



**UNIVERSITÉ PARIS OUEST
NANTERRE LA DÉFENSE**

École Doctorale
Lettres, Langues, Spectacles

THÈSE DE DOCTORAT

LANGUES , LITTÉRATURES ET CIVILISATIONS ROMANES : **PORTUGAIS**
en co-tutelle avec l'**Université Fédérale de Bahia**, Salvador, Brésil

présentée et soutenue publiquement par

Andréa Betânia da Silva

Le 20 mars 2014 à Salvador, Brésil

**De la joute chantée aux festivals: voie(s) de les poétiques orales
dans la *cantoria* improvisée au Brésil**

VOL. 1

sous la direction de

Madame le Professeur **Idelette Muzart-Fonseca dos Santos**
(Université Paris Ouest Nanterre La Défense)

et de

Madame le Professeur **Edilene Dias Matos**
(Universidade Federal da Bahia)

Jury composée de Mesdames et Messieurs les Professeurs:
Idelette **MUZART-FONSECA DOS SANTOS**, de l'Université Paris Ouest Nanterre La Défense
Edilene **DIAS MATOS**, de l'Université Fédérale de Bahia, UFBA, Brésil;
Beliza Áurea de Arruda **MELLO**, l'Université Fédérale de Paraíba, Brésil (rapporteur)
Jean-Marie Pradier , de l'Université Paris 8 (rapporteur)
Carlos Alberto **BONFIM**, l'Université Fédérale de Bahia, UFBA, Brésil;



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE HUMANIDADES, ARTES E CIÊNCIAS
MILTON SANTOS (IHAC)
PROGRAMA MULTIDISCIPLINAR DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM CULTURA E SOCIEDADE**



**UNIVERSITÉ PARIS OUEST
NANTERRE LA DÉFENSE**

**ÉCOLE DOCTORALE LETTRES, LANGUES, SPECTACLES
LANGUES, LITTÉRATURES ET CIVILISATIONS ROMANES:
PORTUGAIS**

ANDRÉA BETÂNIA DA SILVA

**ENTRE PÉS-DE-PAREDE E FESTIVAIS:
ROTA(S) DAS POÉTICAS ORAIS NA CANTORIA DE IMPROVISO**

Salvador/Nanterre
2014

ANDRÉA BETÂNIA DA SILVA

**ENTRE PÉS-DE-PAREDE E FESTIVAIS: ROTA(S) DAS POÉTICAS
ORAIS NA CANTORIA DE IMPROVISO**

Tese apresentada ao Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade, da Universidade Federal da Bahia em convênio com o Doctorat em Langues, Littératures et Civilisations Romanes de l'Université Paris Ouest Nanterre La Défense como requisito parcial para obtenção do grau de Doutora em Cultura e Sociedade.

Orientadoras: Prof^a Dr^a Edilene Dias Matos (UFBA) e Prof^a Dr^a Idelette Muzart-Fonseca dos Santos (Paris Ouest Nanterre La Défense)

2014
ANDRÉA BETÂNIA DA SILVA

**ENTRE PÉS-DE-PAREDE E FESTIVAIS:
ROTA(S) DAS POÉTICAS ORAIS NA CANTORIA DE IMPROVISO**

Tese apresentada como requisito para obtenção do grau de Doutor em Cultura e Sociedade, Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Milton Santos, da Universidade Federal da Bahia em co-tutela com a Université Paris Ouest Nanterre La Défense.

Aprovada em 20 de março de 2014.

Banca Examinadora

Edilene Dias Matos- Orientadora _____
Universidade Federal da Bahia

Idelette Muzart-Fonseca dos Santos- Orientadora _____
Université Paris Ouest Nanterre La Défense

Beliza Áurea de Arruda Mello _____
Universidade Federal da Paraíba

Jean-Marie Pradier _____
Université Paris 8

Carlos Alberto Bonfim _____
Universidade Federal da Bahia

À minha avó Donzinha, primeira a me mostrar a beleza e a riqueza das poéticas orais.

AGRADECIMENTOS

“Toda pessoa sempre é a marca das lições diárias de outras tantas pessoas.” Gonzaguinha

Aos espíritos de luz, que me protegem e me guiam.

À minha mãe, fonte de inspiração, amor e estímulo.

À Keu, irmã querida e minha filha do coração que, ao se fazer extensão de mim, possibilitou minha temporada em solos franceses. Sua doçura me ensina a ser mais leve.

À Diu, irmã querida, que não me deixa esquecer como a felicidade pode estar nas coisas mais simples.

À Liu, amiga-irmã, minha escuta analítica.

À Edilene, não apenas pela orientação, mas pelo carinho, pela cumplicidade, por seu afeto sem fim.

À professora Idelette, não apenas pela orientação, mas pela confiança, pelo carinho e pela acolhida afetuosa em terras francesas.

Às queridas amigas do Movimento pela Diferença Nômade, fontes de estímulo e inspiração.

À Fanka, amiga de tempos imemoriais, pelo compartilhamento de sonhos: de nossas conversas surgiu o mote para essa pesquisa.

A Ane, amiga que, generosamente, fez as pesquisas de acervo. Sem seu auxílio essa tese não seria tão rica em detalhes.

À Guete, amiga que gentilmente produziu o resumo em francês e fez a revisão no tocante à língua francesa.

A Paulo, amigo que gentilmente produziu o resumo em inglês.

A James, pelos mapas generosamente produzidos para a tese.

Ao xilogravurista Marcelo Soares, pelas xilogravuras delicadamente feitas para a tese.

A Nanda, por sua amizade preciosa.

À Monize, Giulia e Giselia, amigas que me ajudaram a encaminhar questões burocráticas na universidade, dispondo do seu tempo e do seu cuidado.

A Thaíse, minha amiga franco-mineira, parceira de angústias, por seu ombro sempre disposto.

À Carmi, pelos bons momentos em Paris, por fazer de sua casa nosso reduto brasileiro, e pela generosidade e delicadeza com que se colocou à disposição, já no Brasil, para me acolher e perambular comigo em busca de entrevistados na travessia Salvador-Recife-João Pessoa.

À Simone, pela acolhida generosa em Fortaleza, pela troca de ideias e por estreitar meus laços com os poetas da cena cearense.

A Antônio Xavier, Eduardo Dimitrov, Fanka Santos, João Miguel Sautchuk, Joseilda Diniz, Laércio Queiroz, Maria Alice Amorim, Simone Castro e Vassili Viron, parceiros que me deram acesso a seus escritos, compartilharam informações e confiaram em meus propósitos.

A todos os repentistas baianos, especialmente Paraíba da Viola, Bule Bule, Antônio Queiroz, Caboquinho, João Ramos, Leandro Tranquilino, Nadinho do Riachão, Antônio Maracujá, Miguelzinho, Lineu do Açude, Som da Viola e Davi Ferreira que, desde os primeiros contatos, há dez anos, me abriram as portas da cantoria e me permitiram partilhar do seu mundo.

Aos repentistas Zé Maria de Fortaleza, Oliveira de Panelas, Geraldo Amâncio, Ivanildo Vila Nova, Raullino Silva, Edmilson Ferreira, Sebastião Dias, Moacir Laurentino, Pedro Ribeiro, Sílvio Grangeiro, Pedro Bandeira, Gilvan Grangeiro, Jonas Andrade, Gilmar Oliveira, Acrízio de França, Cícero Justino, por belas horas de conversa.

Às repentistas Maria Soledade e Mocinha de Passira, pela perseverança e pelo exemplo.

A Ariano Suassuna, Bráulio Tavares, José Carlos Capinan e Umbelino Brasil, por tão gentilmente partilharem comigo informações fundamentais que apenas os olhares além e aquém dos bastidores podem mostrar.

A Afrânio Garcia, Atílio Diniz, Fernando Segolin, Marco Napolitano, Roger Chartier e Vassilli Viron, pelas sugestões valiosas e pela troca de ideias.

Aos amigos que fiz no doutorado, especialmente Chiquinho, Nane, Rodrigo, Ronan, Pedrinho e Lari, suporte em momentos bons e difíceis.

Às amigas que fiz em Nanterre, especialmente Diana, Elizabete e Giulia, pelo afeto recíproco.

À família que formei em Paris, alento contra o céu cinzento e o frio sepulcral, especialmente Beto, Vandinha, Regi, Josy, Bárbara, Juninho, Kal, Vítor e Nádia. A Cidade Luz não seria tão reluzente sem a presença de vocês.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelas bolsas de estudo no Brasil e no exterior.

À Universidade do Estado da Bahia, que autorizou meu afastamento, dando-me as condições necessárias para cursar o doutorado.

EPÍGRAFE

A poesia é metamorfose, transformação, operação alquímica e por essa razão ela vive muito próxima da magia e da religião.

Octavio Paz

DA SILVA, Andréa Betânia. Entre pés-de-parede e festivais: rota(s) das poéticas orais na cantoria de improviso no Brasil. 801f. 2014. Tese (Doutorado). Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Milton Santos, Universidade Federal da Bahia; École Doctorale Lettres, Langues, Spectacles, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, Salvador/ Nanterre, 2014.

RESUMO

Esta tese investiga a trajetória dos Festivais de Violeiros realizados no Nordeste brasileiro, tendo como fio condutor da pesquisa a poética oral, notadamente a cantoria de improviso. Para construir uma cartografia dos festivais, reflete sobre as mudanças sociais que motivaram o surgimento dessa estrutura mais moderna, o festival, com elementos voltados para o espetáculo urbano como transformação de uma prática mais tradicional, o pé de parede, que acontecia no âmbito rural. O percurso entre a permanência de uma modalidade e o fortalecimento de outra passa pela produção de encontros e congressos que ocupam os espaços da cantoria improvisada, conhecida como repente. A primeira parte, intitulada Improviso e pé-de-parede, volta-se para o caráter estrutural dessa modalidade de poesia oral, enfocando o processo de criação dos versos improvisados, assim como pensa sobre performance a partir do tripé voz, corpo e imagem, que modula a figura do repentista. Além disso, traz uma discussão sobre o envolvimento dos cantadores e das cantadoras com o universo da cantoria desde a infância, a partir da análise das entrevistas realizadas ao longo da pesquisa. A segunda parte, intitulada Festivais: entre rotas e ondas, debruça-se sobre os festivais e busca apresentar uma trajetória a partir dos eventos realizados na Europa e como o modelo adotado no Brasil buscou inspiração nos moldes já em voga nos Festivais de Música Popular Brasileira, por exemplo. Embora a estrutura já fosse utilizada numa vasta tradição de congressos e encontros realizados ainda nos anos 1940, o nome festival passou a ser adotado apenas a partir dos anos 1970. A pesquisa trouxe à tona a existência de rotas que impulsionam o movimento dos festivais. Ao mesmo tempo, verificou-se mudanças na configuração dos eventos, alterando a estética no que se refere à viola, ao verso e à voz, bem como a inserção no circuito da indústria cultural, fomentando a criação de espetáculos voltados para o consumo de massa e valendo-se dos *medias* como canais de manutenção e expansão.

Palavras-chave: Pé-de-parede. Festivais de violeiros. Poéticas orais. Cantoria improvisada. Voz. Rotas.

DA SILVA, Andréa Betânia. De la joute chantées aux festivals: voie(s) de les poétiques orales dans la *cantoria* improvisée au Brésil. 801f. 2014. Thèse (Doctorat). Programa Multidisciplinar de Pós-graduação em Cultura e Sociedade (IHAC), Universidade Federal da Bahia; École Doctorale Lettres, Langues, Spectacles, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, Salvador/ Nanterre, 2014.

RÉSUMÉ

Cette thèse étudie la trajectoire de Festivals de *Viroleiros* réalisées dans le Nord-est du Brésil, en ayant comme fil conducteur de la recherche la poétique orale, notamment la *cantoria* improvisée. Pour construire une cartographie des festivals, on réfléchit sur les changements sociaux qui ont motivé l'émergence de cette structure plus moderne, le festival, avec des éléments dirigés au spectacle urbain comme transformation d'une pratique plus traditionnelle, *o pé de parede*, qui avait lieu dans les régions rurales. Le trajet entre la permanence d'une modalité et le renforcement de l'autre passe par la production de rencontres et de congrès qui occupent les espaces de *cantoria* improvisée, connu aussi como *repente*. La première partie, intitulé *Improviso e pé-de-parede*, met en évidence la nature structurelle de ce type de poésie orale, en mettant l'accent sur le processus de création des vers improvisés, ainsi comme la réflexion sur la performance à partir du trépied: la voix, le corps et l'image, qui module la figure du *repentista*. On offre également une discussion sur la participation des chanteurs et chanteuses dans l'univers de la *cantoria* depuis l'enfance, à partir de l'analyse des entrevues réalisées au cours de la recherche. La deuxième partie, intitulée Festivals: entre les routes et les vagues, se concentre sur les festivals et cherche à présenter une trajectoire à partir des événements organisés en Europe et comme le modèle adopté au Brésil a cherché son inspiration dans la manière en vogue dans les festivals de musique populaire brésilienne, par exemple. Bien que la structure était utilisé dans une grande tradition de congrès et de rencontres réalisées encore dans les années 1940, le nom festival n'était adopté que dans les années 1970. La recherche a mis en évidence l'existence de routes qui conduisent le mouvement des festivals. Dans le même temps, il était aperçu des changements dans la configuration des événements, en transformant l'esthétique par rapport à la *viola*, au vers et à la voix ainsi que leur inclusion dans le circuit de l'industrie culturelle, encourageant la création de spectacles dirigés à la consommation de masse et de l'utilisation des médias comme réseaux de permanence et d'expansion.

Mots-clés: *Pé-de-parede*. Festivals de *Viroleiros*. Poétiques orales. *Cantoria* improvisée. Voix. Voies.

DA SILVA, Andréa Betânia. *Between pés de parede and festivals: route(s) of oral poetry in the improvisation singing in Brazil*. 801f. 2014. Thèse (Doctorat). Programa Multidisciplinar de Pós-graduação em Cultura e Sociedade (IHAC), Universidade Federal da Bahia; École Doctorale Lettres, Langues, Spectacles, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, Salvador/ Nanterre, 2014.

ABSTRACT

This thesis investigates the trajectory of *Viroleiros* Festivals held in Northeast Brazil having as common thread of the research the oral poetry, notably the improvisation singing. To build a cartography of these festivals, the research reflects on the social changes that led to the emergence of this more modern structure, the festival, with elements facing the urban spectacle as a transformation from a more traditional practice, *o pé de parede*, which occurred in rural areas. The route between the permanence of a modality and the strengthening of other involves the production of meetings and conferences which occupy the spaces of improvised singing, known as *repente*. The first part, entitled *Improvisation and pé de parede*, aims at the structural nature of this type of oral poetry, focusing on the process of creating improvised verses, as well as thinking about performance from the tripod voice, body and image, which modulates the “repentista” profile. It also offers a discussion of the involvement of the singers and “cantadoras” with the universe of “cantoria” since childhood, from the analysis of the interviews conducted during the research. The second part, entitled *Festivals: between routes and waves*, addresses festivals and aims at presenting a trajectory from the events held in Europe and how the model adopted in Brazil found inspiration in the pattern still in practice in Brazilian Popular Music Festivals for example. Although the structure had already been used in a wide tradition of conferences and meetings performed in the 1940s, the noun “festival” started to be adopted only from the 1970s. The research revealed the existence of routes that drive the movement of the festivals. At the same time, there are changes in the configuration of events, changing aesthetics in relation to the viola, the verse and the voice as well as the inclusion in the cultural circuit industry, encouraging the creation of shows geared for mass consumption and making use of the media as maintenance and expansion channels.

Keywords: *Pé de parede*. *Viroleiros* Festivals. Oral poetry. Improvised singing. Voice. Routes.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura	1	Xilogravura Violeiros Repentistas I	23
Figura	2	I Encontro de Violeiras do Nordeste	127
Figura	3	Mesa julgadora durante Encontro de Mulheres Violeiras do Nordeste	129
Figura	4	Mesa dos troféus durante Encontro de Mulheres Violeiras do Nordeste	130
Figura	5	Dupla de repentistas como participação especial no Encontro de Mulheres Violeiras do Nordeste	130
Figura	6	Público do Encontro de Mulheres Violeiras do Nordeste	131
Figura	7	Público do Encontro de Mulheres Violeiras do Nordeste	131
Figura	8	V Encontro de Mulheres Violeiras do Nordeste	132
Quadro	1	Distribuição dos gêneros e dos motes para cada dupla durante o II Congresso de Cantadores do Recife	140
Quadro	2	Distribuição dos gêneros e dos motes para cada dupla durante o Grande Encontro de Poetas e Repentistas	154
Figura	9	Xilogravura Violeiros Repentistas II	159
Figura	10	Cantadores reunidos durante o I Congresso Nacional de Trovadores e Violeiros	174
Figura	11	Cuíca de Santo Amaro na abertura do I Congresso Nacional de Trovadores e Violeiros	175
Figura	12	Salzburger Festspiele	184
Figura	13	Esposizione Internazionale d'Arte Cinematografica	185
Figura	14	Festival de Cannes	185
Figura	15	Festival de Avignon	186
Figura	16	I Festival Nacional de Música Popular Brasileira	186
Figura	17	II Festival da Velha Guarda	187
Figura	18	II Festival Internacional da Canção Popular	187
Gráfico	1	Distribuição dos eventos conforme os testemunhos dos cantadores e as pesquisas empreendidas	191
Mapa	1	Distribuição dos Festivais na Região Nordeste	192
Figura	19	XXXVIII Festival de Violeiros do Norte Nordeste	207
Figura	20	VIII Festival Nacional de Viola e Poesia	207
Figura	21	IV Festival Nacional de Repentistas	214
Figura	22	V Festival Internacional de Trovadores e Repentistas	215
Figura	23	22º Festival de Violeiros de Serrinha	216
Figura	24	8º Festival de Violeiros da Cidade de Ichu	219
Figura	25	Motes sorteados para a dupla Edmilson Ferreira e Antônio Lisboa no primeiro dia do Grande Encontro de Poetas e Repentistas	223

Figura	26	Ficha indicativa das modalidades que devem ser apresentadas e avaliadas	224
Figura	27	4º Festival Regional de Poetas Repentistas	234
Figura	28	Grande Festival de Repentistas do Sítio Pau Branco	235
Figura	29	III Festival de Violeiros Repentistas de Conceição do Coité	235
Figura	30	Festival de Violeiros Repentistas de Salvador	236
Figura	31	III Festival de Repentistas e Trovadores Patativa do Assaré	236
Quadro	3	Poetas que compõem a principal rede da cantoria	237
Gráfico	2	Rota da cantoria no Nordeste	242
Figura	32	I Festival de Cultura Popular	244
Figura	33	9º Festival de Repente, Viola e Poesia em Arapiraca/AL	245
Figura	34	XV Encontro de Poetas Repentistas em Seridó/RN	246
Figura	35	1º Pajeú das Flores do Repente e da Viola	246
Figura	36	I Festival Cantadores do Pajeú das Flores	247
Figura	37	XI Festival de Violeiros Repentistas	247
Figura	38	XI Festival de Poetas Repentistas em Serra Talhada	248
Quadro	3	Resultados do primeiro dia do Grande Encontro de Poetas e Repentistas	250
Figura	39	Folha com gêneros e aspectos a serem julgados no Grande Encontro de Poetas e Repentistas	250
Quadro	4	Resultado Final das duplas participantes do Grande Encontro de Poetas e Repentistas	251
Figura	40	Oud	256
Figura	41	Luth	256
Figura	42	Vilhuela espanhola	257
Figura	43	Théorbe	258
Figura	44	Chitarrone	258
Figura	45	Guitarra barroca	259
Figura	46	Antônio Maracujá e Nadinho do Riachão e suas violas	260
Figura	47	Miguelzinho e Paraíba da Viola e suas violas	261
Figura	48	Propaganda de aparelho de som	329
Figura	49	Logotipo do programa Viola, minha viola	333
Figura	50	Logotipo do programa Viola Brasil	334
Figura	51	Programa Ao som da Viola	335
Figura	52	Logotipo do programa Ao som da viola	335
Figura	53	Programa Cantos e Contos	338
Figura	54	<i>Blog</i> Cantoria e Cordéis	350

Figura	55	<i>Blog Luz de Fifó</i>	350
Figura	56	<i>Blog Cultura Nordestina</i>	351
Figura	57	<i>Blog do poeta Gilvan Grangeiro</i>	351
Figura	58	<i>Blog Cantoria, cordel e canção</i>	352
Figura	59	<i>Blog do repentista Oliveira de Panelas</i>	352
Figura	60	<i>Homepage do cantador Bule Bule</i>	353
Figura	61	<i>Homepage do repentista Oliveira de Panelas</i>	353
Figura	62	Cantadores Edmilson Ferreira e Antônio Lisboa no <i>site</i> Palco MP3	354
Figura	63	Cantador Zé Viola no <i>site</i> Palco MP3	354
Figura	64	Cantador Geraldo Amâncio no Palco MP3	355
Figura	65	5º Encontro de Repentistas de Diadema no <i>site You tube</i>	361
Figura	66	Festival de Repentistas em comemoração aos 10 anos de carreira do cantador Jonas Bezerra no <i>site You tube</i>	361
Figura	67	Apresentação dos cantadores Mocinha de Passira e Zé Cardoso	362
Figura	68	Festival Nacional de Viola e Poesia no <i>site You tube</i>	362
Figura	69	Cantoria com os cantadores Ivanildo Vila Nova e Raimundo Caetano	363
Figura	70	<i>Facebook</i> do poeta Cícero Justino	365
Figura	71	<i>Facebook</i> do poeta Cícero Justino	365
Figura	72	<i>Facebook</i> do poeta Cícero Justino	366
Figura	73	<i>Facebook</i> do poeta Gilmar de Oliveira	367
Figura	74	<i>Facebook</i> do poeta Gilmar de Oliveira	367
Figura	75	<i>Facebook</i> do poeta Gilmar de Oliveira	368
Figura	76	<i>Facebook</i> do poeta Acrízio de França	369
Figura	77	<i>Facebook</i> do poeta Acrízio de França	369
Figura	78	<i>Facebook</i> do poeta Jonas Andrade	370
Figura	79	<i>Facebook</i> do poeta Jonas Andrade	370
Figura	80	<i>Facebook</i> do poeta Jonas Andrade	371
Figura	81	<i>Facebook</i> do poeta Geraldo Amâncio	372
Figura	82	<i>Facebook</i> do poeta Geraldo Amâncio	372
Figura	83	<i>Facebook</i> do poeta Sílvio Grangeiro	373
Figura	84	<i>Facebook</i> do poeta Sílvio Grangeiro	373
Figura	85	<i>Facebook</i> do poeta Gilvan Grangeiro	374
Figura	86	<i>Facebook</i> do poeta Gilvan Grangeiro	374
Figura	87	<i>Facebook</i> do poeta Gilvan Grangeiro	375

Figura	88	<i>Facebook</i> do poeta Moacir Laurentino	375
Figura	89	<i>Facebook</i> do poeta Moacir Laurentino	376
Figura	90	<i>Facebook</i> do poeta Moacir Laurentino	376
Figura	91	<i>Facebook</i> do poeta Bule Bule	377
Figura	92	<i>Facebook</i> do poeta Bule Bule	377
Figura	93	<i>Facebook</i> do poeta Bule Bule	378
Figura	94	<i>Facebook</i> do poeta Oliveira de Panelas	378
Figura	95	<i>Facebook</i> do poeta Oliveira de Panelas	379

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	18
	Primeira Parte: IMPROVISO E PÉ-DE-PAREDE	
2	POR UMA POÉTICA DO IMPROVISO	24
2.1	IMPROVISO: TESSITURA METONÍMICA DE ARTICULAÇÕES ANALÓGICAS	26
2.2	IMPROVISO: ESCRITURA MEMORIAL	54
2.3	NOMADISMO: ABERTURAS E DESLOCAMENTOS	61
2.4	ESTRUTURAS PERFORMÁTICAS: CORPO, VOZ E IMAGEM	72
3	NO DELINEAR DOS VERSOS	96
3.1	OS CANTADORES E SUAS HISTÓRIAS DE VIDA: SOBRE EMBATES, PERDAS E CONQUISTAS	96
3.2	RELAÇÕES DE GÊNERO NA CANTORIA: SOBRE CANTADORAS E CANTADORES	114
3.3	ENTRE LEMBRANÇAS E NOVIDADES: SOBRE MOTES E REPENTES	138
	Segunda Parte: FESTIVAIS: ENTRE ROTAS E ONDAS	
4	FESTIVAIS REVISITADOS	160
4.1	TRADIÇÃO DE ENCONTROS E CONGRESSOS	162
4.2	TRAJETÓRIA DOS FESTIVAIS	183
4.3	FESTIVAIS DE VIOLEIROS	202
5	DINÂMICAS CULTURAIS: O FESTIVAL COMO ESPAÇO DE RESSIGNIFICAÇÕES	254
5.1	VIOLA	255
5.2	VERSO	271
5.3	VOZ	289
6	CANTORIA E INDÚSTRIA CULTURAL	301
6.1	NAS ONDAS DO RÁDIO: NOVOS LOCUTORES, NOVOS PÚBLICOS	303
6.2	NAS TELAS DA TV: SUBINDO PALCOS, CONQUISTANDO ESPAÇOS	324
6.3	NO BALANÇO DA REDE: INTERNET NA MOVÊNCIA DAS FORMAS	339

7	CONSIDERAÇÕES FINAIS	381
	REFERÊNCIAS	390
	ÍNDICE ONOMÁSTICO	411
	ANEXOS	417
	APÊNDICES	451
	TABLE DE MATIÈRES	841

1 INTRODUÇÃO

Quem anda no trilho é trem de ferro, sou água
que corre entre pedras: liberdade caça jeito.

Manoel de Barros

Os últimos anos têm mostrado um número considerável de pesquisas em torno da cultura popular brasileira, mais especificamente sobre as expressões culturais que se encontram no bojo das poéticas orais.

Muitas dessas pesquisas trouxeram contribuições valiosas sobre a cantoria de improviso e sua complexidade enquanto modalidade poético-musical ancorada na vocalidade apontada por Paul Zumthor. No entanto, nas discussões e trabalhos em torno da cultura popular, os festivais de violeiros é um assunto que aparece apenas tangenciado. O processo de profissionalização da cantoria de improviso, embora surja nos discursos vigentes como implementado a partir dos anos 1970, ganha contornos mais nítidos já a partir dos anos 1940 e é um instrumento de extrema importância para o entendimento de uma nova configuração. É preciso, pois, pensar sobre o modo como essa nova modalidade de espetacularização surge e se firma em paralelo a outras estruturas, como aquela dos pés de parede. Trazer à boca-de-cena a temática dos festivais é o que esta tese pretende. Longe de propor verdades ou expor certezas, o que se propõe, aqui, é exatamente suscitar questionamentos.

A categorização costumeira entre congresso, encontro e festival deixa escapar o que motiva o surgimento de eventos cada vez mais denominados festivalescos, na mesma medida em que outras modalidades, ainda que ostentem o mesmo nome, caminharam rumo ao formato adotado pelo último (festival). Na atualidade, eventos variados tendem a manter suas denominações originais por conta de uma tradição construída ao longo da história da cantoria, embora, efetivamente, tenham se convertido em festivais. Longe de ser um fenômeno isolado no Brasil, o que se pode denominar de ‘festivalmania’ invadiu a cena contemporânea e, tendo começado na Europa, espalhou-se pelo mundo.

Reconhecendo a impossibilidade de se debruçar sobre uma expressão cultural sem considerar o contexto no qual está assentada, o que justifica a pertinência dessa pesquisa é pensar sobre os festivais como eventos inseridos num sistema cultural mais amplo, alimentados pelo discurso que vê o progresso como único caminho viável. Para isso, é preciso que os sujeitos estejam dispostos a negociar seus lugares sociais na medida em que as

identidades, consideradas por Bauman (2005) e Hall (2006) como múltiplas e líquidas, são continuamente questionadas em seus pressupostos de pertencimento.

Para a realização desse tipo de pesquisa que se quer integrante de uma nova etnografia, é preciso sensibilidade, perspicácia, paciência e interação com o outro, ciência da entrada em um território de conexões e longe da fixidez. Nessa perspectiva, após tantas combinações, vislumbra-se a certeza de que não há fórmula perfeita. A cada novo encontro é preciso reajustar discursos, posturas, sentimentos, pois o que se tem à frente são sujeitos repletos de desejos e angústias, ávidos por dar voz ao que costuma ser silenciado pelos discursos oficiais.

Os primeiros contatos com o universo da cantoria colocaram-me diretamente numa peleja: de um lado, a pesquisadora e suas certezas; do outro, os repentistas e suas dúvidas e desconfianças. De um lado, o pesquisador, sua ânsia, sua caneta, seu gravador. Do outro lado, os cantadores com seus versos e suas violas.

Superficialmente considerado puros, simples e naturais, os cantadores assumem o lugar do artista, oferecendo seus versos em troca de olhares atentos, ouvidos prestativos e sorrisos acolhedores. Muitas vezes ingênuos, foram vítimas de alguns pesquisadores que, uma vez conseguidos os materiais da pesquisa, não reconheciam aqueles que os ofereceram. Marcados, pois, por experiências negativas, os repentistas tornaram-se desconfiados. Em função disso, a exposição de objetivos acadêmicos torna-se complexa, pois, às vezes, eles não compreendem exatamente os motivos de um trabalho desse teor. Difícil, também, é conquistar a confiança deles.

A escolha pelos festivais de violeiros como objetivo da pesquisa tornou-se urgente desde os primeiros contatos, mas era preciso ter fôlego e disposição para acompanhar esses “passarinhos de bigode” nômades, que me obrigaram a rever meus conceitos, meus posicionamentos, minhas tantas certezas forjadas com elementos ideais e objetivos, mas não práticos o suficiente para a compreensão do universo da poesia oral improvisada e dos meandros que a sustentam.

