros. *Cultura: Um Conceito Antropológico*. 11ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Editor, 1996.

Lühning, Angela. “Métodos de trabalhos na etnomusicologia: Reflexões em volta de Experiências Pessoais.” In *Rev. de Ciências Sociais*. Fortaleza, vol.22,no.1-2, 1991, pp.105-26.

Macedo, Joaryvar. *Povoamento e Povoadores do Cariri Cearense*. Fortaleza: Secretaria de Cultura e Desporto, 1985.

Ramalho, Elba Braga. *Luiz Gonzaga: a síntese poética e musical do sertão*. São Paulo: Terceira Margem, 2000.

_____. “Novos rumos para o estudo da oralidade.” In *Cantoria Nordestina: proposta de novo enredo para o metro cantado*. Tese apresentada ao concurso de professor titular de musicologia da UECE. Fortaleza: 2001.

Robato, Lia. *Dança em Processo: A Linguagem do Indizível*. Salvador: Centro Editorial e Didático UFBA, 1994.

Seeger, Anthony. “Por que os índios cantam?.” In *Ciência Hoje*. Ano I, no.1, Julho/Agosto, Rio de Janeiro, 1982, pp.38-41.

Zumthor, Paul. *A Letra e a Voz: A “Literatura” medieval*. Trad. Amálio Pinheiro, Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. “A Performance” In *Introdução à poesia oral*. Trad. Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Hucitec, 1997, pp. 155-215.