O desejo inicial de acompanhar os festivais de viola pelo Brasil inteiro não poderia ser mais pretensioso e, por estar alicerçado no desejo e não na viabilidade das circunstâncias, mostrou-se não apenas inviável, mas impraticável. Era preciso rever os contornos, ajustar a moldura do retrato e redimensionar o contexto, optando, então, por aquele que mais se sobressaía: o Nordeste. Ledo engano, entretanto, imaginar que o trabalho era menos complexo. A opção, todavia, foi observar como as ideias e os artistas nordestinos

foram, paulatina e gradativamente, espalhando-se pelo país afora, fortalecendo sua cultura e revelando sua riqueza.

O texto aqui proposto traz discussões sobre os festivais de violeiros, percebidos como parte do sistema cultural de um cenário maior que, motivado pelo crescimento de uma forte indústria cultural, encaminha-se para adotar essa modalidade de espetáculo como meio mais moderno e eficaz para alcançar grandes públicos. Valendo-se desse pressuposto, a tese encontra-se dividida em duas partes: Improviso e pé-de-parede e Festivais: entre rotas e ondas.

A primeira parte encontra-se subdividida em dois capítulos: Por uma poética do improviso e No delinear dos versos. Na medida em que propõe uma reflexão sobre improviso, nomadismo e performance a partir de três subcapítulos, o primeiro¹ capítulo apresenta esses conceitos como basilares para pensar sobre uma poética oral que se constitui a partir do processo de improvisação e traz à baila elementos que colaboram para a compreensão do improviso como tessitura mnemônica e escritura memorial, considerando que as figuras criadas pelos versos inscrevem-se na memória de modo a não apenas favorecer a memorização do repente, mas, sobretudo, engaja seus ouvintes numa trama que articula ritmo, melodia e verbo de modo a entranhar ouvidos e olhos atentos que se deixam encantar pela leveza do canto que se forja quase como um atributo mágico. O nomadismo, por sua vez, é abordado a partir do viés que situa os cantadores como pássaros em busca de ninhos em constante deslocamento. Talvez os ninhos se mantenham e seja possível revê-los, mas o forte traço de andanças dos violeiros os leva para longe, sempre em busca de novos ares, de novos olhares, de novas possibilidades. As aberturas possibilitadas pelos deslocamentos dos sujeitos revelam que o caminhar é que faz os caminhantes, nutrindo seu repertório de experiências, alimentando sua sempre inesgotável busca pela informação fresca, pela rima perfeita, pelo verso cativante. A performance, aqui, surge como resultante da tríade corpo, voz e imagem, vetores que edificam a figura do cantador na medida que lhes fornece base para compor o personagem que se agiganta, seja no espaço por vezes mais reservado do pé-de-parede, seja no âmbito dos festivais, em que a amplificação de sua figura se dá mediante o aparato requerido e prontamente providenciado para ver e ser visto, sendo o palco o trampolim para a sempre profícua relação que se estabelece entre os cantadores e seu público.

¹ A fim de respeitar as normas estabelecidas pela NBR 6027, em vigência a partir de 11 de janeiro de 2013, assim como o Manual de estilo acadêmico criado e adotado pela Universidade Federal da Bahia, cuja última edição foi publicada em 2013, a introdução e as considerações finais são numeradas, mas, neste trabalho, serão consideradas como seções e não como capítulos, de modo que a tese encontra-se estruturada em 07 seções, num total de 05 capítulos.

O segundo capítulo lança seu foco sobre a vida dos cantadores, através das entrevistas cedidas, dos versos analisados e das observações feitas em campo, de modo a compreender como se constitui a figura do cantador. Tal figura parece surgir ainda na infância quando, embalado por versos desde sempre, é capaz de recorrer à memória de cantorias para pensar sobre momentos importantes da vida que trazem o sinete do fundo musical do repente, seja na lembrança de um batizado, de um casamento ou mesmo de um nascimento. Personagem fácil nos solos nordestinos, o repentista deixou de ser a figura *non grata* de um determinado período, quando sua imagem costumava ser atrelada ao abuso do álcool, ao destempero que gerava brigas nas cantorias e à dificuldade para se enquadrar aos ditames de uma sociedade que via no comportamento nômade e livre uma ameaça aos bons costumes que deveriam andar de mãos dadas com a fixidez e o cumprimento de normas incansavelmente ditadas. Entretanto, os aspectos mais conservadores relacionados à sua imagem mantêm-se firmes e são renovados continuamente, seja no machismo que impera num ambiente majoritariamente ocupado por homens e vê na figura feminina uma ameaça que busca afrontar através de uma alegação de despreparo, seja na dificuldade de se situar diante de novos modos de lidar com a sexualidade, seja na manutenção e no apego a elementos que, por muito tempo, estiveram como que colados a sua imagem, mas hoje não têm mais razão de existir. O receio encontrado em tantos versos revela o despreparo para lidar com um ‘novo’ mundo, até que o domina e o absorve tal qual um ato antropofágico. Entre lembranças e novidades, surgem novas formas de compor o espectro do cantador, o que se revela através de versos cujo posicionamento político-social se (re)afirma dinamicamente.

A segunda parte deste trabalho envereda pelo mundo dos festivais e é composta por três capítulos. O terceiro, intitulado Festivais revisitados, está dividido em três subcapítulos e investiga as metamorfoses por que passou o cenário da cantoria improvisada, embrenhando-se entre fontes para compreender como tomou a cena uma nova estrutura que, em vias de um processo chamado de profissionalização, deu lugar a processos organizativos que culminaram com o surgimento de eventos chamados encontros e congressos. A partir das primeiras iniciativas que promoveram o deslocamento dos cantadores de seu reduto firmado no espaço rural rumo às demandas de um contexto urbanizado, deu-se início à introdução de regras que geraram outros modos de cantoria, cuja organização desencadeou novas posturas a serem adotadas pelos violeiros, alterando o *status quo* em que a cantoria se encontrava até aquele momento. Inspirados no modelo europeu, os festivais ganharam espaço no Brasil a partir dos festivais de Música Popular Brasileira que invadiram as telas da TV nos anos 1960 e foram a porta de entrada para grandes artistas revelados num contexto em que arte,

liberdade de expressão e repressão estavam em pleno conflito. Embora a estrutura em voga fosse a mesma, a onda de ‘festivalmania’ que invadiu o país não poupou o repente, de modo que eventos sob esse nome começaram a surgir nos anos 1970 e se mantêm convivendo harmonicamente ao lado de outros formatos que são delineados a partir de uma rota de festivais que revela como os violeiros se articulam como uma rede de artistas gravitando sobre o cenário da cantoria. Tornando-se, gradativamente, mais urbanizada e espetacularizada, essa arte passa por reformulações que incidem sobre seus elementos basilares, quais sejam viola, verso e voz, todavia, os laços que unem o cantor e a poética improvisada são continuamente renovados de modo a manter a cantoria com seu estatuto de atualidade, elementos que serão revistos no quarto capítulo, denominado Dinâmicas culturais: o festival como espaço de ressignificações, ao longo de três subcapítulos.

O último capítulo, nomeado Cantoria e indústria cultural, volta-se sobre as relações travadas entre a cantoria e os principais meios de comunicação. Para isso, recorre às inserções da arte improvisada no rádio, na televisão e na internet, respectivamente, a fim de verificar como se dá o diálogo entre a modernidade que se espalha e a tradição que resiste, na medida em que se renova, revelando que o trânsito entre ambas passa pela dialética, cujo diálogo se dá por uma negociação constante.

Entendendo que esse trabalho constitui-se de modo multidisciplinar, para pensar sobre os conceitos e premissas colocados ao longo do texto foram convocados para a discussão autores de áreas diversas, tais como: Paul Zumthor e Ruth Finnegan, no que tange à performance e à vocalidade que fundamentam as poéticas orais; Michel Maffesoli e Georges-Hubert de Radkowski e seus olhares sobre o nomadismo; Maurice Halbwachs e seus pressupostos acerca da memória coletiva, assim como Jacques Le Goff, Paul Ricoeur e Ecléa Bosi, trazem reflexões sobre memória; Pierre Bourdieu e suas contribuições sobre poder simbólico e julgamento; Theodor W. Adorno, Max Horkheimer, Nestor Garcia Canclini, Pierre Lévy e Jesus Martin-Bárbero e as problemáticas postas em torno da indústria cultural e dos *medias*; Guy Debord e Renato da Silveira e suas propostas acerca do conceito de espetacularização; Walter Ong, Eric Havelock e Rosalind Thomas e suas interrogações sobre o sistema formulaico da poesia oral. Ressalto, entretanto, que é a partir das fricções que se dão entre esses autores e os demais convidados ao longo do texto que essa tese se fundamenta.

Ao final, o que se tem são considerações e questionamentos, mais parciais que finais, haja vista que todo trabalho de pesquisa que se desbrucha sobre uma arte em pleno movimento, como a poética oral improvisada, não pode se dar por concluído.

Primeira Parte

IMPROVISO E PÉ-DE-PAREDE



2 POR UMA POÉTICA DO IMPROVISO

Você, em poesia, você não pode dizer o óbvio, você tem que colocar metáforas, imagens. Poesia você tem que colocar algo como se fosse alguém ver tudo, não é ver bem, é ver o que outro não vê. Na poesia é você dizer coisa que ninguém diz.

Oliveira de Panelas (2012)

O lugar ocupado pela poesia nas pesquisas contemporâneas, seja nos estudos sobre linguagem e/ou cultura, tende a fazer recortes, cuja escolha fundamenta-se em exemplos canônicos, produções elitistas e representações que, geralmente, inscrevem-se mais na lógica da exceção do que da regra, haja vista o contexto cultural em que se encontram produtores e receptores.

O desenvolvimento de novas tecnologias, aplaudido por uns e criticado por outros, revelou uma multiplicidade de formatos, cenários e repertórios até então pouco conhecidos, ou apenas em seus lugares de produção. Discussões à parte sobre as consequências advindas desse processo _ que será tratado em momento mais oportuno_, a capilaridade com que o diferente se insinua e se apresenta como definitivo e inegável assume proporções difíceis de serem alcançadas. Entretanto, qualquer pretensa opção pelo delineamento de espaços será sempre deficitária. Sabemos com Bárbero (2002), que qualquer mapeamento será insuficiente e incompleto, pretensioso e deficiente, já que qualquer recorte será aparado por olhares social e historicamente localizados e esteticamente construídos.

O que pretendemos é compartilhar modos díspares de pensar poesia, reflexões sobre alguns caminhos da linguagem e seu posicionamento no entrecruzamento oralidade e escritura. Para isso, torna-se necessário aproximar-se da ambientação que acolheu os primeiros registros da escrita, assim como buscar entender como os primeiros acordes se fizeram soar. No princípio era o verbo, mas sua concretude se deu pelo vocal e, somente *a posteriori*, os registros da escrita e seu apelo visual e estático inauguraram multifacetadas maneiras de compreender o universo circundante.

Objetivando traçar um contexto onde a cantoria destaca-se como ponto nodal das nossas preocupações, pois é no improviso, característica desse tipo de produção poética que iremos traçar nossa proposta de discussão, busca-se colaborar, em alguma medida, com um elenco de estudos e pesquisas sobre a temática com a certeza de que o novo, o original, é uma questão que suscita polêmicas e sérias controvérsias.

As práticas orais sempre estiveram presentes nas relações humanas, mas a ampliação do seu uso garantiu à oralidade um lugar de destaque na configuração identitária de muitas comunidades. Nessas sociedades, a tônica social era dada na e pela voz, exclusiva ou prioritariamente, as práticas sociais desenvolviam-se e difundiam-se tendo como esteio o princípio da coletividade, destinando à memória um lugar privilegiado para salvaguardar os saberes de cada povo. Nos momentos e nos espaços de oralidade dominante, o mundo rural era preenchido por ocupações que giravam em torno de atividades desenvolvidas nas fazendas e destinavam-se à elaboração de práticas agrícolas e pecuárias que representavam a economia local. Os momentos de trabalho eram preenchidos por cantos que embalavam os fazeres e os momentos de lazer se davam em espaços onde todos se reuniam para troca de experiências, para partilha de sonhos, para alimento de prazeres. A presença de narrativas dava a tônica do momento e os textos que circulavam tratavam de instigantes relatos pessoais. Foi num contexto semelhante que a introdução da leitura de folhetos marcou um território que já se deixava apaixonar pelas maravilhas oportunizadas pela escrita. Nesse ambiente a música também se fazia presença, mas, ainda sem a introdução do rádio e da televisão, que posteriormente colaboraram para a divulgação de novos modelos e estéticas, eram as rodas de viola com cantoria de improviso que enchiam de som as veredas do sertão, estando a cantoria de improviso entre os responsáveis pelos momentos de confraternização. Com a chegada do rádio a prática se manteve, agora alimentada por uma diversidade de propostas, mas também embalada por uma grade que propunha programas que tinham o universo rural como mote.

Importa ressaltar que este trabalho não tem a pretensão de propor uma genealogia da cantoria. Antes de tudo, essa proposta tem por base a compreensão da multiplicidade de festivais de violas que acontecem, desde algum tempo, em espaços previamente escolhidos para abrigar tal tipo de manifestação poética. Por conta dessa pesquisa, inserimo-nos no especial mundo da cantoria, partilhando, com os cantadores/improvisadores, textos cantantes, improvisados ou memorizados. Na escuta de versos cantados ao som de afinadas e (des)afinadas violas, se deu o nosso encontro com o gênero poético da cantoria. E este encontro é o real mote a ser glosado nessa pesquisa.

2.1 IMPROVISO: TESSITURA METONÍMICA DE ARTICULAÇÕES ANALÓGICAS

Eu gostaria muito que as pessoas entendessem que só em dois repentistas sentarem para forçar a mente na sua criatividade, já estão desafiando.

(BULE BULE, 2007, p. 05)

Os pressupostos que envolvem as pesquisas sobre linguagem, mais precisamente aquelas que a entendem como interação, compreendem sua aplicabilidade enquanto elemento social e, portanto, cultural, perpassada por nuances que assolam cada contexto histórico, de modo a assimilar e refletir os elementos que constituem os modos de vida de seus sujeitos. Uma análise superficial já nos seria suficiente para compreender e perceber que, embora haja uma estrutura que perdura, seu preenchimento se dá conforme os quereres de uma dada época. Há quem diga que é a escrita a responsável pela tônica da linguagem, mas diversas pesquisas acerca do universo oral postulam que a oralidade é o norte das mudanças que paulatinamente vão se incorporando à língua. Entretanto, não se objetiva aqui fortalecer a já tão esgarçada dicotomia entre fala e escrita, mas sim reconhecer o primado das três matrizes da linguagem, quais sejam: sonora, visual e verbal:

as matrizes se referem a modalidades da linguagem e de pensamento. O pensamento verbal pode se realizar em sintaxes que o aproximam do pensamento sonoro e em formas que o aproximam do pensamento visual. Este, por sua vez, pode se resolver em quase-formas que o colocam nas proximidades do pensamento sonoro ou em convenções tomadas de empréstimo ao pensamento verbal. Da mesma maneira, o pensamento sonoro pode se encarnar em formas plásticas tanto quanto pode absorver princípios que são mais próprios da discursividade. As três matrizes da linguagem e pensamento não são mutuamente excludentes. Ao contrário, comportam-se como vasos intercomunicantes, num intercâmbio permanente de recursos e transmutações incessantes. (SANTAELLA, 2001, p. 373)

Se o que há entre as matrizes da linguagem é uma demarcação fluida, cujos vasos intercomunicantes são irrigados exaustivamente, sempre de modo cada vez mais intenso, qualquer tentativa de estabelecer linhas demarcatórias será vã.

Embora reconheçamos que cada produção linguística privilegia uma das matrizes já citadas, algumas expressões conseguem a proeza de articular elementos oriundos de vieses diversos, aptos a se lançarem à fundição ou, por que não dizer, à fricção, termo utilizado por autores como Casanova (2008) para nomear as inter-relações que atingem as mais diversas

áreas do saber e também do viver, que dissolve ou, pelo menos, torna mais tênues as zonas de interseções que assolam as produções contemporâneas (quicá pós-modernas).

A maleabilidade, marca indelével da linguagem, pode alcançar seu apogeu na produção poética. De posse do que se denomina licença poética, os artistas podem fazê-la caber nos espaços mais recônditos, tendo a seu dispor todo o potencial de que transborda da palavra. As figuras de linguagem, estratégias utilizadas para criar os mais diversos efeitos na construção linguística, podem transpor os limites impostos aos que se detêm a cuidar da depuração do verbo e revelar nuances percebidas apenas por aqueles que as acolhe com um olhar ou um ouvido mais apurado.

Presente desde o que Spina (2006) denomina poesia primitiva, a capacidade humana de brincar com a linguagem e de extrair dela os maiores proveitos sempre esteve entre as idiossincrasias que colocam os homens em um patamar de exclusividade em relação aos demais animais, visto que é a condição de criatividade diante do uso do signo linguístico que nos habilita a sermos chamados, ainda que pretensamente, de racionais. A oralidade, discussões à parte sobre sua anterioridade em relação à tecnologia da escrita, mantém-se como a mais requerida para os usos cotidianos e mais usuais da língua, mas é o registro promovido pela escrita que valida as negociações e, porque não dizer, também as relações, visto que já se foi o tempo em que ser um homem de palavra era a regra. Contemporaneamente, são os artifícios da escrita e seus recursos que tudo validam.

Ainda que quaisquer conclusões sobre as produções primitivas orais estejam baseadas, em parte, nas pressuposições a que chegam os estudiosos da linguagem, é possível, e seguro, afirmar que as relações entre poesia e música estão fundamentadas numa interdependência mútua, cuja base também incluía a dança, estendendo ao corpo a capacidade de articular a linguagem e assim permitir conexões com os sentidos. Importa compreender que o âmbito da oralidade está para além do que se imagina apenas oral, mas se estende em articulações várias. A já referida simbiose das linguagens propicia um contexto favorável para o estudo das relações entre esses três modos de expressão: poesia, música e dança.

Para Carmo Jr. (2003, p. 17) “A voz é decididamente um instrumento musical”, de modo que seus usos vagueiam entre a palavra e a melodia, demonstrando similitudes que a situam entre o dizer (lógos) e o cantar (mélos), tramas indissociáveis e necessárias à produção de uma composição poético-musical. O caráter híbrido da cantoria de improviso apresenta particularidades indicadoras da sua constituição enquanto produção poética cuja estrutura não pode prescindir de elementos musicais que estão a ela vinculados, imprescindíveis à sua constituição, compondo a sua performance.

O ritmo, consoante Meschonnic (2006, p. 08), apreendido como organização do discurso, pode ressignificar a concepção da oralidade, uma vez que o oral é o primado do ritmo, e é este que contribui diretamente para o estabelecimento dos sentidos, superando, por vezes, os limites linguísticos, visto que, em se tratando de algumas produções poéticas, é mais importante forjar palavras que mantenham o ritmo do texto, mesmo que o sentido geral seja comprometido. Vistos por Spina (2006, p. 22) como fenômenos elementares da música, a pausa, o ritmo e a melodia passam a ser compreendidos como determinantes fundamentais da poética. Esta servia de base para a produção dos mais variados cantos, que eram assim classificados: mágico, mimético, iniciático, ctônico, social-agonal, canto de ofício. Dentre estes, é o social-agonal que se aproxima da temática a que este texto se propõe, ou seja, aquele de uma poesia improvisada cujo uso se destinava à competição a partir de cantos alternados e improvisados, tendo como demonstrativo o *Inga Fuka*.

Para tratar dessa modalidade de produção poética, faz-se necessário recorrer a Huizinga (2008) e sua apresentação do *Inga Fuka* como uma produção das populações insulanas de Boeroe e Babar, da Índia, em que jovens de ambos os sexos executam um canto alternado, cuja competição consiste num jogo de estrofes e contra-estrofes, golpes e contragolpes, perguntas e réplicas, desafios e contestações.

O modo de produção da poesia oral elaborada nos âmbitos da cantoria de improvisação, modalidade largamente produzida no nordeste, aproxima-se do *Inga fuka* não apenas por seu caráter competitivo, mas, também, por sua organização discursiva, já que esta, feita em uma ambientação específica, tende a desafiar o parceiro recorrendo a zombarias e insinuações, geralmente com duplo sentido. Entretanto, outras variadas manifestações populares, cujo mote é o improviso, espalham-se de modo a apresentar uma capilaridade e uma circularidade que as filiam ao movimento cadenciado das práticas orais. Na Itália, mais precisamente na Sardenha, região denominada terra da poesia, a prática da *gara poética* (jogo poético) desponta como a expressão mais rica e expressiva. Durante as festas patronais, os poetas são convidados a debater, a partir do canto improvisado e em clima de disputa, sobre uma pauta diversificada, englobando desde a filosofia até as questões sociais, passando pelas questões políticas. Para os ouvintes, mais do que arte o que se produz no instante de partilha é resultado da relação entre os poetas e o divino, haja vista que suas construções são recebidas como hóstias, intermediadas pelas bênçãos do padroeiro da festa. Definidas como espetáculos totais, onde os elementos verbal, musical e gestual encontram-se imbricados na relação que se estabelece entre cantadores e público, a *gara poética* desponta como

Ritual da palavra, celebrado por todos e para todos, se impõe como um momento privilegiado onde toda uma sociedade se diz e se questiona sobre as maneiras de ser, de pensar, de cantar. E isso se dá na circulação de uma palavra poética compartilhada.² (MANCA, 2009, p. 07/08)

Compreendida como momento de partilha, a poética improvisada destaca-se como parte importante da cultura popular e religiosa das comunidades que residem nesta parte do território italiano, primando por práticas que suscitem a coletividade, ao mesmo tempo em que reforçam os valores religiosos que compõem seu caráter identitário. A música carnática, produzida no Sul da Índia, se estabelece como resultado da composição e da improvisação, de modo que é o caráter criativo do improviso o elo responsável pela relação que se constrói entre o intérprete e o compositor. Diferentemente do que costumamos verificar como o lugar destinado à memória, nesse tipo de produção são justamente as falhas da memória que contribuem para o enriquecimento da criação artística, visto que a mera repetição não goza de prestígio e é justamente a capacidade de superar o que Contri (2009) denomina obra-guia que credita a seus produtores a alcunha de artistas, já que “A memória improvisadora ideal constrói a partir delas um repertório de ideias, de processos, de fórmulas – aquelas desde os primeiros estados da aprendizagem; ultrapassando sua fixidez, ela não pára de manipulá-los, de invertê-los, de misturá-los”³ (p. 92). A obra mostra-se aberta, entrega-se aos prazeres daquele que se arvora a manipular o verbo. O sagrado é preservado à medida que os componentes do canto são revistos, ao mesmo tempo em que mantêm e põem em diálogo o estabelecido e o que está por vir. Todavia, em virtude disso não se apresenta aqui o enlace entre tradição e modernidade, mas sim a renovação da tradição, à medida que as estratégias de composição mantêm-se e renovam-se. Está em jogo “Uma memória de improvisador, aquela do produtor e não do recitador; esse tipo de memória que conhece suas fontes e seus suportes mas que não deixa de manipulá-los, de invertê-los, de cruzá-los, de variá-los”⁴ (p. 85). O papel desempenhado pela memória na construção da poesia oral, notadamente aquela cuja base é a improvisação, oscila entre o paradigma que norteia os gêneros e a capacidade poética

² [...] rituel de la parole, célébré par tous et pour tous, s'impose comme un moment privilégié où toute une société se dit et se questionne dans ses manières d'être, de penser, de chanter. Et cela, dans la circulation d'une poétique partagée. (Todas as traduções de língua francesa que se encontram ao longo do texto são de responsabilidade da autora)

³ La mémoire improvisatrice idéale construit à partir d'elles un répertoire d'idées, de processus, de formules, cela dès les premiers stades de l'apprentissage; dépassant leur fixité, elle ne cesse de les manipuler, de les intervertir, de les mêler.

⁴ Une mémoire de improvisateur, celle du jongleur et non du récitant; cette sorte de mémoire qui connaît ses sources et ses supports mais qui ne cesse de les manipuler, de les intervertir, les croiser, les varier.

de inovar, de propor alternativas para um cenário que se mostra, aparentemente, cristalizado. Enquanto se dá a retomada de conhecimentos que estão arraigados, enquanto cenários e auditórios ativam fórmulas já dominadas, a criatividade preenche o ambiente, os componentes performáticos preparam-se para a elaboração da cena e eis que surgem novos enredos, novos pretextos, novas motivações. Entretanto, as novas demandas precisam vestir manequins já conhecidos, dispor de discursos previamente aceitos, lançar olhares que contem com a cumplicidade do público. Quando, enfim, se dá a harmonização dos fatores, eis que a performance alcança sua plenitude e a energia que flui entre artista e plateia preenche cada vão espaço, ocupa os ouvidos, contagia o corpo e tem-se, então, o apogeu, o momento no qual o cantador é agraciado pela plateia e tem, mais uma vez, seu talento ratificado.

As construções orais dão vida a recursos que, presos ao papel, têm seu poder comprometido. Esse é o caso das onomatopeias e da aliteração, por exemplo. Enquanto a primeira dispõe-se a tentar reproduzir sons atrelados a objetos e ações, como um pow para representar a batida de uma porta ou um soco ou um fiu-fiu para indicar um assobio, a segunda se dá quando, dispondo do modo como as palavras são escolhidas e distribuídas no texto, cria-se sons que pode corresponder a imagens presentes, como o sopro do vento ou o barulho de um trem, ambos gerados a partir de um jogo que dispõe dos vocábulos como pedras que se encaixam perfeitamente e gera um resultado por vezes inusitado ao entrar em contato com o vizinho perfeito para dividir o tablado. Entretanto, este efeito será percebido somente se o texto se fizer voz e passar da página à cena, personificado pelo poder que emana do poeta.

O poeta, artesão da palavra, possui a capacidade singular de percebê-la como gesto e, como tal, ferramenta do corpo. Disposto a destrinchar não apenas letras, mas sentidos, endossa o coro dos que defendem o tão popular ditado: para bom entendedor meia palavra basta. Esse bom entendedor é representado por um ouvinte atento e fiel e a meia palavra é sempre mais que isso. A metade que se expõe propõe um jogo no qual encontrar a parte escondida talvez não seja o mais importante. Se os sentidos nunca são dados, mas construídos entre intérprete e público, a medida nunca pode ser exata, se não pode ser exata a dimensão do verbo que se faz carne. Zumthor (1993), em sua prosa poética, descortina um novelo cujos fios, querelas da vida, bordam o tecido flexível e expansivo da poesia: sua intervocalidade. Quer denominemos dialogismo ou ainda intertextualidade, o tecido da literatura oral, esse grande texto, como nos aponta Ferreira (2003), apresenta tramas que não indicam onde os fios se iniciam, mas onde eles se encontram. O entrecruzamento de discursos que se fazem presentes nos textos dos cantadores por vezes nos reporta à sensação de *déjà vu*, mas, ao

contrário do que se pode imaginar, não há, em se tratando de versos realmente improvisados *in loco*, uma tentativa de apropriação indébita, mas sim a busca incessante pela superação, pela capacidade de lidar com o dado propondo-lhe novos figurinos, de mostrar-se, a partir de textos consagrados, a herança de textos que têm no nomadismo sua marca indelével. Distanciando-se de uma ideia pré-concebida que estabelece um binômio entre literatura popular e anonimato, cada cantador orgulha-se dos versos que produz e requer sua autoria, no entanto, o trânsito entre os versos se dá de maneira tão intensa que, como fumaça, as produções impõem-se, ainda que apartadas da figura do cantador. Os versos clássicos, esses serão citados numa recorrência sem fim, mas a sua movência, entendida por Zumthor (1993) como criação contínua, se dá a partir de uma constituição dialógica, entre interior e exterior, entre o que está impresso em cada texto e o que se revela a partir da sua relação com os demais, resvalando para o que Píndaro aponta com a mobilidade da poesia, sua capacidade polimórfica.

A analogia presente nos repentistas contribui para o processo de compreensão dos versos tendo em vista os saberes que são partilhados pelos cantadores e por seu público. A rota utilizada para o acesso às nossas lembranças surge a partir do cruzamento entre experiências individuais e coletivas. Desse modo, as imagens que surgem enquanto se dá o encontro de palavras, tendo em vista suas marcas no tempo e no espaço (Halbwachs [1950] 1997, p. 87), apresentam contornos cujas curvas expõem as dobras da memória, fruto do trânsito contínuo entre passado e presente, entre individualidade e coletividade, assim:

Toda a arte do orador consiste talvez em dar àqueles que a escutam a ilusão de que as convicções e os sentimentos que ele desperta não foram sugeridos de fora, que foram criados por eles mesmos, que ele somente adivinhou aquilo que se elaborava no segredo da sua consciência e que lhe emprestou apenas sua voz.⁵ (HALBWACHS, [1950] 1997, p. 90)

É nesse contexto que a figura do repentista confunde-se com aquela do ilusionista ou do mágico, como sugere Octavio Paz (1982), apto a acessar nossos pensamentos e surpreender, donde sua autoridade poética, e a facilidade em se impor como porta-voz de uma comunidade. Quem mais poderia falar com tanta propriedade sobre coisas e sentimentos tão caros à plateia? Para o auditório_ no que tange à cantoria_ o melhor orador será sempre

⁵ Tout l'art de l'orateur consiste peut-être à donner à ceux qui l'entendent l'illusion que les convictions et les sentiments qu'il éveille en eux ne leur ont pas été suggérés du dehors, qu'ils s'y sont élevés d'eux-mêmes, qu'il a seulement deviné ce qui s'élaborait dans le secret de leur conscience et ne leur a prêté que sa voix.

aquele que, de posse da palavra, dispõe de uma capacidade inigualável de entrar em sintonia com os sentimentos que circulam no ambiente da cantoria. Se esta se dá no sertão ou no Nordeste, as temáticas que toquem em elementos circundantes à vida do sertanejo serão manejadas como formas de enaltecer seus constituintes, suas belezas; se a cantoria se dá na presença daqueles que, partícipes de um processo migratório, encontram deslocados de seu ‘*habitat* natural’, o eco dos versos surge como o canto do pássaro distante, portador de notícias e lembranças, responsável por não permitir que as recordações de quem ouve sofram tanto com o esmaecimento provocado pelo tempo e por seu deslocamento para uma ambiência menos fomentadora de processos nostálgicos.

Os recursos analógicos despontam como um dos mais requeridos na produção dos repentes, tendo em vista as articulações que podem ser criadas e expostas esperando que os ouvintes as destrincem, revelando os sentidos latentes, à espreita de quem os venha colher.

Apresentando elementos de uma linguagem que se quer cifrada, os repentes portam e revelam um jogo de sentidos que se nutre do manancial de possibilidades que a linguagem oferece, dispondo de sua maleabilidade para revelar figuras, para apontar leituras. Os recursos estilísticos utilizados na produção poética estão longe de poder ser apontados como novidade, haja vista sua tão proclamada admiração, mas quando estes se revelam em produções que carregam a alcunha de populares, o que se noticia é a concepção de um texto simples, mas o que se evidencia é a articulação de um texto complexo. Sua complexidade se revela seja nos seus mecanismos estruturais, seja no modo como dispõe os saberes num rosário de métricas perfeitas, de versos que não se furtam a se fazer caber em formatos pré-estabelecidos, mas o que os move reside na sempre e incansável capacidade de evidenciar imagens que alcançam seus ouvintes.

Ao apresentar o jogo como a essência das sociedades, Huizinga ([1938] 2008) traça um quadro envolvendo as diversas práticas sociais, em diferentes épocas, sendo a capacidade de brincar, seja com as palavras ou com o corpo, o elemento que move as produções culturais. Assim, é possível encontrar sociedades nas quais os jogos ocupavam um lugar central nas práticas sociais, visto que as relações se davam a partir de jogos sociais. Do mesmo modo, em dadas culturas, as competições eram tão presentes a ponto de seus partícipes não mais as verem como lúdicas, reservando essa característica apenas para os jogos. Nas culturas ocidentais, há um paradoxo entre seriedade e jogo, de modo que ambos parecem não poder figurar com os mesmos objetivos; entretanto, muitas das práticas denominadas sagradas envolvem rituais que apresentam elementos característicos do jogo. Mas qual a razão para opor riso e seriedade, profano e sagrado, jogo e realidade? Será que não

temos aqui uma clara demonstração da tão presente marca judaico-cristã que colabora para a incorporação da culpa e do sofrimento como necessários para um contato com o divino? O riso, as festas que caracterizam tantas sociedades serão eles também representativos das práticas culturais, representantes de uma suposta nacionalidade?

Para Bakhtin (1987)

A concepção estreita do caráter popular e do folclore, nascida na época pré-romântica e concluída essencialmente por Herder e os românticos exclui quase totalmente a cultura específica da praça pública e também o humor popular em toda a riqueza das suas manifestações. Nem mesmo posteriormente os especialistas do folclore e da história literária consideraram o humor do povo na praça pública como objeto digno de estudo do ponto de vista cultural, histórico, folclórico ou literário. Entre as numerosas investigações científicas consagradas aos ritos, mitos e às obras populares líricas e épicas, o riso ocupa apenas um lugar modesto. (p. 03)

Se as afirmações do autor referem-se diretamente à obra de François Rabelais, considerado por muitos como um dos maiores autores europeus, imaginemos que atenção não é destinada às produções populares brasileiras. O avanço dos Estudos Culturais e também dos Estudos sobre Cultura contribuíram para a ampliação do espaço destinado às produções populares. Dentre essas, aquelas que se dedicam a temas considerados profanos e também ao riso geralmente são mais bem vistas quando utilizadas para a diversão do que quando de fato se apresentam como o recorte sobre o qual se debruçam variadas e rigorosas pesquisas desenvolvidas por inúmeros centros de excelência⁶. Buscando apresentar indícios que comprovem a relação entre música e jogo, Huizinga ([1938] 2008), assim define a interpretação musical:

[...] possui desde o início todas as características formais do jogo propriamente dito. É uma atividade que se inicia e termina dentro de estreitos limites de tempo e de lugar, é passível de repetição, consiste essencialmente em ordem, ritmo e alternância, transporta tanto o público como os intérpretes para fora da vida quotidiana, para uma região de alegria e serenidade, conferindo mesmo à música triste o caráter de um sublime prazer. (p. 48/49)

Assim como a música, a poesia também apresenta nuances de jogo, podendo essas ser mais ou menos evidentes conforme o uso feito por dada comunidade. A poesia e os

⁶ Tanto quanto Rabelais, espanta-nos constatar que há um número significativo de acervos de cordel no exterior, com grandes centros de pesquisa sob a batuta de pesquisadores renomados, que não se furtam ao desafio de propor discussões sobre uma área ainda em franco crescimento.

concursos de canto como jogos sociais envolvem desde os lamentos de amor da China e do Anam da Antiguidade até os rudes e violentos concursos de jactância e de insultos da Arábia pré-islâmica, além dos caluniosos concursos de tambor que substituem o julgamento em tribunal entre os esquimós, envolvendo também o *Cours d'amour* da *Langue d'Oc* do Século XII.

Ao falar de poesia Huizinga ([1938] 2008) recorre a uma definição que também pode ser atribuída ao jogo, pois “A ordenação rítmica ou simétrica da linguagem, a acentuação eficaz pela rima ou pela assonância, o disfarce deliberado do sentido, a construção sutil e artificial das frases, tudo isso poderia consistir-se em outras tantas manifestações do espírito lúdico.” (p. 147). Para ele, jogo é:

[...] uma atividade que se processa dentro de certos limites temporais e espaciais, segundo uma determinada ordem e um dado número de regras livremente aceitas e fora da esfera da necessidade ou da utilidade material. O ambiente em que se desenrola é de arrebatamento e entusiasmo, e torna-se sagrado ou festivo de acordo com a circunstância. A ação é acompanhada por um sentimento de exaltação e tensão, e seguida por um estado de alegria e de distensão. (p. 147)

As mudanças culturais indicam que está em curso um sopro desnordeador possível de alterar não apenas os modos de recepção, mas também os mecanismos de circulação e de produção, que passam a ter revistos seus processos. De acordo com Lévy (1998), caminhamos para o estabelecimento de uma inteligência coletiva, de modo que os saberes não apontam mais para uma única fonte, suposta detentora de poder absoluto, mas para a construção de conhecimentos que têm origem na confluência dos mais diversos meios, o que resulta em modos de pensar e agir que são pautados não apenas em estratégias individualizadas para interagir com o mundo, mas na premente necessidade de derrubar paradigmas e ampliar conceitos, dispondo-se a abarcar influências anteriormente entendidas como conflitantes, mas se é justamente o conflito que alimenta a transformação, onde reside o problema?

Se Jenkins (2009) apresenta a emergência de uma cultura da convergência, disposta a desestruturar parâmetros tradicionalmente tão bem aceitos, capaz de agregar valores e elementos pertencentes a mídias e pensamentos até então simbolicamente separados, há de se considerar que o bonde da história segue em disparada, convidando os transeuntes a embarcar, experienciar outros canais de mediação, diferentes maneiras de lidar com o outro e consigo, visto que entender-se também requisita uma nova tomada de atitude, mas não abdica do direito de vislumbrar-se diferente.

O modo e a rapidez com que as informações são processadas na atualidade, o acesso cada vez mais ilimitado requerem outros modos de lidar com o saber, outras maneiras de lidar com o outro e, principalmente, outro modo de ver-se, visto que as relações desenvolvidas com os outros são frutos também do modo como o homem se vê e, mais do que isso, do modo como acha que os outros o veem. Assim, os vínculos que são estabelecidos com os conhecimentos possuídos, as estratégias desenvolvidas para se fazer atuantes e presentes ou para permanecer camuflado em redutos onde se julga ser mais seguro, todos esses artifícios dependem, sobremaneira, da postura adotada diante do mundo. Se o caminho é convergir para uma inteligência coletiva, qual a real importância de deter o conhecimento ou saber onde está a origem das coisas? O que move os sujeitos como produtores é justamente a capacidade de permutar, pois o universo das trocas é infinitamente mais amplo do que o que se pode denominar acervo particular. As experiências, expostas em rede através de sites de relacionamentos, as fotografias divididas, os vídeos curtidos e compartilhados, as mensagens particulares que se tornam públicas oferecem-se à apreciação. Assim, colabora-se para a diminuição de fronteiras entre alguns iguais e alguns diferentes, embora seja preciso redobrar a atenção quanto às novas fronteiras que se erguem cotidianamente, quanto às barreiras que são impostas ainda que estejam cobertas pelo invólucro de uma suposta igualdade de direitos.

Reiterando Canclini (2007), contemporaneamente as diferenças são forjadas por parâmetros mais amplos e mais cerceadores do que os já conhecidos e contra os quais se luta sem cessar.

A Grécia Antiga, referencial para muitos como fonte de saber, é cultuada por suas relações com a escrita, mas alguns estudos (THOMAS, 2005) comprovam que suas práticas estavam muito mais fundadas na oralidade do que na escrita, já que esta era dominada apenas por poucos e, ainda assim, era vista com desconfiança, pois a arte oratória, intimamente ligada à arretórica, estava fundamentada sobre os preceitos da oralidade, de modo que a escrita tornou-se aí conhecida apenas no século VIII a. C.

Entendendo-se leitura e escrita como processos diferentes, de modo que um mesmo sujeito possa conseguir ler e não necessariamente escrever, muitas culturas podiam mostrar uma estreita relação com a escrita, mas as relações sociais se estabeleciam de modo distinto das atuais práticas de leitura. As notícias destinadas à comunidade eram expostas em praça pública, lidas por um e escutadas por muitos. Assim também eram as situações de leituras destinadas ao entretenimento, visto que essas práticas eram coletivas e o ato de leitura individual e silenciosa é um procedimento relativamente recente.

A defesa de uma tradição imutável, segundo a qual as culturas primitivas seriam estagnadas, deixa como herança para os estudos sobre cultura oral o equívoco sobre a maneira como se pode entender e acolher as mudanças. Entretanto, o questionamento que ora se apresenta repousa sobre a flagrante dúvida quanto à real imobilidade das culturas ditas primitivas ou uma suposição acerca disso justamente pela inexistência de documentos. Mas, será que a atenção à transformação era comparável às culturas atuais, tão preocupadas com esse registro?

Consoante Thomas (2005),

[...] essa imagem da cultura oral como totalmente estática, frequentemente solapada pelas escavações arqueológicas, foi certamente moldada pelo fato de que nenhuma prova escrita sobreviveu do passado para contrastar com o presente. As lentas e sutis mudanças dos costumes e hábitos são as últimas coisas que tais sociedades tentariam recordar em suas tradições orais. Um passado inexpressivo, imutável pode ser o efeito da tradição oral, não uma característica fundamental das tradições orais. (p. 09/10)

A transição oralidade-escrita preocupava também o homem medieval. Havia propósitos religiosos, inclusive quanto ao controle que as autoridades eclesiásticas poderiam ter ou não sobre a produção dos livros. Vale a pena lembrar que a leitura silenciosa era proibida nas missas porque feria os princípios da participação comunitária.

Brian Street (apud THOMAS, 2005) apresenta dois campos sobre os quais gravitam os estudos sobre letramento: a) letramento autônomo- estão nessa linha autores como Marshall McLuhan, que acreditam na autonomia da tecnologia e na sua capacidade de mudar tudo, sendo acusados de determinismo tecnológico; b) letramento ideológico- o letramento é visto a partir de seus usos, implicações, efeitos, sendo estes amplamente determinados pelos hábitos e crenças (isto é, ideologia ou mentalidade) da sociedade circundante. Conforme essa classificação, seguimos a segunda linha, entendendo que são os parâmetros estabelecidos e seguidos por cada sociedade que vão determinar o alcance do letramento, visto que seu impacto será inevitável, sem dúvida, mas terá uma repercussão maior ou menor conforme os valores vigentes em cada contexto cultural e a relação que estes mantêm com a oralidade e suas práticas.

As três principais correntes que pensam sobre os efeitos da oralidade na sociedade são: a) a oralidade determina o estilo; b) a oralidade determina o conteúdo; c) a oralidade determina a mentalidade. Para Havelock ([1988] 1996), o tratamento dado aos estudos sobre oralidade pode ter, pelo menos, quatro aspectos: a) dimensão histórica, b) dimensão

contemporânea, c) dimensão linguística; d) dimensão filosófica. A necessidade de mensurar tantas nuances situa a oralidade e seus estudos numa trilha que, ora é largamente defendida como inovadora, ora é defendida como um modelo a ser superado. Gravitando nesse universo de discussões, entendemos, nesse trabalho, que qualquer possibilidade de pesquisa precisa considerar diferentes aspectos a fim de conseguir explorar diferentes ângulos, nutrindo-se das visões que percebem a oralidade a partir de suas contribuições e de suas marcas indeléveis.

São ainda as ideias de Havelock ([1988] 1996) que auxiliam a compreender que a natureza oral da composição não determina totalmente seu conteúdo ou forma, do mesmo modo que a escrita não é necessariamente a imagem-espelho e a destruidora da oralidade, mas reage ou interage com a comunicação oral de várias maneiras diferentes, de modo que, às vezes, a linha de demarcação entre o escrito e oral, mesmo numa atividade isolada, não pode ser traçada muito claramente.

A simples presença da escrita no mundo antigo nos diz comparativamente pouco. O mais interessante é como ela vem a funcionar, e que uso particular é feito de seus potenciais.

A teoria Parry-Lord consiste na análise dos textos atribuídos a Homero, a partir dos seus epítetos, apresentando características que concedem a este a denominação de poeta oral. Os textos conhecidos parecem ser um conjunto de criações produzidas por diferentes poetas, cada um dispendo de fórmulas que funcionam como suportes para o processo criativo, visto que elas estão presentes ao longo de todo o texto, embora sua variedade e sua complexidade indiquem mais um trabalho coletivo do que uma produção particular. Atualmente, essa abordagem é reforçada por alguns estudiosos, como Havelock ([1988] 1996; 1995), mas criticada por outros, a exemplo de Thomas (2005). As críticas que repousam sobre essa teoria estão vinculadas à negação da intenção poética individual, enfatizando tradições e mecanismos de organização enquanto recusa marcas de inovação e criatividade, apontando como áreas deficitárias: o método de composição, a fórmula e o papel da escrita.

Criticas à parte, é na teoria apreciada pela escola oral-formular que os poetas orais são também apontados como improvisadores, pois não apenas decoram, visto que compõem enquanto recitam, respondendo à plateia e à situação, contrariando a visão de imutabilidade baseada na memorização exata através de gerações defendida, em parte, pelos folcloristas. Conforme Havelock ([1988] 1996),

a possibilidade de reflexão privada, bem como de memorização, deveria também ser reinserida em nosso conceito de poeta oral (logo, de sociedade oral). A idealização do poeta oral como alguém espontâneo, irrefletido e,

pelo fato de ser analfabeto, capaz de funcionar apenas diante de um público é imprecisa, bem como indevidamente minimalista. (p. 53/54)

O contato com diversos poetas tem comprovado que o modo de produção dos sujeitos que fazem poesia oral mantém estreitas relações com um *modus operandi* oral, visto que a reflexão se dá a partir de estratégias de memorização, de uma articulação própria da oralidade, e só depois há um registro escrito, lugar de retenção, mas não exatamente de criação.

O cenário montado a partir das pesquisas cujo objeto é a cultura oral, seja diretamente ou a partir das suas expressões, nos apresenta uma gama de propostas sobre as relações entre oralidade e escrita. A primazia do oral, inegável, encontra-se alicerçada em bases culturais, repletas de demandas sociais que se formaram quando as diversas culturas estabeleceram seus primeiros contatos com a tecnologia da escrita; e os desdobramentos dessa questão continuam sendo uma arena de opiniões, cada qual lançando mão da teoria que melhor se aplica aos seus propósitos.

Os estudos indicam a Grécia como o caminho para traçar uma rota ou, ao menos, um possível mapa sobre as demonstrações do tão comentado poder da escrita. Esse ponto de partida não se faz à revelia, mas baseado no fato de que é nesse espaço que foram criados os referenciais basilares das sociedades ocidentais: Homero, Sócrates, Platão e Aristóteles, dentre tantos outros. É sobre as produções homéricas que se concentram os maiores olhares, pois, embora os demais sejam, inegavelmente, responsáveis pela estruturação dos fundamentos, ainda em voga, que norteiam os pressupostos filosóficos da nossa sociedade, é para Homero que se voltam os holofotes quando o enfoque é literário.

Referencial de uma cultura grafocêntrica, esse representante grego teve sua produção alçada a um lugar de destaque em função de suas obras clássicas: A Ilíada e a Odisseia. Os textos em questão percorrem o mundo inteiro como estruturas exemplares da literatura, sendo alvo das mais diversas análises. Dentre estas, entre os anos 1928 e 1935, conforme Thomas (2005) e Havelock (1995), surgiram os estudos de Milman Parry e Albert Lord, seu discípulo cujo eixo voltava-se para epítetos homéricos, ou seja, as expressões recorrentes tanto na Ilíada quanto na Odisseia. As conclusões a que chegaram tiveram como lastro a análise que desenvolveram sobre a produção de bardos balcânicos analfabetos (ex-Iugoslávia) nos anos 1930 e 1950. Conforme Havelock (1995), o trabalho de Parry, *L' "Epithète traditionnelle dans Homère"*, foi publicado em 1928, mas a discussão sobre suas ideias ganhou fôlego apenas no final dos anos 1940, a partir da publicação de reflexões que

giravam em torno de suas formulações, possibilitando o surgimento de “The Singer of Tales”, de Albert Lord, em 1960, onde podem ser encontradas as conclusões comparativas sobre as discussões até então apreendidas.

Baseados nas evidências encontradas nos textos produzidos pelos balcânicos (antigos iugoslavos), os autores fizeram um paralelo com as estruturas encontradas nos versos homéricos, concluindo que as aproximações indicavam uma filiação inequívoca com as produções orais, de modo que Homero passou a ter sua obra vinculada a uma ambientação oral e não mais escrita, como até então afirmavam os estudos em vigor. A hipótese balisar indicava a existências de fórmulas estruturais sobre as quais se desenvolviam os versos, servindo estas como suporte mnemônico para o desenvolvimento de novas ideias.

A movimentação que se operou no seio dos estudos literários descarrilhou o encaminhamento que se dava às produções orais e as atenções voltaram-se para a oralidade, mas não sem grandes embates e a partir de posturas conflitantes. A estética dos versos homéricos fundamentou o estabelecimento de uma tradição poética denominada ciclo homérico, influenciando e norteando a proliferação de variadas obras, todas ancoradas na ideia de que a estrutura exposta era uma das mais primorosas provas da complexidade e do poder criativo das comunidades letradas. Em contrapartida, atribuía-se aos textos vinculados à oralidade a demonstração da simplicidade e das limitações impostas por um saber cujos pilares estavam firmados na memória e em sua suposta fugacidade.

A rearticulação desencadeada pela teoria Parry-Lord impulsionou o desenvolvimento de uma série de questionamentos e de argumentos favoráveis e contrários ao que se mostrava um novo curso das águas. Entre os trabalhos que se mostram adeptos da nova proposta para os estudos homéricos, destacam-se os de Havelock (1995) e de Ong (1998), mas m e Thomas (2005) podem ser encontradas análises dispostas a mostrar as supostas generalizações elaboradas pelos autores e suas contradições.

Havelock (1995) encontra, na teoria, a elucidação para muitos de seus questionamentos, concluindo que “[...] na Grécia, até o século V, as regras oralistas de composição ainda eram exigidas ao se elaborar até mesmo o pensamento filosófico sério e também parte do pensamento científico.” (p. 29). Platão, indicado como responsável pela inauguração de um outro modo de composição, inclusive a partir da sua recusa à retórica, tendo em vista o uso feito pelos sofistas, pode ser apontado como o primeiro prosador de que temos conhecimento, promovendo o deslocamento do suporte que era fornecido pela língua em função do seu caráter armazenador, através de elementos tais como o ritmo e a estrutura narrativa, para a independência em relação à memorização como único recurso de

armazenamento, apontando e colaborando para uma lenta, porém irreversível substituição baseada em formas visíveis e recuperáveis, o que só foi possível em função da riqueza de complexidade do alfabeto grego, pois, embora não tenham sido os primeiros a utilizarem a escrita, o modelo de que somos herdeiros foi cunhado por eles, ao incorporarem as vogais, permitindo um alcance até então improvável. Entretanto, sugere-se que apenas no século XX tenha se dado, de maneira mais efetiva, a transferência da memória para o documento.

Segundo a teoria Parry-Lord, os versos homéricos teriam sido produzidos por um grupo de aedos, que contribuíram para a composição geral dos textos, o que teria dado a estes o caráter móvel que se apresenta a partir de fórmulas tão variadas. Entretanto, as variações presentes na obra seriam fruto do processo de improvisação utilizado pelos expositores, diante da dificuldade de memorização de todos os versos ou da necessidade de adaptações, conforme as demandas da plateia a que se apresentavam. As críticas apresentadas por Thomas (2005) convergem, principalmente, para a conclusão de que parte dessa complexidade de algum modo deveria também ser atribuída à escrita, pois o suposto poder proveniente dessa tecnologia teria contribuído decisivamente para o declínio da poesia oral, havendo um respeito tão grande em torno do texto escrito a ponto de inibir a demonstração de características geralmente atribuídas à oralidade, de modo que a flexibilidade, a improvisação e a memorização passavam a ser tolhidas do processo criativo. A fim de fundamentar seus argumentos, Thomas (2005) afirma:

A transição do oral para o escrito, ademais, não é um evento isolado, ou irreversível: o poeta oral segue cantando um canto mesmo após tê-lo ditado (como, por exemplo, o iugoslavo Avdo), e o texto escrito pode ele próprio ser alterado (ironicamente, os críticos modernos da literatura escrita estão agora preparados para falar de textos “abertos”). É muito difícil identificar um “estilo oral” bem definido. A poesia oral pode ser formular (e as fórmulas ajudam o improviso do poeta), mas nem toda poesia formular é oral_ e na verdade nem toda poesia oral é formular. Deveríamos talvez pensar mais em termos de tradição literária ou poética do que em oralidade *isolada*. (p. 115)

Independente do ponto de vista adotado, os autores concordam em alguns pontos, principalmente no que diz respeito à manutenção da oralidade em detrimento do surgimento da escrita, visto que, embora esta tenha ganhado proporções que lhe garantem, ao menos nas culturas grafocêntricas, o estatuto de documento e, por isso, mais seguro em relação ao caráter mais temporal daquela, o que se vê contemporaneamente são os infinitos modos desenvolvidos para burlar a autenticidade da escrita, forjando elementos que contribuem para

a negação da sua suposta fixidez e caráter individual, o que não acontece com a fala, uma vez que, mesmo mascaradas por elementos aproximativos, permanece como um elemento diferenciador, compatível à digital e à íris quanto à sua capacidade individualizadora.

Havelock ([1988] 1996) afirma que a passagem da oralidade para a *literacia* gerou uma crise na história da comunicação humana, visto que, conforme os elementos por este apresentados, a oralidade ocupava um lugar central na sociedade grega. Do mesmo modo, a poesia, forma utilizada e respeitada mediante sua capacidade de facilitação mnemônica, desempenhava um papel cultural e social na sociedade grega, capaz de preservar a tradição e um dos seus aspectos, notadamente aquele que a atrela ao entretenimento, foi deslocado para uma suposta centralidade, passando a escrita e a prosa a serem vistas como legítimas representantes da sabedoria.

A literatura e a filosofia são indicadas como os primeiros gêneros escritos. A partir disso, procedeu-se a um deslocamento da boca e do ouvido para a valorização do olho. Este, de posse da capacidade de decifrar os conhecimentos que, até então relacionados às pessoas que os portavam, agora passam a ser acessíveis inclusive de modo individual, gerando os pressupostos necessários para o estabelecimento da ideia de personalidade, assim como de alma. A sociedade que girava em torno da coletividade, aspecto que não pode ser confundido com a inexistência de classes, cujas práticas de divulgação da informação e de recepção eram pensadas para o todo e não para as partes, passa a preocupar-se com o indivíduo e suas necessidades particulares porque este passa a requerer espaços dantes desconhecidos.

Diante das pesquisas que ora se apresentam, não há espaço para negar, se é que isso é pretendido, não só a influência, mas a capacidade de transformação operada pelo advento da escrita. Entretanto, os discursos que circulam apresentam um atestado de óbito das práticas orais que coincidem com o surgimento da escrita, o que não pode ser comprovado pelas provas existenciais que testemunham o período, ainda que se tenha que pensar o oral a partir do escrito, pois o modelo que se destaca é expansivamente utilizado, há séculos, para apresentar períodos históricos decisivos e conflituosos como o simples curso da história. Se a oralidade, de fato, desempenhava um papel tão importante, não há elementos lógicos, ainda que esses pareçam ser uma herança escrita, para que automaticamente e pacificamente se desse a substituição da oralidade e a plena utilização da escrita como capaz de suprir todas as necessidades dantes contempladas por uma modulação oral. Se contemporaneamente, com todos os recursos disponíveis, com o acesso a uma maquinaria tecnológica sem parâmetros comparativos, ainda assim veem-se em voga as tentativas vãs de erradicar o analfabetismo, livrando-se de sua existência nefasta, o que terá sido feito à época para dar acesso aos que não

podiam ou não podiam ler? Ainda que a escrita estivesse reservada a poucos, fez-se necessário o desenvolvimento de estratégias para garantir ao povo que seria possível confiar nos escritos e transferir para esses a autoridade que até então era atribuída à oralidade.

Como até a metade do século V não havia manuais relacionados a quaisquer práticas, o mecanismo adotado pelos parâmetros educacionais estavam pautados em pressupostos orais, sendo o universo das ideias apresentado apenas a partir de Sócrates.

Embora se atribua aos gregos a plena utilização do alfabeto, inventado pelos fenícios, a confusão consiste, conforme Ong ([1982] 1998), em entender que a criação de vogais foi invenção dos mesopotâmios e teria sido agregada pelos gregos a fim de aumentar as possibilidades de combinações alfabéticas; o que a sociedade grega de fato fez foi dar à consoante um estatuto sonoro que, até então, não lhe era explorado.

Tanto Ong ([1982] 1998) quanto Zumthor ([1990] 2000) fazem referências a fases das sociedades e seus enlaces com a escrita, de modo que são apontadas como sociedades de oralidade primária aquelas nas quais ainda não existe nenhum contato com a escrita. Os referidos autores buscam mecanismos para caracterizar essas sociedades e chegam à conclusão que, nessas culturas, a tônica das relações se dava a partir da memória, elemento responsável pela articulação do saber e também pela manutenção e propagação de narrativas, cuja vitalidade deve-se à sua socialização, o que acontecia de maneira mais pública e coletiva, agregando saberes experienciais e recorrendo à estrutura poética, em rimas, a fim de facilitar o processo mnemônico.

Quando são travados os primeiros contatos com a escrita, as sociedades passam a ser denominadas de oralidade mista, visto que, embora a relação mais visual com a linguagem passe a se desenvolver, não é possível entender, e tão pouco aceitar, que pilares tão estruturados em um lógica oral, cujo cunho era cultural, já que os pressupostos que regiam as leis e as práticas culturais estavam pautados na oralidade, não cederiam facilmente espaço a um outro modo de pensar, mas, também não há como negar que: “Embora as palavras estejam fundadas na linguagem falada, a escrita tiranicamente as encerra para sempre num campo visual.” (ONG, [1982] 1998, p. 20).

O desenvolvimento da imprensa, espalhando a invenção de Gutemberg pelos quatro cantos, contribuiu diretamente para que a nova tecnologia passasse a ser base do desejo todas as sociedades. A relação com o saber deslocou-se da boca para os olhos e sua capacidade de decifrar o código das palavras aprisionadas ao papel. A partir disso, o homem entendeu-se capaz de elaborar reflexões sobre questionamentos internos e individuais, considerando que o contato com o código escrito impulsionou o desenvolvimento da

personalidade, marca individual que até então não tinha espaço nas sociedades orais, nas quais os questionamentos se voltam para a exterioridade e todos os exemplos eram buscados na pragmática, nas experiências e no modo prático de lidar com o outro, com a natureza e com os animais, pois o homem se via como parte de outro e sua capacidade reflexiva voltava-se para a concretude e para o que podia conter a partir de suas experimentações.

A escrita inaugura um outro modo de pensar, capaz de formular abstrações, plasmadas por questionamentos até então desnecessários. Entretanto, pesquisas nas mais diversas áreas têm provado que, ao contrário do que se defendia, as sociedades orais possuíam modos ricos, elaborados e complexos de formulação do saber. Torna-se necessário reconhecer que algumas sistemáticas passaram a ter espaço apenas com o advento da escrita, não porque essa fosse superior, mas, sim, porque dava acesso a outros modos de retenção. A possibilidade de reter o pensamento no tempo e no espaço, congelados em espaços que podem ser acessados quando bem se queira, seja em papiros ou em folhas de papel, oportunizam a concretização de ideias a partir de suas próprias reelaborações. Do mesmo modo, só os documentos escritos que sobreviveram podem, de fato, atestar como esses povos pensavam e o que elementos culturais eles destacavam como valorativos, a ponto de proporem sua manutenção escrita. Por outro lado, as conclusões sobre os povos orais e suas práticas são fundamentadas em suposições e aproximações a partir de sociedades ainda existentes, o que pode contribuir diretamente para conclusões precipitadas e, possivelmente, deturpadas.

A capacidade encantatória atribuída à oralidade, à voz e sua grandeza foi, paulatina e progressivamente, escamoteada a fim de dar espaço às certezas da *literacia*, tão mais aplicável aos propósitos de uma sociedade que se julga estruturada na verdade, tendo esta como fonte os escritos e sua fixidez indubitável. Mas eis que o escrito ainda precisa ser lido e a articulação ainda pode conseguir feitos inexplicáveis. Uma vez que os poemas de Homero são apontados como representações orais, é Hesíodo que passa a ocupar o lugar destinado ao primeiro escritor, já que, de acordo com as formulações apresentadas por Parry, Homero está mais para um operário de linha de montagem do que exatamente para criador. Chocante a princípio, essa afirmação só pode ser compreendida se estiver baseada na ideia, com a qual concordamos, de que a obra homérica precisa ser hoje interpretada como uma reunião de textos cuja circulação era oral, produzida por falantes de uma cultura oral, tendo como pressupostos o ritmo e a narrativa, estratégias para a manutenção da memória oral, e somente posteriormente deu-se organização em forma de texto escrito, que nos chegou como um suposto modelo da produção literária da escrita grega.

Enquanto a musa aprende a ler, ainda canta e dança, pois a articulação dessas três artes sempre mostrou-se o ambiente mais fecundo para o que se poderia chamar de oralidade primária, quando a escrita ainda era uma ilustre desconhecida.

Zumthor ([1990] 2000), pensando nos deslocamentos sofridos pela oralidade, apresenta a oralidade mediatizada, cuja proximidade com as mais diversas tecnologias e seus tantos recursos audiovisuais afeta a corporalidade da linguagem e de seus textos, sua tutilidade e também sua duração no tempo, mas amplifica a possibilidade de divulgação. Se o preço cobrado corresponde ao lucro obtido é algo que, sem dúvida, precisa ser questionado. Entretanto, as trocas simbólicas e concretas que se dão no âmbito das negociações de espaços de poder evidenciam que a capacidade de agenciar mudanças é necessária, mas não exatamente suficiente para que os produtos possam sobreviver às demandas cada vez mais urgentes, voltadas para o global em detrimento do local. De qualquer modo, o autor lança seu veredito:

O traço comum dessas vozes mediatizadas é que não podemos responder-lhes. Elas são despersonalizadas pela sua reitabilidade, que lhes confere, ao mesmo tempo, uma vocação comunitária. A oralidade mediatizada pertence assim, de direito, à cultura de massa. Entretanto, somente uma tradição erudita escrita e elitista tornou cientificamente possível sua concepção; somente a indústria assegura sua realização material, e o comércio, sua difusão. ([1983] 2010, p. 27)

A partir do exposto, o que se apresenta é a relação entre a escrita, a indústria e a mídia, artífices da oralidade mediatizada, fundamentos inequívocos da cultura de massa, cujo alcance envolve produtores e receptores, apresentando-lhes novos modos de usufruto da linguagem, oferecendo-lhes variados e inesgotáveis objetos de desejo.

A cadência de que a voz é portadora apenas manifesta-se em sua plena grandeza quando encontra ouvidos atentos, o que não significa necessariamente refinados, pois, contrariando olhares mais conservadores, o nível de erudição necessário para a apreciação de uma obra artística, seja ela oral, visual ou escrita, está mais ligada à predisposição dos seus ouvintes do que exatamente à capacidade manifesta por esses no que tange à uma pretensa erudição.

Oralidades e escrituras, campos distintos, mas aproximados, faces de uma mesma moeda, colaboraram (e colaboram), cada uma a seu modo, para que as sociedades fossem manipuladas e hoje nos fossem apresentadas como estão. Questionar origens, perdas e danos pode ser instigante e, de fato, torna mais claro o panorama circundante das mudanças

culturais, mas não é decisório para solucionar todas as dúvidas, esclarecer todos os mistérios e trazer à tona algum dado que se apresenta como a fonte da verdade, pelo menos não é o que aqui se pretende. O que se objetiva é apresentar um contorno sobre o qual se desenvolveram práticas oriundas da oralidade, práticas que brotaram a partir do advento da escrita e práticas que surgiram a partir da mediação de ambas e dos mecanismos disponibilizados por estas, mas que, contemporaneamente, estão à disposição de aplicativos midiáticos.

Os sons e suas amplitudes passaram a conviver, não necessariamente de modo harmonioso e sereno, com as formas ambíguas das letras, com a possibilidade de retê-las e moldá-las, com a possibilidade de fixar o dito e o pensado, de propagar saberes por espaços sem fim, de aproximar pessoas sem precisamente tê-las por perto, de lidar com o tempo e com o espaço, de espalhar sons e letras onde antes havia silêncios. Juntando-se a isso a capacidade de colocar o visual em movimento, com a aproximação dos *medias*, eis que as fronteiras tornam-se mais tênues, surgem outros limites e é preciso constatar o óbvio: a tecnologia, independente dos seus suportes, veio para ficar. O que fazer com ela? Compreendê-la como disposta a surpreender, consumi-la como capaz de hipnotizar, multiplicá-la como capaz de transformar, furtando-se a apelos maniqueístas.

Os versos produzidos por Leandro Tranquilino⁷, quando de sua participação no XVIII Festival de Violeiros de Serrinha, em dezembro de 2006, destaca a grandeza de cantadores cujos nomes estão incluídos no que podemos denominar ‘cânone’ da cantoria, tais como Romano do Teixeira e Inácio da Catingueira, recorrendo, ainda que indiretamente, ao lugar de destaque ocupado por estes para, ao apresentar-se como parceiro dos mesmos, incluir-se nesse restrito rol de repentistas:

Meu colega eu aprendi a cantar
 Foi com seu Romano do Teixeira
 Conversei com Nacinho da Catingueira
 E com Antonio do Aboio me ensinar
 É por isso que eu lhe vim lhe praticar
 Que pegar nem viola não sabia
 Não avisam porque é covardia
 Que esquece do que comeu no passado
 É burro, maluco ou retardado
 Quem achar que me vence em cantoria.

⁷ Cantador baiano, radicado em Salvador.

A referência à sua aclamada experiência supostamente lhe dá intimidade suficiente para chamar Inácio da Catingueira de ‘Nacinho’⁸, enquanto seu parceiro tem seu *ethos* forjado como iniciante e inexperiente, o que contribui para que a plateia concorde que lhe cai bem o mote, tendo em vista que apenas alguém que desconhece os riscos que lhe esperam_ algo próprio dos burros, malucos e retardados_ pode dispor-se a enfrentar tal cantador. Para além disso, o cantador, numa referência ao ditado popular “Quem avisa amigo é”, constrói para si a imagem do bom samaritano. Como se não bastasse, eis que surge a referência à sua capacidade poética como fruto da ação divina, o que deve ser mais que suficiente para ser respeitado:

Meu colega eu só tô lhe informando
 Que cantando ao meu lado é um perigo
 E você tenha cuidado comigo
 Que eu já tô começando é me arretando
 Meu colega, quando eu tô cantando
 Vem um anjo do céu que guia
 E meu trabalho tem maior garantia
 E meu serviço num sai um verso errado
 É burro, maluco e retardado
 Quem achar que me vence em cantoria

As articulações analógicas que brotam dos versos correspondem a temáticas conhecidas, tratam de espaços e circunstâncias que se encontram presentes no cotidiano dos cantadores ou, quiçá, no universo discursivo que partilham, no *modus operandi* que adotaram tendo em vista a busca por uma imagem que se encaixe com perfeição na moldura portada e apreciada pelo público da cantoria, visto que muitos repentistas apontam a necessidade de corresponder aos anseios da plateia, então, se “Todo artista deve ir aonde o povo está”, os violeiros, encantadores de serpentes, hipnotizadores de apaixonados, querem e precisam ser aclamados, de modo que seu público, quando se desloca para um outro ambiente, para uma outra cidade, vem em busca de poesia com qualidade incomparável.

A agonística, herança dos princípios gregos, postula que, para que haja disputa, é necessário que alguém ocupe o lugar do oponente, alguém a quem se pretende fazer aceitar um ponto de vista. Competidores por natureza, os homens se veem em conflito a partir da sua concepção. Se lutam para nascer, lutam para se manter-se vivos e atuantes.

⁸ Inácio da Catingueira, lendário cantador negro, escravo, da cidade de Catingueira, na Paraíba, é reconhecido por seus versos célebres. Dentre estes, destacam-se os que ele teria produzido em um desafio com Romano do Teixeira, outro afamado repentista paraibano conhecido por ‘cantar ciência’, ou seja, por dispor de um conhecimento enciclopédico que o permitia discorrer sobre assuntos variados. Inácio, por sua vez, não possuindo tal formação, tendo em vista sua condição escrava, compunha versos cuja riqueza poética demonstrava sua exímia habilidade como improvisador.

Os jogos que se estabelecem através da palavra têm lugar em diversas sociedades, sendo que, em muitas delas, estes funcionam como anunciadores do futuro, portadores de verdades e responsáveis por indicar os caminhos a serem seguidos. O repente, construção poética que se dá a partir do confronto, tem como fonte alimentadora a presença do público, mas, antes disso, a existência de um outro a quem se pretende mostrar superioridade. A batalha que se trava entre os cantadores aproxima-se dos embates travados entre os lutadores, nas mais diversas modalidades, que ocupam seus espaços e se impõem tendo em vista o prestígio que se conquista mediante a correspondência que se estabelece entre os que cantam e os que ouvem, entre os que dizem e os que julgam, entre os que produzem em comunhão enquanto disputam, declaradamente, a fim de serem agraciados com a denominação de vencedor. Huizinga ([1938] 2008) destaca a presença dos jogos nas sociedades como elemento indispensável para a construção de desafios, molas propulsoras do crescimento, incentivadores da ampliação dos horizontes.

Como deuses que disputam sua manutenção no Olimpo, os repentistas, quando, em um dado momento, passam a apresentar-se em duplas expõem a seus pares a necessidade intrínseca de competição. Mas, em que nível esta se apresenta? Quais elementos constituem o lastro poético sobre o qual o artista se afirma? A presença da viola delimita espaços, mas dirime fronteiras. Uma vez que Carmo Jr. afirma que a voz já é, em si, um instrumento musical, no que tange à produção dos repentes, esta encontra sua plenitude na medida em que vê na viola sua extensão, capaz de ocupar os espaços que esta, propositadamente, permite que sejam preenchidos pela voz que ecoa do pinho. A fim de ganhar fôlego e redobrar forças para prosseguir no embate, enquanto elabora seu discurso, entre uma respiração e outra, o poeta recorre à viola, agarra-se a ela como num lamento e, nessa simbiose, areja os pulmões e ergue sua espada. Seu verso afiado corta o salão e desafia seu oponente, diante dos ouvidos perplexos e atentos dos que anseiam por ser testemunhas do irrepitível. Uma vez tocado, porventura sentindo-se ferido por versos que vão buscar e explicitar seu calcanhar de Aquiles a fim de combatê-lo, o desafiado revida, visto que não pode se recusar diante de uma plateia ávida. Paz (1982, p. 64) afirma que “A operação poética não é diferente do conjuro, do feitiço e de outros processos de magia.” De posse de ‘palavras mágicas’ capazes de abrir cavernas e despertar desejos, ainda de acordo com o autor, o ritmo é utilizado como agente de sedução para atingir ouvidos carentes, para entreter olhares experientes, para embalar memórias apaixonadas. Ao propor uma relação entre o poeta e o mago, Octavio Paz (1982) indica que ambos lidarão com o poder que detêm: o domínio da palavra. Há quem diga, como Orlando Tejo (1974), que as semelhanças não terminam por aqui: “A verdade é que não existe remédio

mais eficaz para combater o veneno da aranha do que três baiões de viola tocados em dias consecutivos sobre a parte do corpo humano atingida pela ação daquele inseto” (p. 24). A criação poética consiste em manejar a palavra como a peça de um jogo maior, como um artefato que precisa ser manipulado por vozes experientes, por aqueles capazes de apresentar os melhores conjuntos de rimas, aqueles onde as palavras repousam como se de lá tivessem brotado. O poder atribuído ao cantador lhe permite construir um escopo metalinguístico maleável a ponto de ser tecido, alinhado a recursos variados, evidenciando o que já se pressupunha: a sua grandeza como criador. Assim,

A linguagem do poeta está nele e só nele se revela. A revelação poética pressupõe uma busca interior. Busca que em nada se assemelha à análise ou à introspecção; mais que busca, atividade psíquica capaz de provocar a passividade propícia ao surgimento de imagens. (PAZ, 1982, p. 65)

Pois é justamente tendo em vista a passividade despertada na plateia, na medida que esta se faz necessária, que o repentista conclama os ouvintes a seguirem sua linha de raciocínio, a acreditar na veracidade das imagens criadas na e pela linguagem, no artifício que permite lançar mão de um ilusionismo linguístico para envolver os que vão em busca de reaver seus sonhos, de rever um passado latente, que vive à espreita, trazendo à cena uma sempre frequente nostalgia.

Ainda de acordo com Paz (1982, p. 62-64), “Algumas palavras se atraem, outras se repelem, e todas se correspondem. (...) As palavras se juntam e se separam atendendo a certos princípios rítmicos.” Desse modo, a analogia surge como uma estratégia de construção discursiva, tendo em vista que recorrer a campos semânticos para a formação de rimas tende a funcionar como um excelente recurso mnemônico. A partir do mote dado, o poeta aciona os conhecimentos que detém sobre a temática e, em fração de segundos, precisa pensar em estratégias que lhes permitam trazer à tona vocábulos que, além de apresentarem afinidade temática, possam gravitar em torno do assunto proposto. Uma vez que sua capacidade poética lhe garante o domínio no que tange à métrica e à rima, os maiores esforços, no instante da criação, voltam-se para a perspicácia requerida a fim de manter-se fielmente à oração, escolhendo como um experiente pintor, as palavras deverão compor sua palheta. O que vê, na prática, pode, de fato, ser elencado como parte de um passe de mágica: brotam palavras de todos os lados, mas elas não são fisgadas ao acaso, não se deixam seduzir por qualquer sombra de um bom verso. É preciso embebê-las no fluido que se produz por entre fragmentos

de ideias, envolvê-las no fino e delicado manto que se constrói quando cada gesto é exposto, quando cada lembrança surge e escapa da boca revelando um bailado único.

Quando Miguelzinho (2007, p. 02), repentista baiano, afirma que “A chave do mote não é a pessoa, mas é o retrato.”, pode-se inferir que o retrato corresponde à representação de um assunto, à imagem que se apresenta no instante que a construção do mote a captura, haja vista que a pessoa seria muito mais do que se pode apreender em tão pouco tempo, com a escolha de elementos que, embora variados e complexos, veem-se subjugados às delimitações de tempo e de pertinência. A moldura escolhida para o retrato precisa dialogar com a imagem que será exposta, correspondendo aos anseios dos que ouvem, reativando um imaginário que perpassa a memória coletiva, que vai ao encontro do *ethos*⁹ prévio que é partilhado por tantos e que tende a ser reforçado a fim de cristalizá-lo como decalque perfeito.

A metáfora, apontada por Aristóteles como idiossincrática à poesia, não apenas pode ser revista como deve ser repensada em contraponto com os demais recursos manejados na construção dos versos. A metonímia, figura requerida a fim de expor a parte como a representação do todo, surge como recurso estilístico. Como parte do enredo, surge como característica marcante a referência a outros enfrentamentos, dos quais saíram vencedores, após baterem em nomes que figuram entre os mais respeitados. O mote de sete¹⁰ construído por Miguelzinho¹¹ e Leandro Tranquilino em torno do mote Cantador que me enfrenta, morre em menos de uma hora ou o mote decassílabo criado por Paraíba da Viola¹² e Davi Ferreira¹³ ao serem confrontados com o mote É burro, maluco ou retardado quem achar que me vence em cantoria ou ainda o mote de sete Eu lhe deixo espadaçado, da lavra de Antônio Queiroz¹⁴ e Lavandeira¹⁵ são indicadores da medida que os poetas se dão. Armados para o combate, cada um vai à luta confiante em sua competência poética, utilizando a deixa para reafirmar ao outro o lugar que ocupa, sempre entre os melhores, no que podemos denominar cânone da cantoria:

Em Salvador peguei Antônio Queiroz
Em Araci eu dei tapa em Zé Pedreira

⁹ Conceito proposto por Aristóteles como parte da tríade composta também por *phatos* e *logos*, como dispositivo para se pensar sobre o caráter do orador a partir do discurso que enuncia. Foi atualizado e revisto por Dominique Maingueneau (2005) tendo em vista o acréscimo da ideia de *ethos* prévio, cujo princípio reside no fato de que, antes de enunciar, o orador já é avaliado conforme uma julgamento prévio realizado pelo auditório, observando aspectos linguísticos e também paralinguísticos.

¹⁰ Verso formado por dez pés heptassílabos.

¹¹ Repentista baiano, da cidade de Serrinha, na região sisaleira.

¹² Repentista paraibano, radicado há muitos anos na Bahia.

¹³ Repentista baiano, residente no distrito de Nova Esperança, na região sisaleira.

¹⁴ Repentista baiano, da cidade de Serrinha, na região sisaleira, é apontado como um dos grandes nomes entre os repentistas baianos contemporâneos.

¹⁵ Repentista baiano, da cidade de Valente.

Em Valente eu ataquei Lavandeira
 E ainda fiz o coitado perder a voz
 E Curió que diz que cantou veloz
 Eu peguei o safado em Água Fria
 E Miguelzinho marcou hoje, esse dia,
 Pois eu vim pra matar esse safado
 É burro, maluco ou retardado
 Quem disser que me vence em cantoria.
 (Davi Ferreira, 2006, verso 02)

Os adjetivos burro, maluco e retardado aqui irão figurar como uma analogia a todos aqueles que ocupam, na sociedade, um lugar tangenciado tendo em vista sua dificuldade para acompanhar a lógica imposta como dominante; aqueles que se posicionam de modo diferente do que requerem as regras sociais. De acordo com estas, os sujeitos que ocupam esse lugar tendem a apresentar dificuldades para elaborar, inclusive, os reais riscos que envolvem a vida em sociedade, conforme seus ditames. Dentre eles, o medo e a capacidade de perceber e manter-se nos lugares que lhe foram destinados contribuem para a manutenção da ordem. Desse modo, dispor-se a enfrentar um cantador cujo prestígio é largamente reconhecido é mostrar-se inapto para ocupar um tão desejado lugar no Olimpo reservado aos grandes poetas. Ou será justamente o contrário, tendo em vista que a capacidade de pôr em dúvida o já estabelecido e aceitar tal desafio o habilita a pôr em prática um dos preceitos da arte de versejar: o grande poeta é aquele que não se intimida diante dos desafios, que não toma como sua a medida do seu concorrente, que não perde a oportunidade de provar o seu talento, sempre.

A necessidade de corresponder às expectativas da plateia também aqui se enuncia, como mostram os versos a seguir:

Mostra aí para o povo o seu poder
 Que o povo presente está ouvindo
 Com certeza também me aplaudindo
 Mas eu vim aqui para dar prazer
 Você veio para aborrecer
 E só tá falando muita heresia
 Mostre toda sua categoria
 Pra deixar esse povo animado
 É burro, maluco e retardado
 Quem achar que me vence em cantoria.
 (Paraíba da Viola, 2006)

Em que consiste o prazer esperado pelo ouvinte? Quais os mecanismos manejados pelo cantador a fim de alcançá-lo? O cantador empenha-se para demonstrar que possui as qualidades necessárias para continuar ocupando o lugar que lhe foi atribuído, uma vez que seus saberes e os da plateia circulam pelo universo da oralidade e, nesta, o valor de verdade está depositado na palavra dita ou, neste caso, no verso cantado:

Eu sim sou cabra potente
 Tanto falo como canto
 Nos dois itens eu garanto
 E você vem de Valente
 Pra fazer vergonha à gente
 Pra me fazer derrotar
 Vai voltar sem ser mandado
 Pra sua terra natal
 Quem comigo passa mal
 Eu lhe deixo espedaçado.
 (Antônio Queiroz, 2006)

Palavra e canto surgem como faces de uma mesma moeda. Os já tão esgarçados pressupostos que separam as ações de falar e cantar aqui apresentam meandros ainda mais tênues. Esses, ora requeridos no discurso, representam a analogia com a capacidade de manipular a linguagem mediante expressões que o poeta entende como caras ao universo oral. Mais uma vez, a voz é requerida a ocupar um lugar de destaque. Se para além dos limites que circunscrevem o momento da cantoria é a escrita e seus códigos que imperam, na redoma, na qual se encontra o universo da palavra cantada, é a oralidade que dá as cartas, é o verbo que se impõe, é a voz que não se subjugua ao papel e traça sua circunferência com contornos muito nítidos. A harmonia rítmica que compõe o gênero mote decassílabo¹⁶ apresenta-se nas palavras com terminação em –ente, nos pés 01, 04 e 05, enquanto a terminação em –anto se faz presente nos pés 02, 03, além da terminação –ado, nos pés 07 e 10 e também da terminação –al, nos pés 08 e 09, de modo que a distribuição assim se apresenta: ABBAACDEED.

No discurso dos repentistas surge a ideia, consensual, de que o mote tem uma chave, que norteia a construção dos versos. Esta pode ser apontada como a responsável por abrir as portas da imaginação, por conectar o cantador ao seu universo criativo, ao mesmo tempo em que indica a presença de limites e fronteiras, haja vista a necessidade de manter a presença de elementos que não possibilitem a fuga da temática, denominada oração. Do

¹⁶ O gênero mote decassílabo é composto por 10 pés, cada um com 07 sílabas métricas.

mesmo modo, a métrica, própria de cada gênero, precisa ser respeitada. Se todas essas prerrogativas precisam ser levadas em conta, ganham ares de obrigatoriedade e provável punição para os que ousarem não respeitar, pois, enquanto essas surgem como condição *sine qua non* para a produção dos repentes, em se tratando de uma competição julgada, efetivamente, por terceiros, os elementos que funcionam como parâmetros avaliativos são mensurados. Há quem diga que, de fato, esse tipo de avaliação faz parte do ritual, pois, ainda que não haja mesa julgadora, o público, fiel e atento, está sempre à espreita a fim de apontar supostas falhas. Entretanto, embora haja uma espécie de *ranking* interno, quando os violeiros assumem seu lugar no palco, nos festivais, é a presença de avaliação que busca reunir aspectos qualitativos a fim de mensurá-los quantitativamente, já que consta a necessidade de pontuar, gerando uma lista de valores que, ao final, apontará o grande vencedor.

A análise das entrevistas aponta que, apesar do discurso aparentemente modesto, onde há, frequentemente, a afirmação de que mais importa participar do que sair vencedor, os cantadores constroem um *ethos* que os apresenta como autoconfiantes, seguros quanto à sua competência poética, o que os situa na categoria dos competidores natos. Quando chegam ao palco ou ao local reservado para as apresentações, assumem o lugar do toureiro que, diante do touro bravo, personificado na imagem do mote, que o desafia, lança mão da faixa vermelha, que dança conforme a construção dos versos e que representa o encantamento a ser criado na plateia. Do mesmo modo, o touro também pode simbolizar o seu parceiro, pois, embora a disputa se dê em duplas, há uma disputa velada, que se solidifica e se fortalece à medida que cada produtor apresenta suas cartas, arma sua jogada e, enfim, quando chega a hora ideal, lança o dardo que deve acertar em cheio seu companheiro, preferencialmente apresentando informações da sua vida que o fragilizam, ao mesmo tempo em que busca prever que reação causará nas demais duplas.

Rougier (2008) apresenta um interessante paradoxo entre o repentista e o violeiro, ambos representados pelo próprio cantador, à medida que o primeiro tem sempre em vista o caráter de renovação, haja vista a necessidade de manter-se sempre atuante, enquanto o violeiro não empreende nenhum esforço para apresentar mudanças, já que a música ali produzida mantém-se sempre a mesma, alternado apenas a toada utilizada para cada gênero. Assim sendo, enquanto a produção textual empenha-se em manter-se conectadas às novas demandas e entende a necessidade de propor mudanças para manter-se atuante, a produção musical mantém-se fiel aos elementos que a filiam a um lugar de tradição.

O canto, a música e o instrumento continuam, no centro da cidade, a testemunhar a cultura do Sertão _ desempenham um papel emblemático que permite identificar *violeiros* e suas obras orais. O *violeiro* deve então ser para seus admiradores um ícone que encarna a paixão pela poesia improvisada. Tal símbolo deve ter alguns sinais recorrentes que permitem a identificação, nesse caso o instrumento, sua aparência e seu jogo. Assim se resume o paradoxo entre o *repentista*, que é um representante da mudança, e o *violeiro* cujo aspecto tem algo de imutável.

(ROUGIER, 2008, p. 101)¹⁷

A amplificação da viola e da voz, a partir da introdução do microfone e de caixas amplificadas, é indicada pelo autor como consequências da ampliação da cantoria para novos contextos, onde o público torna-se mais numeroso, mas, para além disso, ao agregar esses novos elementos à cena performática da cantoria os repentistas expõem a sua inquietante necessidade de manter-se ao alcance da sua plateia. Ao inserir-se em novos contextos, o cantor se vê também distanciado de seu público, ainda que isso se dê apenas fisicamente, tendo em vista que a introdução do palco ou de espaços específicos para a apresentação estabelece uma fronteira, ainda que sutil, entre os produtores e os que consomem, mas eis que no campo em questão a construção final surge como resultado de uma coparceria. O advento dos festivais desloca o ouvinte do seu lugar de proponente, de responsável pelo encaminhamento da apresentação_ o que se dava a partir da proposição dos motes_ e o reloca para a posição dos que cabem avaliar o que está sendo partilhado. Para os que frequentam os festivais, é nítido o desconforto em que a plateia parece estar. Ao mesmo tempo em que essa nova configuração os atrai, eles demonstram não apenas o que parece ser uma dificuldade para lidar com as novas regras, o que pode sugerir um discurso que quer mantê-los na posição de completa passividade, mas uma recusa em abrir mão da sua contribuição enquanto coautor, enquanto cúmplice.

2.2 IMPROVISO: ESCRITURA MEMORIAL

Os meandros da memória, quer sejam os oficiais ou aqueles filtrados pela censura, são erguidos a partir de parâmetros classicistas e cerceadores, próprios para a construção de um discurso que se auto-intitula confiável.

¹⁷Le chant, la musique et l'instrument continuent, au cœur de la ville, de témoigner de la culture du sertão_ de jouer un rôle emblématique permettant d'identifier les *violeiros* et leurs œuvres orales. (...) Le *violeiro* doit donc être pour ses admirateurs une icône qui incarne leur passion de la poésie improvisée. Or un tel symbole doit avoir quelques signes récurrents permettant l'identification, en l'occurrence l'instrument, sa tenue et son jeu. Ainsi se résout le paradoxe entre le *repentista*, qui est un virtuose du changement, et le *violeiro*, dont l'allure a quelque chose d'immuable.

Pesquisas variadas têm evidenciado que a história dos vencedores sobrepõe-se às dos vencidos, oferecendo ao mundo uma versão tida como única e verdadeira, supostamente acima de qualquer suspeita e, mais do que isso, sentenciando à clausura qualquer ideia que possa trazer à tona um modo diferente de lidar com o já conhecido. Enquanto a(s) narrativas(s) oficiais apresentam como fontes variados documentos, escritos geralmente por um determinado segmento da sociedade, justamente aquele que mantém um poder totalitário, julgando-se capaz de controlar até o pensamento, vê-se eclodir, por entre as linhas, um passado que se revela oral. Mas, como reconstruí-lo se, para isso, é preciso contar com fontes orais que já não são passíveis de acesso? É necessário, então, encontrar alternativas que colaborem para a (re)construção de uma rota histórica alternativa, a partir da qual possamos ter acesso a dados, fontes e saberes adormecidos.

Portadores de uma sabedoria cujas bases encontram-se fincadas na oralidade, encontramos sujeitos que acalentam histórias reveladoras, repletas de detalhes que permitem imaginar como seria uma sociedade permeada por práticas ancoradas em princípios não apenas diferentes dos vigentes, mas, em parte, até opostos.

Para alguns autores, como Souza (2010), memória é sinônimo de imaginação, pois as histórias orais dão acesso a versões criadas a partir de um imaginário por vezes coletivo, mas cujas lembranças vão apresentar-se como um misto de vivências individuais e práticas partilhadas.

A memória presente no discurso dos repentistas, quando compõem ou quando falam, está repleta de dobras que confundem e expõem componentes de uma memória individual, ligada por fortes laços com uma memória coletiva. Esta, para Halbwachs ([1950] 1997) está sempre subjacente às nossas práticas sociais, uma vez que o homem, enquanto ser social, tem sua identidade - que se constitui pelo viés da memória - forjada a partir do contato com o outro, de modo que escolhas, posturas e gostos sempre remeterão a uma dada comunidade, com a qual partilhamos saberes. Entretanto, a marca movente da sociedade permite que seus membros circulem por entre grupos muito diversos, experimentando outros modos de lidar com o mundo, possibilitando, dessa forma, o retorno ao ponto de onde saíram, que, sem dúvida, já não serão mais os mesmos, pois já passaram por apropriações transformadoras, por rearranjos, por reagrupamentos e recriações em processos contínuos; já adquiriram, por fim, novos significados. Tudo o que foi vivenciado e experimentado marcará para sempre sua visão sobre o mundo. Ainda que este, aparentemente, possa parecer o mesmo, o viés a partir do qual será lido decorrerá do cruzamento com ‘outros mundos’ que venham a ser acionados.

A memória coletiva, aqui compreendida como um grande palimpsesto, é resultante do manancial de experiências que compõe cada uma de suas partes, alinhavadas com o fio da memória. Este, como o de Ariadne, aproxima desejos múltiplos e ainda sem conexão, movidos por diferentes motivações, que os impulsiona de forma a fazer girar como cata-ventos, por onde passam nossos sonhos, carrosséis por onde gira nossa vida.

Ao tratar da linguagem musical e da memória dos sujeitos nela envolvidos, Halbwachs (1950: 1997, p. 21) destaca: “Os sons musicais não são fixados na memória sob forma de lembranças auditivas, mas nós aprendemos a reproduzir uma série de movimentos vocais”.¹⁸ É na confluência desses aspectos musicais que se dá o retorno a um tempo e a um espaço marcados por sons, que preenchem o ambiente como pano de fundo para o mundo que se descortina sob nossos olhos. Uma nota, um acorde, um suspiro, uma melodia, uma rima, todas as impressões convergem para o que há de mais idiossincrático na música: o ritmo. Este, por sua vez, chega como eco, soprado pelo vento. Apontado por Halbwachs ([1950] 1997, p. 34) como produto da vida em sociedade, o ritmo pode ser entranhado ou estranhado, conforme o papel que desempenha como portador de lembranças. É preciso que este esteja preñado dessas lembranças ou se apresente como receptáculo a fim de tornar-se o expoente de momentos marcados pelos sons que ali se fazem presente, sejam aqueles escolhidos por nós ou aqueles que se colocam à disposição.

O contato com sujeitos cuja individualidade é forjada a partir do outro, da sua permanência em uma dada comunidade, por vezes envolve um manancial de imagens que se sobrepõem e se apresentam de maneira hierarquizada. Indaga-se, então, assim, quem são aqueles que elegem as versões ‘verdadeiras’, quem julga quais devem ser apresentadas e quais devem ser negligenciadas e fadadas ao silêncio?

Apresentada por Peloso (1996) como um documento de “fronteira” entre a história e a literatura, a realidade e a imaginação narrativa, a Carta de Pero Vaz de Caminha, por exemplo, mantém seu estatuto como documento fundador de um espaço conquistado. A partir dela, das descrições apresentadas e das impressões registradas, criou-se um mito e uma imagem sobre o povo brasileiro.

Rodeado por uma aura de poder, o império português alastrou-se, conseguindo que seus tentáculos alcançassem terras distantes, guiados por motivações que incluíam comércio, lucro e religião. Em nome de Deus, povos foram dizimados, sociedades inteiras foram devastadas, pois a conversão aos princípios do cristianismo impunha-se como o único

¹⁸Les sons musicaux ne se sont pas fixés dans la mémoire sous forme de souvenirs auditifs, mais nous avons appris à reproduire une suite de mouvements vocaux.

meio de salvação. Desse modo, restavam três possibilidades aos que se viam sob o domínio português: a conversão, a escravidão ou a morte.

Longe de escrever apenas um diário com anotações sobre a sua estada em terras dantes desconhecidas, o escrivão cumpriu uma função aparentemente requerida apenas por uma burocracia que passou, desde então, a insinuar-se em terras brasileiras. Tendo como incumbência relatar ao rei os achados da nova terra, a carta produzida, vista com os olhos de hoje, ultrapassa o objetivo inicial de apresentar à Sua Majestade sua mais nova riqueza, inaugurando um discurso edênico sobre o Brasil.

Ao mesmo tempo em que a carta criou um viés identitário brasileiro a partir de retinas portuguesas, também finda por dar lugar a elementos de uma identidade brasileira que se mostra em função da descrição de outrem. Indissociáveis, os conceitos de identidade, alteridade e diferença vão se apresentar, através do autor, como concepções moldadas culturalmente, influenciadas por princípios sociais que concedem ao dominante a capacidade de enquadrar os dominados. Diante do diferente, os parâmetros avaliativos partem dos que se julgam iguais. Para Barbalho (2008)

a diferença, ou mais ainda, o poder de definir quem é idêntico e quem é diferente, de demarcar os espaços culturais e quem é incluído ou excluído neles, de criar a norma e o desvio, é disputado, por mais que, às vezes, ele pareça pertencer “naturalmente” a determinados setores. Deter este poder significa acessar com mais facilidade os diversos benefícios culturais, inclusive, e principalmente, aqueles proporcionados pelos poderes públicos. (p. 305)

O que se conclui, então, é que as tensões são invisibilizadas, forjando posições sociais, resultantes de articulados movimentos de poder, como a distribuição despreziosa de lugares a serem ocupados predestinadamente.

Os elos que formatam e fazem surgir uma comunidade são feitos de um material que se molda com facilidade, mas que não se rompe uma vez integrado. O cenário criado por Caminha serve como parâmetro para que os portugueses imaginem a terra encontrada. O estabelecimento de um panorama edênico aproxima a paisagem descrita de um ideal que indicaria riqueza e a ampliação do rebanho almejado pela igreja católica, além da possibilidade de uma vida mais saudável, quem sabe até mais próxima de Deus.

A imagem que se cria sobre um povo pode ser plasmada a partir de influências externas, não precisando necessariamente contar com o aval da comunidade-alvo para que possa ser referendada, mas sua manutenção e sua perpetuação só acontecerão se os sujeitos envolvidos na narrativa criada compartilharem das mesmas ideias a ponto de credenciá-las.

Para Ortiz (2006, p. 135), “A memória coletiva é da ordem da vivência, a memória nacional se refere a uma história que transcende os sujeitos e não se concretiza imediatamente no seu cotidiano”. Desse modo, a construção de uma memória nacional pode ter início através de um discurso fundamentado numa ideologia que se esforçará para forjar e manter uma lógica muito mais vinculada à história, projetando-se para o futuro com propósitos geralmente econômicos, políticos e também religiosos. Assim, ainda de acordo com Ortiz (2006),

[...] o que caracteriza a memória nacional é precisamente o fato de ela não ser propriedade particularizada de nenhum grupo social, ela se define como um universal que se impõe a todos os grupos. Contrariamente à memória coletiva, ela não possui uma existência concreta, mas virtual, por isso não pode se manifestar imediatamente enquanto vivência [...]. (p. 136)

Os dados que constituem a memória de uma nação podem ser baseados em fatos que têm uma existência concreta, mas o modo como eles são difundidos e imortalizados, através de narrativas que são criadas e difundidas com valor de verdade, dependem dos objetivos pretendidos por seus criadores. Quando os propósitos interessam àqueles que tentam manter funcionando uma engrenagem responsável pela criação de uma pátria vencedora e limpa, é possível mudar os elementos que devem ser evidenciados e aqueles que devem ser invisibilizados. Seguindo essa linha de raciocínio, percebe-se a importância de mudanças econômicas para a redefinição das regras do jogo.

A opção por um enfoque cultural abre caminhos, mas também apresenta desafios e o primeiro deles mostra-se imediatamente na tentativa de apresentar um conceito definitivo de cultura. Entre aqueles que se dispõem a defini-la, Eagleton (2005) apresenta a seguinte proposta:

se a palavra “cultura” guarda em si os resquícios de uma transição histórica de grande importância, ela também codifica várias questões filosóficas fundamentais. Neste único termo, entram indistintamente em foco questões de liberdade e determinismo, o fazer e o sofrer, mudança e identidade, o dado e o criado. Se cultura significa cultivo, um cuidar, que é ativo, daquilo que cresce naturalmente, o termo sugere uma dialética entre o artificial e o natural, entre o que fazemos ao mundo e o que o mundo nos faz. É uma noção “realista”, no sentido epistemológico, já que implica a existência de uma natureza ou matéria-prima além de nós; mas tem também uma dimensão “construtivista”, já que essa matéria-prima precisa ser elaborada numa forma humanamente significativa. (p. 11)

Nessa mesma linha de raciocínio, trabalhar com a concepção de popular envolve também a impressão de ter escolhido um tema movediço, visto que a definição que se apresenta simples para uns, vai resvalar, conforme Hall (2003), em pelo menos dois modos

distintos de posicionamento: a) estabelecer uma relação entre o que é popular a partir dos que a produzem e a consomem, adotando um olhar que se volta para o estabelecimento e manutenção das classes a partir da manipulação da cultura de um povo; b) considerar como cultura todas as produções do povo, aproximando-se de um modo característico de vida.

Para Santos (1995), popular é um termo que comporta muitas definições, sejam elas verdadeiras ou falsas e pode designar, através da complexidade herdada da noção de povo, “[...] os habitantes de um mesmo país que compõem uma nação, uma multidão de pessoas e a parte mais pobre de uma nação, em oposição com os nobres, ricos, esclarecidos.” (p. 31-32). Apresentando reflexões sobre os mesmos questionamentos, Zumthor (2005) lança mais um questionamento:

o que é então popular? A palavra pode designar uma partida, uma pertença, a classe dos autores, ou dos usuários. Mas ela não nos leva a um conceito. Ela assinala um ponto de vista, aliás pouco nítido, sobre o mundo em que vivemos. Se digo que tal poesia ou canção é popular, faço alusão a um modo de transmissão de discurso, à remanescência de traços arcaicos que refletem mais ou menos o que eram nossos antepassados? [...] Somente a ideia de função nos tira do impasse. (p. 80)

Embora permaneça um tema cercado por uma aura de indefinição, uma vez que crescem discussões sobre a imperiosa necessidade de não lidar mais com conceitos que recortam as mais diversas áreas, tendendo a engessá-las, ainda assim é possível propor uma definição sobre popular e, sobretudo, cultura popular, desafio aceito por Matos (2010):

entendo por popular toda manifestação cultural de caráter universal, nascida de modo espontâneo e totalmente indiferente a tudo que seja imposto pela cultura oficial. A cultura popular desconhece normas e limites, está acima de qualquer tipo de aprovação social. A cultura popular não conhece fronteiras de tempo nem lugar. A cultura popular envolve elementos humanos, éticos, políticos e sociais, sem descuidar da forma, evocando sempre a beleza. Recorde-se que os povos chamados primitivos sabem que onde falta beleza, falta eficácia – estreito vínculo do caráter utilitário com o poético. (p. 87)

Assim, do mesmo modo que o conceito de cultura tem adquirido uma configuração cada vez mais antropológica, agregando expressões mais plásticas e populares, a cultura popular, ao ganhar contornos mais elásticos, deslocando o estigma de “primitivo”, de precariedade e ausência de estética, de excentricidade e de exotismo, que, por muito tempo, ofuscaram sua força criativa, passou a ser vista como uma outra possibilidade artística.

No entanto, as mudanças que ora se apresentam não são fortuitas, pois seu surgimento se deu a partir de uma reconfiguração social, influenciada, também, pelos processos de globalização que içam as produções locais a um contexto global, deslocando-as do seu inicial lugar de produção. Percebe-se, desse modo, a configuração de um discurso valorativo destinado às produções locais, contribuindo para a construção de uma identidade nacional que se fortalece a partir de elementos que passam a servir a um ideal macro, capazes de contribuir para a construção de uma imagem inclusive *made in exportation*.

Ortiz (2001, p. 160) mostra que o surgimento de uma cultura popular de massa colabora decisivamente para a reconfiguração dos termos nacional e popular, pois estes contribuem para a própria ressignificação do cenário cultural. No que tange aos estudos sobre o popular, estes teriam sido inaugurados por Sílvio Romero e Celso de Magalhães, cujos enfoques estariam voltados para os elementos folclóricos, entendidos como aqueles representativos de uma cultura, reconhecidos por uma comunidade, fossem anônimos e mantivessem características originais que precisariam ser preservadas a qualquer custo. Embora esse modo de conceber o folclore já tenha sofrido modificações, entendendo-se, contemporaneamente, que, assim como as sociedades, suas expressões culturais também passarão por adequações a fim de manterem-se atuais, isso não elimina a necessidade de manutenção de elementos que tenham suas finalidades justificadas.

O nomadismo de tais expressões permite a manutenção de uma memória que não se dá de modo linear, haja vista as idiosincrasias que circundam um modo de viver que se quer fixado, mas que ultrapasse qualquer limite. A memória, que Ricoeur (2000) situa entre lembrar e imaginar, encontra-se repleta de marcas sensoriais. As associações que fazemos podem envolver memória olfativa, gustativa, auditiva, tátil e visual, mas quais serão, de fato, os dispositivos que direcionam a escolha entre fixar esse e não aquele cheiro? Esse e não aquele gosto? E, uma vez constituintes de lembranças, o que faz despertar as sensações que são selecionadas? E como se pode recortar nas narrativas o que emerge enquanto produto da recordação ou da imaginação sobre o que foi vivenciado? O testemunho, tão caro aos estudos da oralidade, surge como peça fundamental para legitimar o discurso, atribuindo-lhe um caráter de veracidade, mas como filtrar no presente da voz o que se viu e o que se pensa ter visto, já que as impressões sensoriais de outrora, nesse momento distanciadas no tempo, fazem ecos de uma cena que se constitui em uma memória rarefeita, pontuada por desejos latentes que buscam, desenfreadamente, brechas por onde possam se infiltrar?

Para Halbwachs (1950: 1997, p. 19)

A lembrança de uma palavra se distingue da lembrança de um som qualquer, natural ou musical, visto que o primeiro corresponde sempre a um modelo ou a um esquema exterior, fixado seja nos hábitos fonéticos do grupo (isto é, sobre uma superfície material) enquanto a maioria dos homens, quando eles entendem de sons que não são palavras, não podem sequer os comparar a modelos que seriam puramente auditivos, porque estes lhes faltam.¹⁹

Enquanto o repertório de vocábulos a que se tem acesso costuma ser partilhado com a comunidade de pertencimento, os sons estão relacionados, geralmente, às relações que são estabelecidas com cada um deles. Se uma música pode acionar a imagem de uma lembrança boa, à qual se recorre como uma espécie de “volta ao tempo perdido”, uma outra melodia pode remeter a lembranças que são, por escolha, guardadas, que são mantidas fora de alcance, de modo que não possam mais causar sofrimento. Os ruídos, aqui também considerados como linguagem dotada de sentido, igualmente trazem ecos que tocam. As palavras, por sua vez, embora pareçam partilhar de um sentido comum, são compreendidas, por vezes, mediante sua opacidade e são perpassadas por sensações que não remetem a experiências diferentes da nossa vida, dando acesso a lampejos de imagens que já não podem ser lidas e compreendidas isoladamente, sendo preciso associá-las aos contextos em que emergiram. A cor que lhes serão dadas terão matizes gerados pelo desejo, mas sua pungência dependerá das cicatrizes que foram impostas por elas.

O ritmo, apontado por muitos como um poderoso instrumento para os processos mnemônicos, encontra nas ideias de Halbwachs (1950:1997) o espaço necessário para destacar e valorizar o seu poder, uma vez que

Nas palavras em si talvez seja o ritmo que desempenha a esse respeito o papel principal. Quando cantamos de memória nós não reencontramos porque elas nos relembram os ritmos? Nós escadeamos os versos, nós os agrupamos as sílabas duas a duas, e, quando nós queremos precipitar o canto ou o abrandar, nós mudamos o ritmo. (p. 34)²⁰

¹⁹Le souvenir d'un mot se distingue du souvenir d'un son quelconque, naturel ou musical, en ce qu'au premier correspond toujours un modele ou un schéma extérieur, fixé soit dans les habitudes phonétiques du groupe (c'est-à-dire sur une surface matérielle), alors que la plupart des hommes, lorsqu'ils entendent des sons qui ne sont pas de mots, ne peuvent guère les comparer à des modèles qui seraient purement auditifs, parce que ceux-ci leur manquent.

²⁰Dans les mots eux-mêmes, c'est peut-être le rythme qui joue à cet égard le principal rôle. Quand nous chantons de mémoire, ne retrouvons-nous pas souvent les paroles parce que nous nous rappelons le rythme? Nous scandons les vers, nous groupons les syllabes deux à deux, et, lorsque nous voulons précipiter le chant ou le ralentir, nous changeons de rythme.

O momento de produção dos repentistas revela-se extremamente profícuo para se perceber que as relações rítmicas entre os vocábulos e entre os versos desempenham um papel muito mais coesivo do que apenas a escolha das palavras, haja vista a recorrência de passagens nas quais o sentido geral da oração pode parecer comprometido em função da escolha desta ou daquela palavra, embora os parâmetros que determinam o escalonamento das ideias estejam subjugados à necessidade de manter-se fiel ao gênero, como ocorre, por exemplo, na cantoria de ‘pé quebrado’. Neste caso, a produção dos versos apresenta problemas na métrica, a ponto de evidenciar uma quebra de compasso ao expor a existência de versos que não possuem o mesmo número de sílabas métricas, ocasionando a formação de pés com tamanhos diferentes.

A memória fixada e filtrada no discurso dos repentistas, seja quando compõem ou quando falam, está repleta de dobras que confundem e expõem componentes de uma memória individual que se esforça para expor seus fortes laços com uma memória coletiva.

Entendendo que os contratos sociais são aceitos tacitamente, geralmente sem maiores discussões ou opções de escolha, suas normas vão gerir desde a necessidade de uma ‘residência fixa’ até o comprimento do cabelo. É bem verdade que as normas também são alteradas, mas isso acontece de modo paulatino, sendo alguns usos inicialmente entendidos como contraculturais e, por isso mesmo, reprimidos, mas mudanças de costumes passam a ser incorporadas de modo a não serem mais questionadas porque alcançam o patamar de tradição ou, pelo menos, a isso que se almejam.

2.3 NOMADISMO: ABERTURAS E DESLOCAMENTOS

A(s) trajetória(s) da voz são moventes por natureza e buscam assento em diferentes lugares, sendo acolhidas por ouvidos atentos, abertas à interpretação por diferentes ouvintes, o que lhe confere um ar de imprevisibilidade, quer seja de fugacidade, que escapa à capacidade de retenção desenvolvida a partir da escrita, quer seja da flexibilidade comportada pela voz. Tendo em vista seu caráter constitutivo, é possível afirmar:

A escrita permanece e estagna, a voz multiplica. Uma se pertence e se conserva; a outra se expande e destrói. A primeira convence e a segunda apela. A escrita capitaliza aquilo que a voz dissipa; ela ergue muralhas contra a movência da outra. No seu espaço fechado, ela comprime o tempo, lamina-o, força-o a se estender em direção ao passado e ao futuro: do paraíso perdido e da utopia. Imersa no espaço ilimitado, a voz não é senão presente, sem estampilha, sem marca de reconhecimento cronológico: violência pura. Pela voz, permanecemos da raça antiga e poderosa dos nômades. Alguma

coisa em mim recusa a cidade, a casa, a segurança da ordem: a exigência básica e irracional, que ocultamos facilmente, mas um despertar de vinganças. Zumthor ([1983] 2010, p. 320)

A voz, que tem no violeiro seu meio de propagação, no que tange aos interesses dessa pesquisa, não se quer estagnada. Tendo por função cumprir seu papel de propagadora de saberes, a voz precisa deslocar-se no tempo e no espaço a fim de se fazer ouvir. Durante muitos anos, cavalheiros viajantes percorriam o nordeste cumprindo a função de noticiadores, inaugurando um modo de dar acesso à notícia que, embora pecasse pela não presteza, haja vista as dificuldades enfrentadas para percorrer longas distâncias por estradas sem fim, as informações que chegavam eram sempre de primeira mão, requentadas apenas pelo tempo. Em cada localidade, os viajantes encontravam ouvintes ávidos por novidades e sua chegada era acolhida com festa por cada comunidade. Ainda que fosse o cordel, na maioria das vezes, o suporte utilizado para a divulgação dos fatos, estes noticiavam não apenas o que tinham colhido de longe, mas as situações por vezes corriqueiras que presenciavam, entre elas, as rodas de violas. Essas, surgiam como arenas armadas a céu aberto, como a prática grega, espaços onde os guerreiros a competir eram, geralmente, homens simples, que se valiam da voz como recurso para se impor perante o mundo e por se fazer marcar em sua comunidade. Num período em que poucos tinham acesso à escrita, alguns eram escolhidos, de modo aparentemente natural, como leitores autorizados e era em torno desses que se formavam as rodas de leitura, momentos de agregação e sociabilidade, um dos muitos espaços presentes como demonstrativos da configuração de coletividade que prevalecia à época. Se os artistas assumiam a criação e a voz, aos demais cabia escutar, mas não de modo passivo, tendo em vista que as apresentações transformavam-se em espetáculos nos quais os ouvintes eram coautores. A memória, deusa cujo olimpo era personificado na figura de cada sujeito tendo em vista a configuração social calcada na oralidade, era responsável pela manutenção dos saberes e sua perpetuação, via portadores de uma memória viva, cujo trânsito se dava sem dificuldade. Além disso, para muitos, essa literatura era a porta de acesso ao mundo letrado, tendo em vista que grande parte dos leitores apresentava pouca prática de leitura de textos escritos.²¹

A escuta, representada por cada ouvinte, transformava-os em potências auriculares, capazes que memorizar um vasto acervo de narrativas, pouco importando se seu

²¹Para um estudo mais aprofundado sugere-se a leitura da obra *Cordel: leitores e ouvintes*, de Ana Maria de Oliveira Galvão, obra que apresenta um interessante panorama sobre as práticas de leitura de cordel nos anos 1930 a 1950. GALVÃO, Ana Maria de Oliveira. *Cordel: leitores e ouvintes*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

conteúdo correspondia à realidade ou se ali se fazia presente o que o narrador possuía de mais valioso: a capacidade de se apropriar dos textos e contá-los com tanto fervor que passavam a ser seus e na verdade eram, se considerarmos que cada contador impunha ao texto o seu ritmo, as suas marcas e a metamorfose se dava diante de um público tão fiel quanto experiente, a ponto de perceber as alterações realizadas.

Maffesoli (2004) propõe o retorno de uma necessidade de vida errante como uma tentativa de fuga do cerco exercido pelos pressupostos da modernidade. O desenvolvimento da vida moderna, cuja existência está vinculada ao surgimento da escrita e ao crescimento da imprensa, passa a exercer sobre os homens uma violência totalitária, cerceando-lhes o direito de desejar e dispor de elementos que fujam à lógica imposta por um pensamento racional centrado no poder e no controle exercido por poucos sobre muitos.

Buscando outras alternativas, a necessidade de deslocamento, até então abafada, passa a encontrar espaços por onde pode e(s)coar, promovendo um êxodo transitório, pois a urgência por ter acesso a outros lugares, romper um pouco com a sistemática cotidiana, impulsiona o caráter turístico, mas eis que, uma vez mais, enxerga-se aí um nicho de consumo e as viagens mostram-se cada vez mais relacionadas ao consumo, impulsionadas pelos preços baixos, aparentemente acessíveis a todos, motivando-se, inclusive, o que pode ser denominado turismo étnico, quando se busca o contato com outra cultura não para de fato conhecê-la, partilhar conhecimentos, mas sim para aproximar-se do exótico a fim de admirá-lo como exemplo do diferente, diminuindo-se as trocas e fomentando-se as compras:

Assim, seja qual for o nome que se possa dar, a errância, o nomadismo, está inscrito na estrutura da natureza humana, seja esta individual ou social. De alguma maneira é a expressão mais evidente do tempo que passa, da inexorável fugacidade de todas as coisas, de sua trágica evanescência. É uma tal irreversibilidade que é a base desse misto de fascinação e repulsão que provoca tudo o que tem a ver com mudança. Os contos, as lendas, a poesia e a ficção têm, com prazer, bordado sobre esse tema. E de uma maneira tão mais obsessiva que é própria do destino de ser incontrolável.

(MAFFESOLI, 2006, p. 46)²²

A ampliação dos setores de trabalho, a possibilidade, inclusive, de produção isolada, até mesmo feita em casa, findam por enfraquecer uma das características motrizes das

²² Ainsi, quel que soit le nom qu'on puisse lui donner, l'errance, le nomadisme, est inscrit dans la structure même de l'humaine nature; que celle-ci soit individuelle ou qu'elle soit sociale. Il est en quelque sorte l'expression la plus évidente du temps qui passe, de l'inexorable fugacité de toutes choses, de leur tragique évanescence. C'est une telle irréversibilité qui est à la base de ce mixte de fascination et de répulsion qu'exerce tout ce qui a trait au changement. Les contes, les légendes, la poésie et la fiction ont, à loisir, brodé sur ce thème. Et ce d'une manière d'autant plus obsessionnelle que le propre du destin est d'être immaîtrisable.

sociedades orais: a coletividade. Esta motivava o surgimento dos cantos de trabalhos, fortalecia laços no desenvolvimento de ações coletivas, contribuía mais para o contato entre os sujeitos, entretanto, as jornadas atuais colaboram, inegavelmente, para a estabilidade dos costumes e para o encapsulamento das rotinas. O mecanicismo passa a vigorar e, há tempos, se discute suas consequências, desde as produções tão luminosas de Charles Chaplin, evidenciando que, em um dado momento, será difícil distinguir homens e máquinas.

Mas, como isso é revisto a partir do crescimento das redes, virtuais e presenciais, que parecem oferecer uma capacidade aparentemente ilimitada de acesso ao outro, seja rompendo limites geográficos, seja criando espaços onde até uma “segunda vida” (*second life*) pode ser exercitada? A reorganização de tribos, a formação de comunidades narrativas mostra o apelo a uma vida mais sociável, ainda que seja preferível estreitar laços com quem se encontra do outro lado do oceano, desconhecendo as dores e os dramas de quem está ao lado, seja a figura do vizinho ou de alguém com quem se pode conviver por conveniência. Paradoxalmente, na era de aproximações, crescem, de modo alarmante, os casos diagnosticados de depressão, de síndrome do pânico e até mesmo o consumo desenfreado de drogas cada vez mais poderosas, cada vez mais letais, oferecendo aos sujeitos a possibilidade de recorrer a outras estratégias de estar no mundo, pagando-se um preço muito alto por um prazer fortuito rumo à destruição.

Nada mais sintomático do que o surgimento de obras cuja temática volta-se para a necessidade de cultivar o ócio, ainda que um ócio criativo, tese defendida por Domenico de Masi, causando estranhamento e ojeriza sobre aqueles cujo perfil encaixa-se perfeitamente na descrição dos *workaholics*, viciados em trabalho e, assumidamente, negligentes quanto aos demais aspectos da vida cotidiana.

Os devaneios que permeiam a produção vocal encontram respaldo no aspecto fugidio presente em narrativas, poemas e diálogos despreziosos, que podem entrar por uma perna de pato e sair por uma perna de pinto, mantendo sua coerência interna e atingindo seus apreciadores justamente porque se sentem tocados por um traço que lhes é familiar: a possibilidade de expor saberes, mesclando experiências vividas ou apenas testemunhadas por terceiros, mas de uma confiança inquestionável quanto à verossimilhança com os fatos. Junte-se a isso a possibilidade de expor sua versão da história e teremos narradores incontáveis, cada qual com seu manancial de histórias, cada qual com seu mundo à parte, o que, geralmente, é facilmente compartilhável.

Entretanto, a fixidez proposta pela escrita passa não só a conviver, mas a propor deslocamentos quanto às estratégias para o armazenamento da memória. Enquanto para os

pressupostos orais a verdade estava diretamente relacionada ao vivido, sendo necessário enfatizar, conforme algumas produções populares, o fato de estar presente no desenrolar dos fatos, ou ter tido acesso a estes a partir de fontes seguras, os princípios da escrita apresentam-se vinculados à imagem que se deixa fixar, seja na folha ou na tela, sendo detentor da verdade o que for capaz de dispor da concretude da letra e dos recursos a que se tem acesso a partir desta, pois o homem de palavra é, aos poucos, superado pelo homem que domina a pena.

Consoante Maffesoli (2010), essas nuances estão relacionadas ao modo como cada sociedade lida com o tempo, pois

O tempo determina o ser social assim como estrutura cada um de nós. Ser e tempo. Uma tensão que permanece inteira. Sempre e de novo atual, que condiciona nossa relação com o mundo e nossa relação com os outros. Tanto é verdade que podemos compreender uma determinada época em função da acentuação que essa tensão põe sobre tal ou qual aspecto da tríade temporal. Assim, as sociedades tradicionais privilegiam o passado. A modernidade, como todas as épocas progressistas, o futuro. Outras civilizações, como a decadência romana ou o Renascimento, acentuaram mais o presente. (p. 17)

As relações entre memória e tempo são indissociáveis. A forma como nossas experiências se dão, as estratégias que utilizamos para nos relacionar com o mundo têm uma estreita relação com as memórias que trazemos. Nesse sentido, nosso filtro particular faz uma seleção prévia, recorrendo aos tipos de memórias de que dispomos para administrar como vamos ter acesso às imagens que ficam das histórias que vivemos. As performances a que tivemos acesso, os espetáculos a que fomos expostos ou dos quais participamos, juntos, cada qual com sua contribuição, colaboram para a formação dos indivíduos que somos, contribuem para a construção das mensagens que compartilhamos com o universo. Seguindo a linha proposta por Canclini (2007), há outros modos de pensar o tempo, fugindo do paradigma linear apresentado como base, resvalando para conjecturas econômicas:

A expansão dos mercados também ocorre no tempo, porque se efetiva mediante esta aparente negação da temporalidade que é a obsolescência planejada dos produtos, a fim de poder vender outros novos. Na verdade, as políticas industriais que tornam imprestáveis os aparelhos elétricos a cada cinco anos, ou desatualizam os computadores a cada três, bem como as políticas publicitárias que põem fora de moda a roupa a cada seis meses e as canções a cada seis semanas são modos de administrar o tempo. Fazem-no simulando que nem o passado nem o futuro importam. Conseguem converter a aceleração e a descontinuidade dos gostos em estilo permanente dos consumidores. (p. 220)

Na contemporaneidade, quando os deslizamentos são constantemente ativados, quando os conceitos são frequentemente revisitados, faz-se urgente a necessidade de questionarmos, inclusive, como forjamos mitos, como nos tornamos parte de variadas comunidades, sejam elas virtuais ou não. Os ganchos que estendemos ao outro e que nos aproximam dos diferentes, e também dos iguais, nos tornam seres conectados, em torno de uma conexão que se dá interligando iguais, por vezes crendo-se diferentes, mas as noções de pertencimento, ao menos nas sociedades ocidentais as quais temos acesso direto ou indireto, encontram-se sustentadas por novas cadeias discursivas.

Segundo Maffesoli (2004)

[...] Ao impulsionar o estabelecimento das coisas e das pessoas, o nomadismo é a expressão de um sonho imemorial que o embrutecimento do instituído, o cinismo econômico, a reificação social ou o conformismo intelectual não conseguem jamais ocultar totalmente. (p. 49)²³

Enquanto o instituído convoca a realidade, mantém os sujeitos sobre o jugo do dever, o nomadismo aponta para a possibilidade da liberdade criativa, não pregando exatamente o fim das responsabilidades, mas mostrando uma perspectiva apta a agregar mais prazer e dever do que o binômio saber/poder. Seria ao menos leviano afirmar que essa parceria se estabelece a partir do surgimento da escrita, pois é inegável que o acesso ao saber, ainda que não fosse o escolar, sempre representou uma forma de poder, entretanto, o modo como as informações passaram a ser codificadas, acessíveis a poucos, colaborou diretamente para a instituição de um saber enciclopédico, valorizando mais o conhecimento pragmático que a experiência empírica.

Para o autor, o nomadismo não se deixa determinar apenas pelos aspectos econômicos ou por determinadas funcionalidades, sendo motivado por uma constante ‘pulsção migratória’, que desperta nos homens o desejo de mudar de ares, ainda que seja mudando apenas o lugar onde vive, o que pode gerar a mudança de hábitos e, por conseguinte, a troca de parcerias. Exemplificamos aqui o caso da portuguesa, que enfrentou os desafios do mar em busca de novas conquistas e acabou por “achar” o Brasil.

Embora errância e nomadismo sejam vistos por alguns autores como sinônimos, (MAFFESOLI, 2004), outros, como Bouvet (2006 apud BERND, 2010), apresentam

²³[...] En bousculant l'établissement des choses et des gens, le nomadisme est l'expression d'un rêve immémorial que l'abrutissement de l'institué, le cynisme économique, la réification sociale ou le conformisme intellectuel n'arrivent jamais à occulter en totalité.

diferenças entre o nômade e o errante. Enquanto o primeiro sabe o caminho que vai seguir, geralmente sabe aonde quer chegar, ainda que não almeje a fixação, o errante não tem rumo certo, vive vagando e parece estar em fuga. De qualquer modo, o que aproxima os dois modos de vida é a dificuldade de se manter refém de contextos paralisantes, uma vez que são motivados pelo desconhecido, numa constante busca do novo. Radkowski (2002), cuja preocupação volta-se para as relações entre nomadismo e modernidade, indica que a questão motriz para nós, os modernos, é saber para onde vamos. Na verdade, o que se questiona é para onde caminha a humanidade, tendo em vista que os deslocamentos atendem as motivações aparentemente resultantes de nossas escolhas ou impulsionadas pelo modo como o mundo, em meio a questões políticas, climáticas e sociais, dentre outras, tem exigido novos jeitos de lidar com ele. Dito isto, vamos nos referir a três tipos de nomadismo: linear, radial e cíclico. O primeiro, aqui compreendido como uma trajetória mais convencional, indica um movimento que segue uma linha imaginária cujo horizonte aponta sempre para uma única direção, geralmente sem uma aparente possibilidade de retorno. O radial, por sua vez, apresenta duas direções que se retroalimentam, sendo uma voltada para o centro e a outra para a periferia. Já o cíclico é marcado pelo movimento ‘*va-et-vient*’ (RADKOWSKI, 2002, p. 74), tendo em vista que o retorno é previsto como parte da rota. O deslocamento realizado pelos povos ribeirinhos, que vivem às margens do rio São Francisco, em ilhas sazonais, por exemplo, segue as demandas da natureza, já que sua mudança das ilhas para a cidade, e vice-versa, se dará sempre conforme o movimento do rio. A vida desses sujeitos adequa-se a uma programação que está para além dos seus desejos; seus modos de pertencimento e sua relação com o tempo e o espaço estão em constante mudança e é entre as demandas desses dois polos que esses sujeitos tecem os contornos dos seus sonhos. Dito isso, há de concordar, ao menos em parte, com Radkowski (2002, p. 150): embora sejamos apontados como sedentários, nós, os modernos, somos “[...] novos nômades que estão em vias de construir a maior e a única realmente pura e integral civilização nômade da história”.²⁴

A errância que circunda a figura do cantador pode ser identificada como um dos elementos que o configuram como nômade. “A voz é nômade enquanto que a escrita é fixa”, é o que nos afirma Zumthor ([1990] 2005, p. 53) a fim de situar o que ele prefere denominar vocalidade, tendo em vista que é a presença da voz que ancora as práticas orais.

O nomadismo dos repentistas pode ser compreendido como cíclico, tendo em vista que a(s) rota(s) que traçadas pelo país indicam sempre movimentos de *aller et retour*. O

²⁴[...] de nouveaux nômades qui sont en train d’édifier la plus grande et la seule réellement pure et intégrale civilisation nomade de l’histoire.

retorno, embora não surja diretamente no discurso dos cantadores, integra a noção de pertencimento que desenvolvem com os lugares onde moram, ainda que este não seja apontado como seu lugar de origem. Entendendo que a cantoria irradia-se pelo Brasil de modo irregular, é no Nordeste onde é encontrada sua maior expressão, notadamente nos espaços apontados como ‘berço da poesia’. Os Estados do Ceará, Paraíba e Pernambuco sempre figuraram como fontes inegáveis de talento, tendo em vista os inúmeros representantes que contribuíram para a consolidação desses territórios como os mais profícuos. Sendo assim, apresentar-se como ‘filho’ de um desses lugares agrega valor ao potencial artístico desses sujeitos, o que vemos na fala de Acrízio de França²⁵, cantor paraibano:

Venho da família de cantadores, porque eu sou da cidade de Paulista na Paraíba, onde é conhecido como a Terra da Poesia. A terra de um dos maiores cantadores do nordeste chamado Belarmino de França e depois Moacir Laurentino.

Outro discurso caminha no sentido de justificar a escolha da localidade onde mora em função da sua importância, o que pode ser evidenciado na fala de Sebastião Dias²⁶, representante do Estado de Pernambuco:

Eu sou norte rio grandense, nasci na cidade de Ouro Branco, no Rio Grande do Norte, é claro, mas, muito jovem, devido à demanda da profissão, eu tive que me mudar para Pernambuco. Antes para São Paulo, mas depois para Pernambuco, onde fixei residência porque o Pajeú, a região que eu moro, é uma região muito poetizada e a cantoria de viola tem uma aceitação muito grande e lá. Eu fixei residência e ainda hoje sou residente em Pernambuco, na cidade de Tabira, precisamente. (2010, p. 01)

Além disso, os cantadores criam seus nomes de profissão incorporando os nomes das localidades que representam, como: Oliveira de Pannels, Mocinha de Passira, Nadinho do Riachão, Paraíba da Viola, dentre tantos outros.

Em contrapartida, alguns cantadores indicam a presença e o crescimento de uma fixação em determinado lugar, justificada pelo desenvolvimento de práticas locais que inserem o repentista em um contexto favorável à cantoria sem que precise se deslocar para além das fronteiras da cidade onde mora, o que é apontado como uma das conquistas do segmento:

²⁵Entrevista cedida em agosto de 2010, em Teresina-PI (APÊNDICE C).

²⁶Entrevista cedida em agosto de 2010, em Teresina-PI (APÊNDICE UU).

Hoje tem cantador que não sai da cidade onde mora, vive desse trabalho em faculdades, em colégios. A cantoria nas escolas já é um projeto, entendeu? E pra chegar a essa melhoria demorou muito. (DIAS, 2010, p. 07)

As influências sofridas pelo contato com outras culturas, o modo como estas colaboraram para a formação de diversos povos, inclusive o brasileiro, é nomeado por Maffesoli (2004) como ‘mixturabilidade’, ao passo que Canclini (2009) vai denominar esse processo de hibridismo. Nos dois contextos está presente o sentido de que a constituição humana se faz pela troca, pelo contato com o outro, ainda que algumas contribuições sejam negadas de modo velado_ como o discurso criado em torno do povo africano_ mas, essa inquietude que marca os sujeitos, motivando-os mais ao nomadismo que ao sedentarismo _ próprio da modernidade_ com o tempo revolve as teorias, apresenta outros dados e contribui para a criação de diferentes leituras. A absorção de características culturais diversas, a negação de um conceito, assim como de uma prática a ser substituída por outra, geralmente se dá de forma menos harmoniosa do que se costuma divulgar. Entretanto, algumas mudanças não são impostas e, sim, adquiridas, a partir do convívio e/ou da observação. Assim como os índios foram alvo de duras críticas, os negros foram vitimados, os bárbaros foram considerados perigosos por seus atos, mas também por sua linguagem diferenciada, que fugia ao controle do poder vigente.

O caráter fugidio atribuído aos nômades, a instabilidade que os move, pois que os frequentes deslocamentos dificultam a criação de alguns laços, como os empregatícios, por exemplo, impulsionaram a criação de epítetos como vagabundo ou malandro. Divulgadora de uma ordem que vê o progresso como meta_ não é a toa que nossa bandeira recorre à ordem e ao progresso como princípios constituintes_ os sujeitos que não se curvam às leis do sedentarismo ou que, de algum modo, alteraram ou tentam alterar a ordem local, vão ser não apenas ignorados, mas, sobretudo, estigmatizados a ponto de serem repudiados pelos demais. Essa estratégia, se conseguir atingir seus objetivos, mantém afastados os ‘elementos perigosos’.

Loncke (2009, p. 204), ao analisar como a memória e transmissão musical operam em uma sociedade nômade, os WoDaaBe, povo nigeriano, questiona: “A música, memória sonora não discursiva de um povo que não deixa nenhum traço tangível de sua história?”²⁷ Compreender que a música pode funcionar como memória sonora é colocá-la no rol dos patrimônios imateriais, é dar à voz, por mérito, o reconhecimento de que esta também pode

²⁷La musique, mémoire sonore non discursive d’un peuple qui ne laisse aucune trace tangible de son histoire?

ser responsável por portar a história de um povo, mas será mesmo não-discursiva? Quando o mesmo autor apresenta o ritual que este povo encena após a seca, de modo a saudar um novo tempo, ele assim o descreve: “Elas confrontam alternativamente, durante sete dias e sete noites, duas linhagens e seus respectivos aliados em uma verdadeira guerra ritual, exclusivamente masculina, cujas únicas armas são o canto e a dança”²⁸ (LONCKE, 2009, p. 205). Ora, se a cerimônia que se organiza tem como pano de fundo uma estrutura agonística, ainda que com contornos performáticos, e as únicas armas são o canto e a dança, os argumentos apresentados surgem, decerto, transfigurados como ecos e movimentos que expõem um modo de ver o mundo, de compreender-se enquanto constituinte daquela sociedade, optando por um suporte que empunha a voz e o corpo como portadores de saber; um saber que não ostenta a escrita como veículo, mas, sim, a oralidade e sua discursividade.

Os elementos performáticos em jogo portam saberes e posturas que estão presentes naquele contexto social e podem ser reconhecidos por aqueles que dele partilham. Os WoDaaBe são aqui requeridos como exemplo de uma sociedade que utiliza o canto como modo de enfrentamento e também, ou sobretudo, como marca identitária. Sendo apenas um dentre tanto outros que poderiam figurar nessa pesquisa, o que os diferencia é o fato de serem compreendidos como nômades e portadores, ou ao menos divulgadores, de um saber amparado em suportes orais, já que não há indícios de escritos que registrem suas práticas. A memória desse povo circula de um modo diferente do que estamos acostumados a vivenciar. O nomadismo, que lhes é peculiar, permite a manutenção de uma memória que não se dá de modo linear, mas que gira caleidoscopicamente. A memória trabalhada nos cantos, nas danças, nas práticas onde o corpo se sustenta como linguagem, surge como resultante de uma simbiose onde os recursos requeridos pela linguagem não obedecem a fronteiras que os queiram rotular como linguísticos e paralinguísticos: o que se tem é a expressão de uma linguagem poética, na qual cheiros, toques, piscadas de olhos são importantes. A interpretação? Ah, esta se encontra ao alcance dos que emanam sensibilidade na pele, que sentem seus poros e pupilas dilatarem diante, por exemplo, de uma bela imagem.

Em busca de novos ares para a circulação dos seus versos, os cantadores, principalmente os que já gozam de uma notoriedade que extrapola os muros impostos à cantoria, possuem agendas completas o ano inteiro e cruzam o país divulgando sua arte. Os festivais, que se organizam ao longo do ano, espalhados pelo Brasil, mas concentrando-se no Nordeste, requerem a presença de cantadores inseridos numa rede criada em torno da cantoria.

²⁸Elles confrontent alternativement, durant sept jours et sept nuits, deux lignages et leurs alliés respectifs dans une véritable guerre rituelle, exclusivement masculine, dont les seules armes sont le chant et la danse.

Paraíba da Viola, cantador paraibano radicado em Conceição do Coité, interior da Bahia, disse que não sai de casa sem uma sacola com uma muda de roupa, pois, se surgir algum convite, ele prontamente altera sua rota e vai em busca quem quer ouvi-lo.

As propostas que surgem são as mais variadas, desde aquela de cantar em uma estação de transporte coletivo até a de viajar durante duas horas, num jatinho fretado, para cantar durante dez minutos para o diretor de um grande banco como forma de recepcioná-lo através da cantoria. Assistimos a um desafio entre repentistas e *rappers*, realizado em praça pública, num evento organizado em torno da Semana do Folclore, em Salvador, no qual era possível notar que, apesar das semelhanças no tocante à produção de versos de improviso_ respeitando as particularidades de cada modalidade_ os representantes de cada gênero refletiam segmentos diferentes da sociedade, não apenas pelo choque de gerações, mas pelo modo, por vezes até paradoxal, como se posicionavam diante das mesmas temáticas. O rap produzido no Brasil surge como portador de um discurso de protesto, contestador, que encontra na música um meio de expressar sua inquietude diante da desigualdade social e suas consequências; expõe, assim, indignação face à violência, indicando que expõe os tendões dos preconceitos étnico, sexual, de gênero, dentre outros. Os repentistas, por sua vez, também são porta-vozes que denunciam os problemas sociais e políticos. Entretanto, em prol da poesia, para não perder uma boa rima ou para garantir a adesão do auditório, trazem à tona valores pautados em preconceitos os mais diversos. Assim, um parceiro pode ter sua competência questionada em função da sua cor; um outro terá sua masculinidade como alvo de suspeitas e a mulher poderá surgir nos discursos de ambos como aquela a quem não se deve bater nem com uma flor, mas que não é digna de confiança e deve manter-se no lugar que lhe determinaram, ou seja, mais próxima da cozinha e mais distante de setores que requerem muita inteligência para resolver questões práticas. Apesar das crescentes conquistas femininas, da eleição de uma presidenta²⁹, da ocupação de posições antes reservadas exclusivamente aos homens, ainda paira no ar a segregação ao sexo feminino, mesmo que, muitas vezes, de modo enviesado.

Poetas andarilhos, violas aos ombros, já não se deslocam utilizando os mesmos meios de transporte de outrora, mas permanecem saltimbancos, sempre em busca de novos desafios. Se o deslocamento geográfico não se concretiza, suas obras, cumprindo o papel nômade da palavra, são embaraçadas em uma discussão em torno do processo de midiaticização

²⁹ Conforme determinação terminológica imposta pela Presidenta da República Dilma Rousseff.

que oferece vantagens indiscutíveis quanto ao amplo acesso que podem possibilitar, mas nos cobra um preço muito alto em troca do que oferece.

2.4 ESTRUTURAS PERFORMÁTICAS: CORPO, VOZ E IMAGEM

Objetivando traçar uma pré-história da performance, Glusberg (2005) viaja para tempos longínquos e vai aterrissar no paraíso, apontando a nudez de Adão e Eva como o início de uma visão do corpo humano como sujeito, já que esta nudez passou a ser compreendida como pecado. Apresenta Yves Klein e o seu “Salto no Vazio”, realizado em 1962, como uma suposta iniciação do que hoje se entende como a arte da performance. Mais voltada para os aspectos artísticos, Goldberg (2006) destaca que a performance, como expressão artística, ganhou independência apenas nos anos 1970, ligada à arte conceitual. Apontada pela autora como “um catalisador da história da arte no século XX” (p. 07), tem assim sua história resumida:

A história da performance no século XX é a história de um meio de expressão maleável e indeterminado, com infinitas variáveis, praticado por artistas impacientes com as limitações das formas mais estabelecidas e decididos a pôr sua arte em contato direto com o público. Por isso, sua base tem sido anarquista. Por sua própria natureza, a performance desafia uma definição fácil ou precisa, indo além da simples afirmação de que se trata de uma arte feita ao vivo pelos artistas. (GOLDBERG, 2006, p. IX)

Sua base anarquista deve-se à sua aplicação como alternativa aos meios de expressão predominantes à época, como a pintura e a escultura, exercendo, ainda conforme Goldberg (2006), uma grande influência na destruição das barreiras entre as belas-artes e a cultura popular. Além disso, sua expressiva aplicabilidade como forma de protesto, de exposição de ideias, veiculadas como contestação dos conceitos vigentes, deu ao corpo um lugar de destaque, deslocando o eixo que se encontrava centrado basicamente na palavra escrita. A valorização dos textos performatizados se dá mediante a presença de mais apelos de improvisação, fuga dos lugares-comuns de composição e impacto junto ao público, embora seja necessário destacar que, como toda nova proposta, inicialmente foi vítima do escárnio e da incredulidade dos que, céticos, não conseguiam vislumbrar outros modos de expressão, outros meios de exprimir sentimentos e colocá-los à disposição da apreciação alheia.

Segundo Cohen (1989), “Poderíamos dizer, numa classificação topológica, que a performance se colocaria no limite das artes plásticas e das artes cênicas, sendo uma

linguagem híbrida que guarda características da primeira enquanto origem e da segunda enquanto finalidade.” (p. 30). Partindo dessa conceituação, o movimento performático precisa ser vislumbrado como um entre-lugar, como uma inovadora proposta interdisciplinar, indo de encontro aos ditames classificatórios e excludentes em voga.

Em 1896, Alfred Jarry colocou em cena seu “Ubu Rei”, expondo sua sátira e dispondo de esquemas próprios do teatro de marionetes, propondo uma aproximação entre formas teatrais até então afastadas, expondo um cenário único e apresentando “*merdre*” como palavra-chave, chocando os presentes e fazendo correr em torno um sopro desestruturante. Os objetos, até então figurativos, passaram a ocupar lugar de destaque, podendo ser atores principais, assim como o próprio cenário, em diálogo profundo com a iluminação. O silêncio, inquietante, também teve seu lugar, preenchendo espaços que, aparentemente vazios, estavam repletos de sentidos e prontos para serem experimentados.

Em 1909 eis que surge o Manifesto Futurista, publicado no jornal *Le Figaro*, de autoria de Filippo Tommaso Marinetti. A partir disso, as declamações passam a ser uma nova forma de dramaturgia e o anseio expresso é de que as palavras sejam libertadas, ganhem forma para além do escrito e do previsto, atinjam o público de maneira desconcertante, até o surgimento do Teatro de Variedades, capaz de articular música, cinema, dança, acrobacia, apresentações de palhaços e tudo o mais que os *performers* pudessem expor, instigando o público e o arrancando do seu confortável lugar de “voyeur estúpido”, conforme a descrição de Marinetti.

Em 1912, quando teve lugar o manifesto intitulado “Uma bofetada no gosto do público”, escrito por jovens artistas como Burlíuk, Maiakovski, Livshits e Chlebnikov, as discussões voltavam-se contra os valores artísticos predominantes no passado, reivindicando novos modos de fazer e conceber a arte.

Ao destacar a importância da música, Sant’anna (2003) a inclui entre os elementos constituintes do universo, visto que sociedades fundantes, como a hindu e a grega, consideravam-na a primazia fundadora, a ponto de Pitágoras descrever o universo como uma grande partitura musical. O que não se podia prever era que os acordes poderiam ser também formados por ruídos. Isto foi desvendado em 1913, quando Luigi Russolo escreveu o manifesto “A arte dos ruídos”, influenciado pela música de Balilla Pratella, passando a crer que os sons mecânicos eram “uma forma viável de música” (GOLDBERG, 2006, p. 11). No mesmo sentido, o manifesto da “Declamação dinâmica e sinóptica” propunha ações corporais que pudessem reproduzir os movimentos das máquinas, apresentando, ao olhar despreparado do grande público, uma nova estética.

Entendendo que, desde o princípio, a tríade formada por música, dança e palavra sempre esteve indissociável, o corpo, como mecanismo expansional, mantém-se como materialização da palavra, seja porque espalha a voz, seja porque porta a caneta, seja porque se movimenta em sintonia com os sons do mundo. A poesia, cuja capacidade agregadora é amplamente reconhecida, encontra-se, cada vez mais, diluída nas métricas da prosa e do silêncio, nem sempre recorrendo à rima e aos versos, o que antes lhes era apontado como marca indelével. Assim, Vitor Acconci, por volta de 1969, “[...] usou o ‘suporte’ de seu corpo como uma alternativa ao ‘suporte da página’, que ele utilizara quando poeta; segundo ele, era uma maneira de transpor o enfoque da palavra para ele próprio como ‘imagem’”. (GOLDBERG, 2006, p. 146). A poética que se revelava em suas performances era resultado das diversas influências que ele agregava à sua obra como, por exemplo, a ideia de “campo de força”, utilizada pelo psicólogo Kurt Lewis, o que foi incorporado pelo autor como a necessidade de criar um campo capaz de envolver o público, tornando-o parte da performance, gerando obras como “Sementeira”, apresentada em 1971, na qual masturbava-se diante da observação dos presentes. Do mesmo modo, artistas como Dennis Oppenheim, Chris Burden Bruce Nauman e Klaus Rinke transpuseram para sua obra a noção de corpo como objeto, demonstrando suas relações com a escultura, “[...] explorando o corpo como um elemento no espaço.” (GOLDBERG, 2006, p. 149)

Enquanto na Europa e nos Estados Unidos a performance explodiu nos anos 1970, no Brasil começou a difundir-se a partir dos anos 1980, quando, conforme Cohen (1989), criou-se o Sesc Pompeia e o Centro Cultural São Paulo, no mesmo período, abrindo espaço para a produção de espetáculos e festivais cuja tônica pode ser denominada *body art*.³⁰

As relações entre música, dança e poesia configuram um cenário ornamental nos estudos sobre as diversas culturas, entretanto, várias abordagens foram adotadas. Conforme Finnegan (2008), o conceito de canção costuma ser implementado a partir da combinação entre música e poesia, vistas como artes distintas, de modo que as pesquisas buscam apontar proximidades e diferenças. Entre as primeiras, estariam sua qualidade temporal e sequencial, seu emprego de ritmo e entonação; as segundas indicam uma maior concretude por parte da poesia, pensada como recurso escrito, enquanto a música seria considerada por seu caráter mais fluido, sendo mais palatável o seu estudo a partir de partituras. Ao questionar sobre a primazia da música, do texto ou da performance, a autora afirma:

³⁰ A ideia apresentada nesse momento difere do que atualmente denomina-se *body art*, como o uso do corpo de maneira ornamental, como um lugar de protestos, visto que, à época, o uso do corpo como objeto precisaria estar relacionado às artes cênicas, a demonstrações públicas, valendo-se de recursos aplicados também às artes plásticas.

Nesse momento encantado da performance, *todos* os elementos se aglutinam numa experiência única e talvez inefável, transcendendo a separação de seus componentes individuais. E nesse momento, o texto, a música e tudo o mais são *todos* facetas simultaneamente anteriores e superpostas de um ato performatizado que não pode ser dividido. (FINNEGAN, 2008, p. 24)

A performance se dá de fato quando coincidem no tempo e no espaço a produção, a execução e a recepção. Ao diferenciar texto e obra, Zumthor (2010) considera a obra apenas a partir da performatização do texto, da sua recepção, do seu alcance pelo ouvinte, de modo que sua afirmação como ato em execução nos aponta seu aspecto imensurável, temporal, circunstancial, na medida em que a impossibilidade de sua recorrência, de sua inviável repetição, nos atinge como a certeza de cada ato como único, de cada apresentação como especial, de cada instante como incapaz de ser retido. Para Zumthor (2007; 2000), a introdução das percepções sensoriais envolve a necessidade de rever os métodos até então adotados nos estudos sobre linguagem, visto que seu alcance não é suficiente para englobar a voz a partir de sua adoção como emanção do corpo e sua representação sonora. Ainda de acordo com o autor, o termo performance tem uma formação histórica francesa, embora nosso conhecimento acerca do seu uso se dê em função da sua aplicação em inglês, visto que nos anos 1930 e 1940 foi tomada de empréstimo do universo da dramaturgia e espalhou-se pelos Estados Unidos. Peça chave nos estudos de diversos etnólogos, no tocante à comunicação oral,

as regras da performance _com efeito, regendo simultaneamente o tempo, o lugar, a finalidade da transmissão, a ação do locutor e, em ampla medida, a resposta do público_ importam para a comunicação tanto ou ainda mais do que as regras textuais postas na obra na sequência das frases: destas, elas engendram o contexto real e determinam finalmente o alcance. (2007, p. 30)

Cada texto solicita de seus enunciadores uma performance diferente. Além disso, uma mesma produção permite que performances variadas sejam apresentadas, tudo visando a adequação do discurso à imagem que cada interlocutor produz e/ou tenta reforçar ou refutar. A relação de cumplicidade requerida por todo e qualquer processo enunciativo permite que, conforme as condições de produção disponíveis, os recursos utilizados voltem-se mais para o verbal ou para o gestual, de modo que todas as estratégias utilizadas apresentem-se como parte de uma grande teia que envolve falante e ouvinte numa mesma sintonia. No caso dos

festivais de violeiros, tanto os elementos verbais quanto os não-verbais surgem como recursos para manter e/ou estabelecer uma relação de proximidade.

As concepções eleitas por uma sociedade logocêntrica, como costumam ser as ocidentais, elegem como textos aqueles cujo pressuposto é escrito, o que tende a reservar uma atenção tangenciada para quaisquer propostas que se arrisquem a enveredar por caminhos diferentes dos convencionalmente adotados.

É Finnegan (2008) quem nos aponta a abordagem que concebe a canção e a poesia como performances e não mais como apenas textos. Negligenciadas por tanto tempo, as marcas corporais atreladas às produções poéticas e musicais, seja no seu modo de apresentação ou no poeta/artista que lhe dá vida, o aspecto performático passou a ser considerado somente quando um sopro inovador trouxe à tona o aspecto transdisciplinar, voltando-se para “[...] a ideia de processo, de diálogo e de ação em detrimento da definição de objetos de estudo enquanto produtos, estruturas ou obras definitivas.” (FINNEGAN, p. 21). Se as produções passaram a serem consideradas não mais apenas como produtos finais e isolados, remetendo-se também a seu aspecto dialógico, essa mudança de perspectiva trouxe para a cena não apenas produtores, mas também receptores, vendo a obra em si como recurso performático, tendo em vista que “É na performance que se fixa, pelo tempo de uma audição, o ponto de integração de todos os elementos que constituem a “obra”; que se cria e recria sua única unidade vivida: a unidade desta presença, manifesta pelo som desta voz (ZUMTHOR, [1987] 1993, p. 163).

A capacidade de fixação no tempo e no espaço, dada pelos meios tecnológicos e suas possibilidades quase infinitas de romper limites e impor novos alcances, nos apresenta, ainda assim, seu caráter parcial, incompleto, uma vez que diante da dificuldade de retenção e reprodução de todos os elementos que colaboram para a configuração de cada performance exibem uma configuração fluida e imprevisível, apesar do suposto caráter reprodutivo inaugurado pela escrita.

As poéticas orais conseguem escapar, em parte, dos ditames impostos pelos princípios do grafocentrismo, do logocentrismo, valendo-se de sua capacidade de renovação e constituição complexa, pois a relação que estabelecem com a memória rompe os limites dos olhos, planando através de recursos auditivos, táteis, gustativos e olfativos, cuja amplitude não pode jamais ser capturada por lentes, canetas ou gravadores. A capacidade de armazenamento mnemônico se prende a lembranças, se alimenta de desejos e comunga da ideia do saber coletivo, buscando aproximar iguais e diferentes.

Ao tratar de poesia, Huizinga ([1938] 2008) reporta-se a uma definição que também pode ser atribuída ao jogo, pois “a ordenação rítmica ou simétrica da linguagem, a acentuação eficaz pela rima ou pela assonância, o disfarce deliberado do sentido, a construção sutil e artificial das frases, tudo isso poderia consistir-se em outras tantas manifestações do espírito lúdico.” (p. 147). Quanto ao jogo, então, o autor assim explica:

É uma atividade que se processa dentro de certos limites temporais e espaciais, segundo uma determinada ordem e um dado número de regras livremente aceitas e fora da esfera da necessidade ou da utilidade material. O ambiente em que se desenrola é de arrebatamento e entusiasmo, e torna-se sagrado ou festivo de acordo com a circunstância. A ação é acompanhada por um sentimento de exaltação e tensão, e seguida por um estado de alegria e de distensão. (p. 147)

Encaixando-se com perfeição na descrição ora feita, os festivais tendem a organizar e canalizar diversificadas demandas de uma indústria cultural que se apresenta, conforme Adorno (30), ainda como a indústria do divertimento, embora o seu poder sobre os consumidores se dê através de mecanismos que utilizam a diversão como uma pré-fabricação, cujos sentidos já estão dados, cabendo aos espectadores a apreciação e a adesão tácita ao que é ofertado, uma vez que “toda conexão lógica que exija talento intelectual é escrupulosamente evitada.” (p. 31). Ainda que concordemos com a lógica apresentada, torna-se necessário questionar acerca da configuração desse espectador, supostamente incapaz de interagir, supostamente incapaz de criar seus próprios conceitos e de escolher qual o recorte de mundo que melhor lhe convém, já que o que chega até os receptores, após o filtro parcial e politicamente situado dos *media*, nada mais é do que apenas uma possível interpretação que não deve, de modo algum, ser entendida como a única e verdadeira leitura. Será mesmo que essa inércia já paralisou por completo o espírito criador e criativo das massas ou é a exposição de um pessimismo mediado pela descrença na falta de alternativas que levem a soluções diferentes? Em se tratando de poesia, recorremos, uma vez mais, a Zumthor ([1987] 1993)

É poesia aquilo que o público, leitores ou ouvintes, recebe como tal, percebendo e atribuindo a ela uma intenção não exclusivamente referencial: o *poema* é sentido como a manifestação particular, em certo tempo e lugar, de um vasto discurso que, globalmente, é uma metáfora dos discursos comuns mantidos no bojo do grupo social. Sinais mais ou menos codificados o alinham ou acompanham, revelando sua natureza figural. (p. 159)

Se aos ouvintes cabe a distinção do que é ou não poesia conforme o modo como são tocados por esta, não cremos haver mais espaço, na discussão aqui empreendida, para reservar ao público um lugar que se quer passivo.

Os lugares ocupados pela oralidade em cada cultura são elencados conforme as relações que esta estabelece com a escrita. Inicialmente apresentadas como oralidade primária _sem contatos com a escrita_ e secundária _quando se encontra subordinada à escrita_ (ONG, [1982] 1998), sendo depois revistadas após o acréscimo de uma suposta oralidade mista (fase de transição a partir dos contatos iniciais com a escrita, incorporando, posteriormente uma oralidade mediatizada_ fruto da intervenção dos diferentes *media*_ (ZUMTHOR, [1983] 2010), cuja execução sofre alterações não apenas no seu volume, mas também na temporalidade que se estabelece entre a produção e a recepção.

Zumthor ([1990] 2000) apresenta as etapas pelas quais costumam passar as produções, sejam elas escritas ou orais, mas destaca que a performance se dá de fato quando coincidem no tempo e no espaço a produção, a execução e a recepção. Entre as poucas expressões que se encaixam nesse perfil, a cantoria de improviso é aqui considerada como aquela que traz a força da voz, visto que o instante de criação é evidenciado por seus receptores, cuja atuação não se dá apenas como espectadores, mas como co-partícipes, já que é o modo como reagem e como aderem às produções que norteia as escolhas feitas, estando essas limitadas, por um lado, a temas previamente determinados e, por outro, às estruturas requeridas para cada gênero, restando aos poetas a possibilidade de fazer surgir, por entre a forma, uma circunferência feita sob medida para aquele instante. Ainda que se façam presentes as fórmulas apontadas por Havelock ([1991] 1995), o poder de improviso as supera ou, ao menos, as deglute, incorporando-as conforme as demandas que se apresentem. As estruturas formulaicas, geralmente presentes e necessárias como suportes mnemônicos, funcionam como princípios norteadores para a construção do texto poético, todavia a qualidade que se espera dos cantadores, responsáveis pela lapidação dos versos, dá-se na medida que, ainda que submetidos aos moldes propostos, recorrem à criatividade que rege a força criadora e, embora disponham de uma liberdade vigiada, fazem escorrer beleza e novidade onde poderia emergir previsibilidade.

Pensar o universo da cantoria é expor-se à necessidade que se impõe, de maneira imperiosa, sobre um leque de possibilidades e recursos se não infinitos, ao menos imprevisíveis, na medida em que as alternativas dispostas pela língua precisam estar acessíveis ao poeta, o que se faz mais pelo seu contato com a linguagem do que propriamente pelo seu contato com a escrita. É verdade que esta, contemporaneamente, norteia os modos de

produção, mas, ainda assim, tem limitado seu caráter intervencionista pela necessidade de moldar-se ao caminho pensante traçado pelo poeta, que não pode se desvencilhar das amarras das letras, mas que se vale delas para expor, de maneira mais abrangente, um pensamento até, possivelmente, circunscrito pelo aspecto volátil do tempo. Tal pensamento passa a ser manipulado a fim de possibilitar uma maior duração da cena de produção, ao menos aos olhos daqueles que, incapazes de participar das produções *in loco*, recorrem aos mecanismos que anseiam falsear o instante em que a boca entra em sintonia com o ouvido, sendo impossível escapar dos fluidos que ambos emanam.

A cantoria de viola, cuja disposição social sempre esteve mais atrelada ao campo que à cidade, encontrou no êxodo rural a necessidade de reinventar-se. Quando este se configurou como possibilidade de sobrevivência, a população, de modo praticamente coletivo, deslocou-se em busca de melhores condições de vida, impulsionada pelo sonho que se mostrava possível nas capitais, em torno de um mercado industrial. Mercado este que se estabelecia e acenava para uma esperança de empregos e fez com que grandes levas de famílias migrassem e passassem a ocupar localidades até então desconhecidas. O desconhecimento, que a princípio podia apresentar-se apenas em torno do *lócus*, passou a mostrar-se estranho também quanto às suas práticas sociais, haja vista que o contato com diferentes blocos humanos, vindos de áreas tão díspares, demandava um novo modo de lidar com o outro, gerando uma aprendizagem recíproca. Os símbolos de pertencimento, até então em vigor, já não tinham valor nessa babel de culturas. Mas, o que fazer para encontrar elementos que pudessem remeter a uma identidade cultural forjada, durante anos, na labuta com a terra e com seus terrenos, tanto humanos quanto físicos? Para Bauman (2005) e Hall (2006), as novas identidades se fazem urgentes em função do declínio dos parâmetros antigos, dos velhos princípios que forjavam pertencimentos por vezes inexplicáveis.

Para as novas demandas que ora se apresentam, é necessário, inicialmente um deslizamento quanto ao conceito de identidade. Tal conceito exige seu remanejamento do singular para o plural, uma vez que os elementos constituintes reclamam, de modo cada vez mais crescente, identidades que se formam como mosaicos, que se apresentam como vitrais, que não podem comungar da ideia de unicidade. Entretanto, para que esses conceitos passem a ser aceitos, os sujeitos precisam reconsiderar suas relações com os outros e seus pressupostos de tolerância e respeito para com o diferente. Canclini (2007) defende que as desigualdades encontram-se fundamentadas mais em pressupostos culturais do que econômicos, o que está diretamente relacionado com as possibilidades de acesso, mas também às formas de manutenção e produção, tanto da arte quanto da ciência. A relação que os

sujeitos têm travado com o saber pode ser determinante para o desenvolvimento dos elementos culturais ou podem ocasionar justamente o contrário, pois o esmiuçar de algumas práticas motiva o surgimento de outras cuja tônica pode ressignificar tanto as relações entre homem e natureza, quanto aquelas entre os pares.

Expressão artística cujo escopo engloba poesia e música, largamente reconhecidas como representantes do traço lúdico do homem, a cantoria de improviso apresenta variadas facetas, podendo ser encontrada nos cocos de embolada, nos repentes, nas chulas, nos cantos de louvação e até no samba de partido alto.

Em se tratando do repente, há quem afirme que a música ocupa um lugar tangenciado, servindo apenas como pano de fundo para o desencadeamento da poesia. Ainda que a variação musical utilizada não seja ampla e variada, podendo um mesmo tom servir como acorde para mais de um gênero, são as toadas que indicam o desenvolvimento de cada modalidade, de modo que sua inadequação concorre para o descrédito da produção executada. Além disso, importa ressaltar a relação que se estabelece entre os cantadores, a viola e o lugar que esta ocupa não apenas no imaginário daqueles que a admiram, mas principalmente na performance. Funcionando como uma extensão do corpo do violeiro, a viola, que varia de cor, de tamanho e da qualidade do pinho, ainda colabora para o sucesso da sua apresentação e para a formação do seu *ethos* em função de sua representação.

Na esteira dessa discussão, a parceria estabelecida entre cantadores e ouvintes no momento de produção dos repentes sofre mudanças, uma vez que os modos de produção modificaram-se, com o passar do tempo, passando a agregar elementos que estão mais relacionados com os novos modelos de interlocução que emergem na cena enunciativa. Partindo do pressuposto que o repente carrega esse nome em função do seu caráter de produção improvisada, os fatores que colaboram para o bom desempenho dos cantadores dizem respeito a elementos contextuais determinantes, tais como o seu interlocutor mais direto, neste caso seu parceiro e também oponente na arte do versejar, o local onde a produção acontece, o que envolve questões relacionadas à acústica, maior ou menor proximidade com a plateia, existência ou não de palco, formação do auditório, seja ele mais público ou particular, conforme os meios de veiculação.

Os deslocamentos decorrentes da distinção entre pés de parede e festivais inserem-se em uma dinâmica que entranha-se nas práticas sociais urbanas, notadamente marcadas pelos êxodos rurais, que contribuíram para uma nova urbanização agora também tendo incorporado práticas antes apenas restritas ao ambiente rurais. Enquanto nos pés de parede os cantadores apresentavam-se em casas, em bares, em rodas de viola em que os

presentes geralmente eram não apenas admiradores, mas também produtores que podiam posicionar-se de um ou de outro lado na escala produtiva, os festivais inauguram um momento diferente, impar, no qual os artistas participam com outras atribuições, não mais determinando motes, mas avaliando e conduzindo a produção dos violeiros a partir de estímulos diversos.

Enquanto nos pés-de-parede é possível detectar os elementos constituintes do jogo, somente nos festivais é que a essência lúdica alcança seu patamar de funcionalidade plena, visto que as características que delineiam uma competição são postas abertamente, quer seja pela premiação ainda que simbólica dos troféus, seguida ou não de um cachê, quer seja pela classificação apontada pelo júri, ou ainda pelo júri e pelo público, conforme a organização de cada evento, contando não apenas com a participação do público, ainda que mais limitada, mesmo que isso não seja empecilho para que os seus apelos sejam proferidos e que as suas insatisfações sejam apresentadas.

Pensando com o corpo, os cantadores expõem ao mundo o modo como estão alicerçados numa tradição oral. Esta, para Thomas (2005), refere-se aos saberes que são passados adiante por mais de uma geração, de maneira instável, sendo que a escolha do será perpetuado pela oralidade está condicionado a fatores culturais, sociais, políticos e ideológicos. São justamente esses fatores, cada um a sua maneira, que conduziram a cantoria de improviso aos dias atuais. Esta permanece alimentando a imaginação de tantos ouvintes que, embora estejam inseridos numa sociedade eminentemente escrita, vêem na oralidade a possibilidade de manter vivos os conhecimentos que não dispõem de ensinamentos formais, como a arte de improvisar, por exemplo.

A performance dos repentistas está alicerçada numa cenografia que exige que os textos produzidos apresentem discursos passíveis de transfiguração, conforme o auditório, mas mantenham uma estrutura que favoreça a memorização. Esta é a base para que os repentistas ouvidos sejam passados adiante, contribuindo para a perpetuação de um saber que sobreviverá às mudanças promovidas pela escrita, valendo-se dos recursos que esta oferece para enriquecer ainda mais o leque de informações disponíveis, de modo que cada apresentação, seja num festival ou numa praça, jamais soará aos ouvidos mais atentos como uma releitura repetição que os julga inabilitados para distinguir uma produção improvisada de uma recitação baseada na escrita.

A cena que se configura na cantoria envolve uma dinâmica que engloba não apenas os sujeitos que a produzem, mas também o modo como estes estão inseridos na sua dinâmica. Não basta portar uma viola. Não basta saber improvisar. É preciso atrelar a isso uma

caracterização esperada pelo público e exigida pela situação: a viola precisa estar bem afinada, além de ser bonita e estar em excelente estado; a roupa precisa ser formal e com cores que possibilitem distinguir seus portadores; o sapato precisa estar brilhando; o chapéu — há quem não se separe dele — precisa estar bem apumado. Os cantadores e o público precisam ficar próximos, mas é preciso que uma linha imaginária mantenha-se presente para delimitar o espaço e a posição ocupada por cada um. Torna-se necessário o uso de microfones para que o público — normalmente maior do que o presente nas cantorias de pé-de-parede — não perca nada do que é dito pelos cantadores. Esses precisam ficar em pé, com a platéia sentada à sua frente. Nesses eventos, a participação dopúblico ganha destaque a partir das demonstrações de apreço ou desgosto frente às apresentações. É através de palmas, vaias, gritos de incentivo ou de descrédito que o auditório emite sua opinião. O combustível do cantador mantém-se graças ao estímulo que recebe enquanto se apresenta. É o termômetro. Após a participação de cada cantador, é a quantidade de palmas e a vibração demonstrada pelo público que confere o retorno do que foi produzido. Se o público não demonstra muito ânimo, pode ser que a produção esteja agradando pouco, então, é o momento de buscar alternativas. Como o tempo é curto e o tema é pré-determinado, o jeito é inovar na escolha das rimas, no conteúdo dos versos. Elogios à platéia são sempre bem-vindos, assim como insinuações que coloquem o citado em situações vexatórias. Brincar com a sexualidade ou com o desempenho sexual também arranca risos e aplausos, porém, um verso, de qualquer temática, construído sem titubeio, com uma rima difícil, com uma resposta certa é recebido com muita euforia.

Geraldo Amâncio³¹ assim resume a postura que precisa ser adotada pelos cantadores em suas performances:

Precisa ter uma boa voz, precisa ter carisma e muito carisma, esse é o caminho que leva à fama. Precisa ter arte, cantar olhando no olho da plateia, porque principalmente nas gerações que passaram cantavam olhando para o chão, o que a gente chama “cantavam olhando para o bico do sapato”, não erguia, não cantava de frente erguida. Eu aprendi a gesticular com Pedro Bandeira, que ajuda muito. Eu tenho um colega chamado Oliveira de Panelas e ele disse “Palco já quer dizer arte”, você não pode apresentar só a cantoria, você tem que mostrar a cantoria com arte. Não faz mal nenhum uma encenação sem exagero, está certo?

³¹ Renomado repentista cearense, em entrevista cedida em 18 de novembro de 2012, em Fortaleza/CE.

As palavras do poeta dão mostras de alguns aspectos envolvidos na performance de um repentista que busca ou já alcançou notoriedade. A composição poética surge como parte integrante do conjunto e não apenas como constituinte suficiente para a formulação do papel desempenhado pelo repentista. O destaque dado à importância do carisma na constituição de uma imagem motivadora de sucesso indica o lugar reservado ao público como avaliador, de modo que precisa ter suas expectativas contempladas, todavia, a frente erguida não deixa dúvidas quanto à figura de onde emana o poder que sustenta a cena: o cantador. A gesticulação, subscrita aos momentos em que de fato o cantador toma a palavra, visto que nos demais está manuseando a viola, surge como extensão da voz, via por onde o verbo, que não cabe na boca, encontra espaço para se expandir pelo ambiente e alcançar seu destino final: o ouvinte. O depoimento do repentista evidencia também a distinção entre ‘apresentar só a cantoria’ e ‘mostrar a cantoria com arte’. A primeira pode primar pelo domínio da técnica, pela capacidade de manter-se fiel à métrica, à rima e à oração, de propor rimas perfeitas, mas a arte comparece apenas quando se agrega elementos que, somados à qualidade textual, compõem um texto maior, que se dá mediante a orquestração que se elabora entre os saberes portados pelo cantador e aqueles que se espalham na plateia, produzindo ecos que se espalham pelo ambiente e reverberam novamente para a figura do cantador, nutrindo-o e dando-lhes parâmetros para a manutenção da sua prática. Para dissipar qualquer dúvida quando à configuração das apresentações como espaços teatrais, repletos de elementos melodramáticos, com papéis atribuídos a cada um que participa da engrenagem que mantém em movimento essa arte secular, eis que o poeta afirma promover uma encenação. Se “Palco quer dizer arte”, os que não são aptos a produzi-la não podem e não devem carregar o nome de cantador, não devem macular o palco, local sagrado reservado aos iniciados e bem-sucedidos.

Pedro Bandeira, afamado repentista cearense, conhecido pela geração mais antiga como Príncipe dos cantadores, apontado como um dos mais enérgicos, capaz de arrebatrar plateias com a sua postura elegante e envolvente e sua voz eloquente, conquistando as mulheres presentes e despertando admiração e/ou inveja nos homens do recinto, apresenta seu perfil de cantador:

Então, primeiro ele tem que ser inato, nascer poeta. Se ele não nascer poeta, ele vai ser um cantador nato. Bom também, aprende a cantar com os outros e canta coisa dele também, aprende a escrever as coisas, aprende fazer balaio. Eu tenho colegas meus que dizem: “Eu não sou inato, eu canto o que vocês cantam e canto o que eu escrevo pra cantar”. E tem fama também. Porém, pra ser bom mesmo, tem que ser inato, tem que ter uma boa voz, tem que ter uma boa dicção, tem que ter um bom comportamento social, intelectual, tem

que ler sem parar, ler tudo, coisa simples, coisas fortes, se puder adquirir mais de um idioma. Hoje, pra ser hoje um cantador completo, ele tinha que ter mais de um idioma. Nós temos alguns cantadores que têm mais de um idioma. Nós já temos cantadores que falam em inglês, fluentemente, francês. Eu mesmo só sei do Português e ainda é do meu jeito (risos). Então, ele precisa disso, precisa também de gosto com a profissão, precisa de ser vaidoso, precisa de querer ser famoso, precisa de querer aparecer, precisa de querer existir, porque se ele não primar por isso, ele não vai se immortalizar, não vai ficar. Tem que ter, infelizmente ou felizmente, ele tem que ser essa vaidade (2010, p. 14).³²

Mas em que consiste nascer poeta? Segundo os próprios cantadores, é nascer com o “dom” de fazer repente, o que Pedro Bandeira chama de saber inato. Sem isso, é até possível manter-se repentista, mas há uma avaliação geral que os define como reprodutor e não criador, condição *sine qua non* para os que escolhem o improviso como meio de expressão. A “vaidade”, a vontade de “querer aparecer” é presença constante no discurso dos cantadores, mas, geralmente, surge dissimulada por uma aparente modéstia que atribui sempre ao outro a ânsia de se destacar dos demais. Para os ‘iluminados’ isso parece se dar naturalmente, sem grande esforço, haja vista a força da estrela que carrega.

Bule Bule (2007)³³, repentista baiano, conhecido como multiartista em função dos papéis que acumula como artista popular, quais sejam cantador, cordelista e sambador, nos apresenta mais nuances sobre a constituição do repentista:

O que não pode faltar no cantador é experiência. Não importa se ele seja novo, ele pode ser novo e ter experiência. E ele pode ser velho e não ter experiência. Então, o que não pode faltar num cantador é experiência. Ele só pode se lançar no mercado se ele tiver domínio do ofício, não importa se você seja novo. Pode lhe faltar outros tipos de experiência, mas a necessária para vencer, a necessária para sobreviver as dificuldades de um grande debate, de uma grande apresentação tem que haver. Não pode você ir para o mercado sem experiência. O que é necessário no profissional, especialmente no profissional da viola, você não vai levar escrito, você vai levar tudo na bagagem da memória, é você ter experiência. Ao contrário, você não sobrevive. (p. 03)

A experiência, apontada por todos como imprescindível ao desenvolvimento da profissão, surge aqui como elemento que se acumula e se revela como memória. Esta, em uma referência indireta à prática do balaio³⁴, está circunscrita ao âmbito da oralidade, de modo

³² Entrevista cedida em maio de 2010, em Juazeiro do Norte/CE (APÊNDICE QQ).

³³ Entrevista cedida em dezembro de 2007, em Conceição do Coité/BA (APÊNDICE M)

³⁴ Prática que consiste na produção de versos escritos que são apresentados como improvisados no momento da apresentação, é repudiada pelos cantadores por não corresponder ao que se espera de poetas cientes do papel

que, ainda que a escrita possa colaborar para a formação do artista, para ampliar seu repertório, o que lhe será requerido quando estiver em situação de performance é o saber acumulado através da prática, é o traquejo para lidar com situações que requerem a sua criatividade, o que não se sustentará caso disponha apenas ou predominantemente de um saber enciclopédico, o que balizará a sua permanência e a sua atuação no âmbito da cantoria.

Enquanto a constituição do processo de espetacularização aponta para as influências do mercado e dos *media no modus operandi* do universo da cantoria, as características que são acrescidas em torno dos festivais apontam para uma mostra do inegável vínculo estabelecido, desde sempre, entre o jogo, a música e a poesia, já que as regras que passam a valer corroboram para a efetivação de prática cuja dinâmica conduz à vitória. Ainda que, após as apresentações e a divulgação do resultado, os testemunhos apresentem uma compreensão mais voltada para o ato de disputar e não necessariamente para o ato de vencer, é irrefutável a ideia de que é a vitória que todos almejam quando sobem aos palcos, empunham as violas e buscam conquistar o apreço da platéia. Entretanto, baseando-se numa suposta ideia nefasta sobre a vinculação da música e da poesia com aferição de apreciações valorativas, algumas organizações optam por não dispor do processo classificatório, o que, invariavelmente, atende aos apelos de alguns, mas frustra tantos outros, visto que se criou uma aura de tradição no seio dos desafios produzidos nos festivais.

A espetacularização da cantoria de improviso apresenta-se, na atualidade, como um conjunto de eventos que formam uma rede tecida com material resistente, mas flexível o suficiente para permitir que cada localidade construa seu calendário de atividades, visando períodos mais apropriados para as dinâmicas locais, do mesmo modo que imprime a suas produções um caráter idiossincrático. Assim, em alguns lugares os festivais acontecem em datas fixas, pois passam a integrar as festividades do município, sendo incorporados a períodos festivos, tais quais festas juninas, religiosas, feriados nacionais, sempre se preocupando, as comissões organizadoras, em desenvolver estratégias que lhes permitam agregar mais valor simbólico às produções e também um caráter de fixidez de modo a serem lembrados juntamente com feriados e dias festivos.

Esse modelo tradicional de festival, que é requerido como a necessidade de não fugir aos ditames impostos pelos próprios partícipes, atualmente é indicado como regra, mas o que se vê aqui é o fruto de uma prática que se consolidou, passando da descrença em um novo

que desempenham na arte da poética do improviso, mas muitos admitem já terem recorrido a esse recurso em circunstâncias muito específicas.

modo de articulação para a exaltação desta como um espaço referendado para a exposição da competência dos cantadores, assim como uma vitrine para a divulgação do seu trabalho.

A discrepância que pode ser observada quanto ao modo como os diferentes estados brasileiros estimulam a valoração de suas expressões populares, seja através de iniciativas individuais ou fruto de apoios políticos, tem resultado na renovação do perfil dos repentistas, em algumas localidades, colaborando para a participação de jovens que veem nessa arte a possibilidade de mudança e de ascensão, ainda que em outras plagas, a imagem desses poetas esteja permanentemente atrelada à ideia de um passado teimoso, inapto competir com as demandas dos novos mercados que ora se apresentam. A fama conseguida por alguns representantes dessa arte, assim como a posição que passam a ocupar no âmbito social, surgem como apelo para aqueles que creem na possibilidade de renovação da arte de improvisar, incorporando novas possibilidades, explorando novos temas, agregando outros valores, mas mantendo a tônica que lhe confere o estatuto de arte.

A tradição inventada é apresentada por Hobsbawn ([1983] 2008) como

[...] o conjunto de práticas normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas, cuja natureza pode ser natural ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado, tentando estabelecer, sempre que possível, uma continuidade com um passado histórico apropriado. (p. 09)

Essa tentativa de continuidade elege um determinado passado e um dado formato cuja perpetuação precisa ser fomentada. O mesmo autor apresenta uma interessante diferença entre tradição e costume, a fim de situar as tradições inventadas, objetivando dissuadir uma constante confusão entre os termos. Para ele, a tradição é vista como imutável, mas são os costumes que servem como motor, registrando as mudanças e impulsionando a reconfiguração de numerosas práticas. A tradição esforça-se por manter um vínculo com o passado a fim de reverenciá-lo, mas, as tradições inventadas, embora geralmente não sejam assim vistas, o que buscam mesmo é estreitar seus vínculos com o passado, manter-se como sua continuação deste, apesar de apresentar um diferencial: as tradições inventadas fincam suas raízes na atualidade e mantêm-se sempre com vigor; é justamente essa capacidade de adaptação constante que compreende o modo mais eficiente para lidar com as demandas do tempo, o ponto de equilíbrio entre passado e presente, atendo-se a eles, mas cientes das limitações do primeiro e das necessidades do segundo.

A performance adotada na cantoria constrói-se sugerindo uma metáfora do modo como as pessoas se posicionam diante da vida: dispostas para a luta. E de que armas podem se valer? A palavra é a mais eficaz. Os cantadores, de posse de suas violas, sentem-se prontos para a batalha que se trava em torno do verbo. No contexto do repente, seja no pé de parede ou nos festivais, as arenas são armadas em torno de espectadores ávidos para defender seus representantes, seus escolhidos. Os que disputam o pódio, esses precisam estar estruturados em torno de uma munição certa e eficiente: é sempre preciso ter bala na agulha e os mais rápidos no gatilho, que consigam acertar o alvo com perfeição, sairão vencedores. O manancial que se coloca como esteio da produção poética improvisada é formado por um repertório de palavras escolhidas tendo em vista a sua aplicabilidade dialógica. As rimas indicam aquelas que possuem afinidades rítmicas, mas a sua distribuição subjugam-se a um esquema hierárquico que tem a construção do sentido como norte. Submetidos a estruturas linguísticas pré-determinadas, os vocábulos atendem a princípios norteadores que encontram nos gêneros da cantoria um vasto campo para a atuação. Confessamos a dificuldade de mesurar, com exatidão, a quantidade de gêneros que gravitam no tocante à cantoria, tendo em vista que o material disponível está sempre carente de atualização. Enquanto prática cultural, a cantoria apresenta o dinamismo como uma de suas características intrínsecas, haja vista a sua capacidade camaleônica para criar novas possibilidades de formulação poética. Entretanto, o que se encontra em questão, de fato, é o movimento utilizado pelos cantadores para a renovação do repertório, dispondo de sensibilidade, senso estético apurado, argumentos bem fundamentos e uma criatividade ilimitada.

O conjunto desses elementos é acionado e balizado tendo em vista a observação que se faz do público e a necessidade de manter a atualidade da cantoria. Na cadência do repente, com toadas escolhidas a dedo, as modalidades surgem e deixam de ser utilizadas com o passar do tempo, mas frequentemente exige-se do cantador o domínio de uma grande variedade dessas modalidades. Os festivais giram em torno de sextilhas³⁵, motes de sete³⁶ e mote de dez³⁷, que figuram como gêneros obrigatórios, e outras modalidades, tais como

³⁵Denominação comumente atribuída à produção de um verso composto por seis pés heptassílabos. Entretanto, Ramalho (2001b, p. 112) apresenta uma nova proposta que atrela a produção da sextilha ao uso da toada, de modo que “[...] levando em conta a estrutura fraseológica da toada, tem mais sentido considerar a sextilha como um terceto de três versos monorrítmicos de 15 sílabas poéticas, em vez do convencional: uma estrofe de seis versos setessílabos.”

³⁶Gênero apontado por Linhares e Batista (1982) como uma adaptação apresentada por Manuel Leopoldino de Mendonça Serrador, poeta alagoano, a partir da sextilha, apresentando sete versos heptassílabos com a seguintes distribuição: ABCBDDDB

³⁷Gênero composto por dez versos heptassílabos, com a seguinte distribuição de rimas: ABBAACCDDC.

martelo agalopado³⁸ e gemedeira³⁹, mourão dialogado, mas, o martelo agalopado é apontado, praticamente por unanimidade, como aquele capaz de desestabilizar o cantador ou revelar e/ou ratificar sua posição como poeta conceituado. Para isso, a alcunha atribuída ao gênero revela os fortes laços que se estabelecem entre o universo oral e as demandas de uma sociedade grafocêntrica: vestibular do cantador. A referência a um exame estabelecido como parte de um rito de passagem por aqueles que se arvoram a enfrentar os percalços do mundo acadêmico revela medidas adotadas pelos cantadores a fim de aferir valor aos que se dispõem a ingressar e manter-se no rol dos que almejam não apenas o título de cantador, mas a denominação de poeta, restrita a poucos.

Enquanto alguns gêneros caem em desuso e passam a ser pouco requisitados, outros vão surgindo e impondo-se. Modalidades como Segura o remo, O que me falta fazer mais, No tempo de Pai Tomás, Brasil Caboclo e Voa sabiá indicam uma tentativa de inserir o público, de modo explícito, na constituição da performance (CASTRO, 2011, p. 89), tendo em vista que a presença do refrão solicitada uma participação direta da plateia que, envolvida por uma toada menos monótona, adere ao chamado e forma um coro em uníssono. Embora não haja muitas explicações quanto ao modo como cada gênero surge, o que condiz com a movência própria da cantoria, aqui e acolá há quem assuma a autoria dos versos. Bráulio Tavares_ poeta, escritor, compositor, produtor cultural e apreciador da cantoria_ afirma que os versos de Voa sabiá⁴⁰ foram criados por ele para integrar a montagem dramática Casamento de Trupizupe e foram agregados para compor mais uma modalidade da cantoria

O tempo inteiro eles estão criando novos refrões, novas melodias e aos poucos esses refrões vão se consagrando e vão sendo adotados. E eu tenho, inclusive, uma coisa que me orgulha muito, eu tenho uma música que é uma música que eu compus com um refrão e que os cantadores começaram a usar nas cantorias como refrão para improvisar verso. É o “Canta Sabiá”, não sei se é esse o nome que eles dão. “Canta sabiá no galho da laranjeira, que a pedra da balieira vem voando pelo ar”. Isso é meu, é da minha peça O casamento de Trupezupe com a filha do rei. Então, a apresentação do personagem, que é o Trupezupe, que é um cantador é cantando isso. Então, eu criei esse refrão, para essa música dessa peça e sempre nas minhas apresentações eu cantava essa música, porque é a história do meu nascimento, que os emboladores de coco tem muito essa coisa [...].

³⁸O gênero martelo foi criado por Pedro Jaime Martelo, o que se lhe deu tal nome, e consiste em um verso com dez pés decassílabos, entretanto, credita-se a Silvino Pirauá Lima a sua versão mais conhecida na atualidade. Possui algumas variações, dentre elas o martelo agalopado.

³⁹Esse gênero tem como base a sextilha, mas apresenta o que Alves Sobrinho (2003) denomina “relaxo”, que consiste no refrão ‘Ai, ai, ui, ui’ entre a quinta e a sexta linhas, como o seguinte exemplo: Hoje todo mundo geme/ Do litoral ao sertão/ Sem terra pra trabalhar,/ Casa para habitação,/ Fernando Henrique sorrindo/ Ai, ai, ui, ui/ Que pobre não tem razão.

⁴⁰Canta sabiá no galho da laranjeira/ Que a pedra da balieira vem voando pelo ar

(TAVARES, 2012, p. 19)⁴¹

Incorporados ao repertório dos repentistas, os versos sofreram pequenas mudanças e a modalidade é conhecida como Voa sabiá:

Voa sabiá
 No galho da laranjeira
 Que a pedra da baladeira
 Vai voando pelo ar

Assim, a cantoria vai seguindo seu fluxo, agregando novos valores, incorporando novidades, mas os elementos que a configuram como parte da tradição se mantêm e são reafirmados a cada apresentação.

Mário de Andrade é reconhecido como um dos primeiros a empreender uma pesquisa mais apurada sobre as expressões populares, desde suas viagens pelo Norte e Nordeste do país, em 1927, 1928, até apurada pesquisa sobre as expressões populares em um outro circuito e, posteriormente, em 1935 quando esteve à frente do Departamento de Cultura de São Paulo, sendo essa iniciativa intitulada Missão de Pesquisas Folclóricas. Para o escritor (ANDRADE, 2006), todas as modalidades da cantoria estão imbricadas na ideia do desafio, não sendo este apenas uma modalidade entre tantas outras, mas sim o elemento que se sustenta como a espinha dorsal da arte de versejar improvisando, tendo em vista a tensão e a disputa que compõem a performance dos cantadores, apresentando-os como concorrentes, ainda que estejam reunidos sob a égide da parceria. Esse foi o viés adotado nessa pesquisa, de modo a compreender a cantoria como uma peleja constante em torno da palavra oral.

A agonística, herança dos princípios gregos, postula que, para que haja disputa, é necessário que alguém ocupe o lugar do oponente, alguém a quem se pretende fazer aceitar um ponto de vista. Competidores por natureza, os homens se veem em conflito a partir da sua concepção. Se lutam para nascer, lutam para se manter-se vivos e atuantes.

Os jogos que se estabelecem através da palavra têm lugar em diversas sociedades, sendo que, em muitas delas, estes funcionam como anunciadores do futuro, portadores de verdades e responsáveis por indicar os caminhos a serem seguidos. O repente, construção poética que se dá a partir do confronto, tem como fonte alimentadora a presença do público, mas, antes disso, a existência de um outro a quem se pretende mostrar superioridade. A batalha que se trava entre os cantadores aproxima-se dos embates travados entre os lutadores,

⁴¹ Entrevista cedida em 16 de novembro de 2012, em João Pessoa/PB (APÊNDICE K).

nas mais diversas modalidades, que ocupam seus espaços e se impõem tendo em vista o prestígio que se conquista mediante a correspondência que se estabelece entre os que cantam e os que ouvem, entre os que dizem e os que julgam, entre os que produzem em comunhão enquanto disputam, declaradamente, a fim de serem agraciados com a denominação de vencedor. Huizinga ([1938] 2008) destaca a presença dos jogos nas sociedades como elemento indispensável para a construção de desafios, molas propulsoras do crescimento, incentivadores da ampliação dos horizontes.

Como deuses que disputam sua manutenção no Olimpo, os repentistas, quando, em um dado momento, passam a apresentar-se em duplas expõem a seus pares a necessidade intrínseca de competição. Mas, em que nível esta se apresenta? Quais elementos constituem o lastro poético sobre o qual o artista se afirma? A presença da viola delimita espaços, mas dirime fronteiras. Uma vez que Carmo Jr. afirma que a voz já é, em si, um instrumento musical, no que tange à produção dos repentistas esta encontra sua plenitude na medida em que vê na viola a sua extensão, capaz de ocupar os espaços que esta, propositalmente, permite que sejam preenchidos pela voz que ecoa do pinho. A fim de ganhar fôlego e redobrar forças para prosseguir no embate, enquanto elabora seu discurso, entre uma respiração e outra, o poeta recorre à viola, agarra-se a ela como em lamento e nessa simbiose areja os pulmões e ergue sua espada. Seu verso afiado corta o salão e desafia seu oponente, diante dos ouvidos perplexos e atentos dos que anseiam por ser testemunhas do irrepetível. Uma vez tocado, porventura sentindo-se ferido por versos que vão buscar e explicitar seu calcanhar de Aquiles a fim de combatê-lo, o desafiado revida, visto que não pode se recusar diante de uma plateia ávida.

Octavio Paz (1982, p. 64) afirma que “A operação poética não é diferente do conjuro, do feitiço e de outros processos de magia.” De posse de ‘palavras mágicas’ capazes de abrir cavernas e despertar desejos, ainda de acordo com o autor, o ritmo é utilizado como agente de sedução para atingir ouvidos carentes, para entreter olhares experientes, para embalar memórias apaixonadas. Ao propor uma relação entre o poeta e o mago, Octavio Paz (1982) indica que ambos lidarão com o poder que detêm: o domínio da palavra. Esta, na criação poética, consiste em se deixa manejar como a peça de um jogo maior, como um artefato que precisa ser manipulado por vozes experientes, por aqueles capazes de apresentar os melhores conjuntos de rimas, aqueles onde as palavras repousam como se de lá tivessem brotado. O poder atribuído ao cantador lhe permite construir um escopo metalinguístico flexível a ponto de ser tecido, alinhado a recursos variados, evidenciando o que já se pressupunha: a sua grandeza como criador. Assim,

A linguagem do poeta está nele e só nele se revela. A revelação poética pressupõe uma busca interior. Busca que em nada se assemelha à análise ou à introspecção; mais que busca, atividade psíquica capaz de provocar a passividade propícia ao surgimento de imagens. (PAZ, 1982, p. 65)

Pois é justamente tendo em vista a passividade despertada na platéia, na medida que esta se faz necessária, que o repentista conclama os ouvintes a seguirem sua linha de raciocínio, a acreditar na veracidade das imagens criadas na e pela linguagem, no artifício que permite lançar mão de um ilusionismo linguístico para envolver os que vão em busca de reaver seus sonhos, de rever um passado latente, que vive à espreita, trazendo à cena uma sempre frequente nostalgia.

Ainda de acordo com Octavio Paz (1982, p. 62/64), “Algumas palavras se atraem, outras se repelem, e todas se correspondem. [...] As palavras se juntam e se separam atendendo a certos princípios rítmicos.” Desse modo, a analogia surge como uma estratégia de construção discursiva, tendo em vista que recorrer a campos semânticos para a formação de rimas tende a funcionar como um excelente recurso mnemônico. A partir do mote dado, o poeta aciona os conhecimentos que detém sobre a temática e, em fração de segundos, precisa pensar em estratagemas que lhes permitam trazer à tona vocábulos que, além de apresentarem afinidade temática, possam gravitar em torno do assunto proposto. Uma vez que sua capacidade poética lhe garante o domínio no que tange à métrica e à rima, os maiores esforços, no instante da criação, voltam-se para a perspicácia requerida a fim de manter-se fielmente à oração, escolhendo como um experiente pintor, as palavras deverão compor sua palheta. O que vê, na prática, pode, de fato, ser elencado como parte de um passe de magia: brotam palavras de todos os lados, mas elas não são fígadas ao acaso, não se deixam seduzir por qualquer sombra de um bom verso. É preciso embê-las no fluido que se produz por entre fragmentos de ideias, envolvê-las no fino e delicado manto que se constrói quando cada gesto é exposto, quando cada lembrança surge e escapa da boca revelando um bailado único.

Quando Miguelzinho (2007, p. 02) afirma que “A chave do mote não é a pessoa, mas é o retrato.”, pode-se inferir que o retrato corresponde à representação de um assunto, à imagem que se apresenta no instante que a construção do mote a captura, haja vista que a pessoa seria muito mais do que se pode apreender em tão pouco tempo, com a escolha de elementos que, embora variados e complexos, veem-se subjugados às delimitações de tempo e de pertinência. A moldura escolhida para o retrato precisa dialogar com a imagem que será exposta, correspondendo aos anseios dos que ouvem, reativando um imaginário que perpassa

a memória coletiva, que vai ao encontro do *ethos*⁴² prévio que é partilhado por tantos e que tende a ser reforçado a fim de cristalizá-lo como decalque perfeito.

A metáfora, apontada por Aristóteles como idiossincrática à poesia, não apenas pode ser revista como deve ser repensada em contraponto aos demais recursos manejados na construção dos versos. A metonímia, figura requerida a fim de expor a parte como a representação do todo, surge como recurso estilístico. Como parte do enredo, surge como característica marcante a referência a outros enfrentamentos, dos quais saíram vencedores, após baterem em nomes que figuram entre os mais respeitados. O mote de sete⁴³ construído por Miguelzinho e Leandro Tranquilino⁴⁴ em torno do mote Cantador que me enfrenta, morre em menos de uma hora ou o mote decassílabo criado por Paraíba da Viola e Davi Ferreira ao serem confrontados com o mote É burro, maluco ou retardado quem achar que me vence em cantoria ou ainda o mote de sete Eu lhe deixo espadaçado, da lavra de Antônio Queiroz e Lavandeira são indicadores da auto-estima dos poetas. Armados para o combate, cada um vai à luta confiante em sua competência poética, utilizando a deixa para reafirmar ao outro o lugar que ocupa, sempre entre os melhores, no que podemos denominar cânone da cantoria:

Em Salvador peguei Antônio Queiroz
Em Araci eu dei tapa em Zé Pedreira
Em Valente eu ataquei Lavandeira
E ainda fiz o coitado perder a voz
E Curió que diz que cantou veloz
Eu peguei o safado em Água Fria
E Miguelzinho marcou hoje, esse dia,
Pois eu vim pra matar esse safado
É burro, maluco ou retardado
Quem disser que me vence em cantoria.
(Davi Ferreira, 2006, verso 02)

Os adjetivos burro, maluco e retardado aqui irão figurar como uma analogia a todos aqueles que ocupam na sociedade um lugar tangenciado tendo em vista sua dificuldade para acompanhar a lógica imposta como dominante; aqueles que se posicionam de modo diferente do que requerem as regras sociais. De acordo com estas, os sujeitos que ocupam esse lugar tendem a apresentar dificuldades para elaborar, inclusive, os reais riscos que envolvem a

⁴² Conceito proposto por Aristóteles como parte da tríade composta também por *phatos* e *logos*, como dispositivo para se pensar sobre o caráter do orador a partir do discurso que enuncia. Foi atualizado e revisto por Dominique Maingueneau (2005) tendo em vista o acréscimo da ideia de *ethos* prévio, cujo princípio reside no fato de que, antes de enunciar, o orador já é avaliado conforme uma julgamento prévio realizado pelo auditório, observando aspectos linguísticos e também paralinguísticos.

⁴³ O mote de sete é composto por 10 pés, cada um com 07 sílabas métricas.

⁴⁴ Durante a participação no XVIII Festival de Violeiros de Serrinha, em 2006, realizado na cidade de Serrinha, interior da Bahia.

vida em sociedade, conforme seus ditames, dentre eles, o medo e a capacidade de perceber e manter-se nos lugares que lhe foram destinados contribuem para a manutenção da ordem. Desse modo, dispor-se a enfrentar um cantador cujo prestígio é largamente reconhecido é mostrar-se inapto para ocupar um tão desejado lugar no Olimpo reservado aos grandes poetas. Ou será justamente o contrário, tendo em vista que a capacidade de pôr em dúvida o já estabelecido e aceitar tal desafio o habilita a pôr em prática um dos preceitos da arte de versejar: o grande poeta é aquele que não se intimida diante dos desafios, que não toma como sua a medida do seu concorrente, que não perde a oportunidade de provar o seu talento, sempre.

A necessidade de corresponder às expectativas da plateia também aqui se enuncia, como mostram os versos a seguir:

Mostra aí para o povo o seu poder
 Que o povo presente está ouvindo
 Com certeza também me aplaudindo
 Mas eu vim aqui para dar prazer
 Você veio para aborrecer
 E só tá falando muita heresia
 Mostre toda sua categoria
 Pra deixar esse povo animado
 É burro, maluco e retardado
 Quem achar que me vence em cantoria.
 (Paraíba da Viola, 2006, verso 05)

Em que consiste o prazer esperado pelo ouvinte? Quais os mecanismos manejados pelo cantador a fim de alcançá-lo? Dar evidências de que pode garantir o prestígio que tem é visto pelo cantador como imprescindível, uma vez que seus saberes e os da plateia circulam pelo universo da oralidade e, nesta, o valor de verdade está depositado na palavra dita ou, neste caso, no verso cantado:

Eu sim sou cabra potente
 Tanto falo como canto
 Nos dois itens eu garanto
 E você vem de Valente
 Pra fazer vergonha à gente
 Pra me fazer derrotar
 Vai voltar sem ser mandado
 Pra sua terra natal
 Quem comigo passa mal
 Eu lhe deixo espedaçado.
 (Antônio Queiroz, 2006, verso 11)

Palavra e canto surgem aqui como faces de uma mesma moeda. Os já tão esgarçados pressupostos que separam as ações de falar e cantar aqui apresentam meandros ainda mais tênues. Esses, ora requeridos no discurso, representam a analogia com a capacidade de manipular a linguagem mediante expressões que o poeta entende como caras ao universo oral. Mais uma vez a voz é requerida a ocupar um lugar de destaque. Se para além dos limites que circunscrevem o momento da cantoria é a escrita e seus códigos que imperam, na redoma na qual se encontra o universo da palavra cantada é a oralidade que dá as cartas, é o verbo que se impõe, é a voz que não se subjeta ao papel e traça sua circunferência com contornos muito nítidos. A harmonia rítmica que compõe o gênero mote decassílabo⁴⁵ apresenta-se nas palavras com terminação em –ente, nos pés 01, 04 e 05, enquanto a terminação em –anto se faz presente nos pés 02, 03, além da terminação –ado, nos pés 07 e 10 e também da terminação –al, nos pés 08 e 09, de modo que a distribuição assim se apresenta: ABBAACDEED

No discurso dos repentistas surge a ideia, consensual, de que o mote tem uma chave, que norteia a construção dos versos. Esta pode ser apontada como a responsável por abrir as portas da imaginação, por conectar o cantador ao seu universo criativo, ao mesmo tempo em que indica a presença de limites e fronteiras, haja vista a necessidade de manter a presença de elementos que não possibilitem a fuga da temática, denominada oração. Do mesmo modo, a métrica, própria de cada gênero, precisa ser respeitada. Se todas essas prerrogativas precisam ser levadas em conta, ganham ares de obrigatoriedade e provável punição para os que ousarem não respeitar, pois, enquanto essas surgem como condição *sine qua non* para a produção dos repentistas, em se tratando de uma competição julgada, efetivamente, por terceiros, os elementos que funcionam como parâmetros avaliativos são mensurados. Há quem diga que, de fato, esse tipo de avaliação faz parte do ritual, pois, ainda que não haja mesa julgadora, o público, fiel e atento, está sempre à espreita a fim de apontar supostas falhas. Entretanto, embora haja uma espécie de ranking interno, quando os violeiros assumem seu lugar no palco, nos festivais, é a presença de avaliação que busca reunir aspectos qualitativos a fim de mensurá-los quantitativamente, já que consta a necessidade de pontuar, gerando uma lista de valores que, ao final, apontará o grande vencedor.

A análise das entrevistas aponta que, apesar do discurso aparentemente modesto, onde há, frequentemente, a afirmação de que mais importa participar do que sair vencedor, os

⁴⁵ O gênero mote decassílabo é composto por 10 pés heptassílabos.

cantadores constroem um *ethos* que os apresenta como autoconfiantes, seguros quanto à sua competência poética, o que os situa na categoria dos competidores natos. Quando chegam ao palco ou ao local reservado para as apresentações, assumem o lugar do toureiro que, diante do touro bravo, personificado na imagem do mote, que o desafia, lança mão da faixa vermelha, que dança conforme a construção dos versos e que representa o encantamento a ser criado na plateia. Do mesmo modo, o touro também pode simbolizar o seu parceiro, pois, embora a disputa se dê em duplas, há uma disputa velada, que se solidifica e se fortalece à medida que cada produtor apresenta suas cartas, arma sua jogada e, enfim, quando chega a hora ideal, lança o dardo que deve acertar em cheio seu companheiro, preferencialmente apresentando informações da sua vida que o fragilizam, ao mesmo tempo em que busca prever que reação causará nas demais duplas.

A amplificação da viola e da voz, a partir da introdução do microfone e de caixas amplificadas é indicada pelo autor como consequências da ampliação da cantoria para novos contextos, onde o público torna-se mais numeroso, mas, para além disso, ao agregar esses novos elementos à cena performática da cantoria os repentistas expõem a sua inquietante necessidade de manter-se ao alcance da sua plateia. Ao inserir-se em novos contextos, o cantador se vê também distanciado de seu público, ainda que isso se dê apenas fisicamente, tendo em vista que a introdução do palco ou de espaços específicos para a apresentação estabelecem uma fronteira, ainda que sutil, entre os produtores e os que consomem, mas eis que no campo em questão a construção final surge como resultado de uma coparceria. O advento dos festivais desloca o ouvinte do seu lugar de proponente, de responsável pelo encaminhamento da apresentação_ o que se dava a partir da proposição dos motes_ e o reloca para a posição dos que cabem avaliar o que está sendo partilhado. Para os que frequentam os festivais, é nítido o desconforto em que a plateia parece estar. Ao mesmo tempo em que essa nova configuração os atrai, eles demonstram não apenas o que parece ser uma dificuldade para lidar com as novas regras, o que pode sugerir um discurso que quer mantê-los na posição de completa passividade, mas uma recusa em abrir mão da sua contribuição enquanto coautor, enquanto cúmplice.

3 NO DELINEAR DOS VERSOS

A poesia (...), a poesia, ela não mora, ela chega.

(Miguelzinho, 2007, p. 06)

A escolha por recorrer a entrevistas como meio de se aproximar dos sujeitos e, a partir delas, buscar compreender o sistema da cantoria se deu seguindo o traçado de um projeto que tem a vocalidade como princípio. Embora haja tantas outras possibilidades metodológicas, o mais instigante foi o fato de que os sujeitos envolvidos nesse trabalho de pesquisa terem a voz como arma e a poesia como expressão. Sendo assim, ouvi-los e dar-lhes a oportunidade de falar parecia o caminho mais coerente. Entretanto, a adoção dessa proposta requer um pesquisador disposto a sair do seu lugar de conforto, para ocupar outros espaços que não apenas aqueles propostos por um fazer acadêmico que compreende pesquisa e ciência como modos de lidar com o Outro mantendo uma distância segura, a fim de não ‘comprometer a seriedade do trabalho’. No entanto, trabalhar com um *corpus* vivo já traz em si o desafio de conviver com as linhas tênues que separam e unem pesquisa e vida. Dito isso, torna-se urgente ressaltar que não se trata de adotar o improviso como foco de estudo e como modo de encaminhamento do trabalho, tendo em vista que as entrevistas foram realizadas, de modo geral, acompanhando o calendário de atividades dos festivais. De qualquer modo, as necessidades que se apresentam no fazer etnográfico não permitem um plano de trabalho sem flexibilidade.

3.1 OS CANTADORES E SUAS HISTÓRIAS DE VIDA: SOBRE EMBATES, PERDAS E CONQUISTAS

Há quem diga que o bom poeta é aquele que consegue separar obra e vida, tendo em vista que a poesia não é a liberação da emoção, mas a fuga dela, do mesmo modo que não é a expressão da personalidade, mas a fuga desta (ELLIOT, 1989, p. 47). Entretanto, entendemos que, em se tratando da cantoria de improviso, ainda que seja um fingidor, como lembra Pessoa, é preciso recorrer a seu manancial de experiências e emoções a fim de transformar seus versos em uma extensão dos sentimentos que emanam da plateia naquele momento. Exímios oradores, constroem sua retórica avaliando o auditório que têm à disposição, inserindo-os como co-enunciadores na lida do fazer poético.

A memória, espaço manipulado pelos sujeitos para armazenar o traçado de sua vida, não se apresenta de modo linear e uno. Nesse sentido, concordamos com Bosi ([1973] 1994), pois “A memória é um cabedal infinito do qual só registramos um fragmento” (p. 39). Lembranças fragmentadas, lampejos de recordações, filtros da(s) realidade(s), sentimentos dos testemunhos, distanciamento espaço-temporal, busca por corresponder aos anseios de quem escuta, desejo de poder voltar no tempo, todos esses aspectos compõem o caleidoscópio no qual a memória é forjada. Esta surge imersa no líquido espesso da linguagem, cujo sentido se constrói, de fato, apenas quando o texto encontra quem o receba, em performance.

O trato com a fluidez dos textos orais e seus meandros permite vislumbrar outras direções, outros encaminhamentos. Quando esses textos se apresentam em forma de poesia, não há alternativa senão “emprenhar pelos ouvidos” como tão bem sentencia nossa sabedoria popular.

Tendo em vista que o desenvolvimento dos repentistas se dá a partir de motes, são eles que anunciam o direcionamento a ser tomado. As relações entre estes e os gêneros norteiam as escolhas dos repentistas, lhes obriga a recortes mnemônicos que são ativados no momento em que se concretiza a alquimia entre o que se sabe e o que é demandado pelo contexto. Conforme os versos vão tomando forma, surgem esfinges de homens e mulheres que escolheram não a terceira margem, mas rotas que se constroem tendo como bússola o alcance do chilrear dos ‘passarinhos de bigode’. É sobre suas trajetórias, suas escolhas, suas conquistas, suas perdas, suas glórias, que vai se tratar aqui. Quisera saber transformar a vida em melodia, como eles. Na ausência disso, é pela palavra escrita que se tenta emoldurar a poesia oral, ciente das suas limitações, da sua incapacidade de descrever o que só o ouvido consegue captar, sem possibilidade de alcançar a mão.

Apontados, por observadores pouco sensíveis como simples e pouco complexos, os versos improvisados no repente revelam histórias de vida de sujeitos cujas trajetórias são marcadas por idas e vindas, por uma rota que os aponta como nômades, em busca do sonho dourado de poder viver da arte da cantoria.

Os laços que unem memória e tempo são esgarçados pouco a pouco por fatos que vão permeando os traçados da vida dos poetas. Entretanto, um dado mantém-se como quase unânime: é na infância que se dão os primeiros encantos. Fosse trazido pelo vento que levantava poeira no terreiro ou pelas ondas gigantes que se criavam nos rádios, os ecos de cantoria chegavam nas casas e arrebatavam seus moradores pelos ouvidos. Os espaços reais e simbólicos ocupados pela cultura popular são repletos de veredas e é, nos recônditos da memória, que fios mantêm o mundo em frequente movimento.

A dificuldade em lidar com histórias de vida como instrumento científico resvala para as imposições prescritas por uma concepção iluminista de conceber ciência, cujo valor de verdade reside em provas que possam auferir legitimidade ao que se pretende observar. É Thompson (1992) quem chama atenção para o fato de que houve um período em que os historiadores orais gozavam de prestígio, tendo em vista que a história oral foi o primeiro tipo de história a ser praticada, fazendo de Jules Michelet, ainda em meados do século XIX, um de seus praticantes mais conhecidos, que afirmava:

Quando eu digo tradição *oral*, estou falando de tradição *nacional*, aquela que permaneceu espalhada de modo geral na boca do povo, que todos diziam e repetiam, camponeses e gente da cidade, velhos, mulheres, até mesmo crianças; aquela que podemos ouvir ao entrar à noite numa taverna de aldeia; aquela que podemos colher se, ao encontrar à beira da estrada um transeunte descansando, começamos a fala com ele da chuva, da estação, e do alto preço dos mantimentos, e da época do imperador, e da época da Revolução.
(MICHELET apud THOMPSON, 1992, p. 45/46)

Do mesmo modo, também Jan Vasina e Alex Haley mostraram a grande contribuição dos relatos orais para uma compreensão mais ampla sobre a história. Assim sendo, não deveria haver, necessariamente, estranhamento, haja vista que a escolha metodológica pela poesia oral já se apresenta como uma outra possibilidade de fazer científico. Entretanto, em um espaço de tempo relativamente pequeno, a história oral foi, aos poucos, tornando-se menos requisitada, ofuscando detalhes e particularidades que apenas as narrativas orais podem registrar, já que a alteração de enfoque se deu em torno da memória, pois

A memória foi rebaixada do *status* de autoridade pública para o de um recurso auxiliar privado. As pessoas ainda se lembram de rituais, nomes, canções, histórias, habilidades; mas agora é o documento que se mantém como autoridade final e como garantia de transmissão para o futuro. Em consequência, exatamente aquelas tradições orais públicas e de longo prazo, outrora as de maior prestígio, é que se têm mostrado mais vulneráveis.
(THOMPSON, 1992, p. 50)

Rompendo os cercos que envolvem os registros escritos como única possibilidade, a história oral ganha espaço como área do saber que se propõe a considerar outras perspectivas de análise, outros modos de compor narrativas. Através desses, no caso, surgem versões de um outro Brasil, uma outra possibilidade de capturar o andar do mundo.

Os sujeitos aqui envolvidos são poetas orais. Todos, independente do tempo de profissão e do destaque alcançado, escolheram a poesia como modo de se pôr no mundo. De mãos dadas com ela, o que se vê é um rosário de sentimentos, tal palimpsesto, que irradia luz para revelar o que os olhos carregados de dor e de labor refletem. Mas a pergunta que se impõe é: a pessoa é para o que nasce?⁴⁶ Ou seja, os repentistas nascem dotados de uma capacidade poética que os conduz, invariavelmente, para tornarem-se improvisadores?

Quando se pergunta a alguém que gosta de cantoria quais são seus ídolos, logo vêm à tona os nomes dos irmãos Batista (Lourival, Otacílio e Dimas), do Cego Aderaldo, de Pinto do Monteiro, nomes históricos e representativos da história da cantoria, mas eis que contemporaneamente são nomes como Oliveira de Panelas, Ivanildo Vila Nova e Geraldo Amâncio que alcançam grande destaque. Ao largo desses, outros tantos nomes despontam, trazendo ares renovados para o universo da cantoria, embora isso não se dê de modo linear e apresente diferentes nuances em cada Estado. Os discursos que insistem em apontá-la eternamente como uma moribunda que se arrasta não encontram respaldo entre aqueles que acompanham seu movimento e veem surgir novos talentos, que compreendem o alargamento da cantoria, suas inovadoras possibilidades.

O que se pode questionar é: como se forja um cantador? Para Sautchuk (2009)

O improviso não é uma invenção completa, mas uma criação a partir de referências, tais quais o ritmo das formas poéticas, as melodias sobre as quais se improvisa os versos e as temáticas usuais. Quer dizer, improvisar é colocar-se em relação tanto com os conhecimentos e modelos da arte incorporados e apreendidos quanto com outros sujeitos e fatores na situação em que se improvisa. (p. 19)

Também Elliot (1989) lembra: “Nenhum poeta, nenhum artista tem sua significação completa sozinho” (p. 39). É no rastro do eco de tantas outras gerações que, nas trocas simbólicas que estabelece não apenas com seus pares, e também com outros, que o poeta se forma, dia a dia, à medida do seu amadurecimento.

Conversar com repentistas sobre suas histórias descortina um mundo de informações. O olhar que, inicialmente, enxergava artistas fundidos com suas violas passa a vê-los como sujeitos, moldados além e aquém da cantoria. O questionamento sobre a iniciação de cada um no mundo do repente vai revelando o que têm em comum: uma sede poética que se revela ainda na infância. Modestas ou orgulhosas, suas falas ajudam a

⁴⁶Expressão cunhada por uma das irmãs cegas emboladeiras que apareceram para o mundo em Viramundo, filme de Geraldo Sarno, que apresenta um passeio pelo sertão mostrando sua riqueza, sua diversidade cultural.

reconstruir os cenários que forjaram homens e mulheres que se aventuram pelo mundo com uma viola às costas, uma certeza em mente e um mundo no coração. A fala do Trovador, composto pela dramaturga Lourdes Ramalho, sintetiza o que lhes vai na alma:

Padre Nosso, caldo grosso,
 Dai-nos hoje, no jantar,
 Nas horas de Deus-amém
 Da casa não falte a telha,
 Nem cobertor de orelha
 Pra nos esquentar do frio,
 Nem uma boa goela
 Pra cantar um desafio,
 E, comido e agasalhado,
 Se cometer um pecado,
 A Deus eu peço perdão,
 Palavra de Deus_eu juro,
 Se cometer esconjuro,
 Como pedra em vez de pão!
 ([1999] 2011, p. 142)

Os cantadores mais velhos, em geral, são de origem rural e foi nesse espaço que cresceram, como atestam seus testemunhos: “Eu nasci no Sítio Malhada de Areia, no município de Cedro, no Ceará. Isso é saindo da região Centro Sul do Estado e entrando na região do Cariri.” (AMÂNCIO, 2012, p. 01). O poeta Pedro Bandeira (2010) acrescenta:

Eu sou paraibano, do Alto Sertão da Paraíba, da última cidade do Estado da Paraíba, emendando com o Ceará. Nasci em sítio, em fazenda. Nasci no Sítio Riacho da Boa Vista, município e São José de Piranhas, Alto Sertão paraibano. Daqui na minha cidade dá 50 ou 60 km; dá mais: dá uns 150km. É ali perto de Cajazeiras, por ali assim, naqueles pés de serra. (p. 01)

Do mesmo modo, o repentista Pedro Ribeiro (2010) afirma: “Porque eu nasci na Fazenda Baixão dos Ribeiro, às 18 horas, quando meu pai estava acendendo a fogueira e os violeiros afinando as violas”. (p. 01) Imersos no cenário agrícola, foi atuando nessa área que muitos cantadores começaram sua relação com o trabalho, como diz o repentista Zé Viola: “Até os dezenove anos eu trabalhei na agricultura com meu pai e meus irmãos” (2010, p. 01). O trabalho agrícola era um ofício ensinado pelos pais, que o tinham como fonte de renda e subsistência, conforme destaca o cantador Geraldo Amâncio (2012):

Em fevereiro, eu saí de casa com a viola, sem meu pai querer que eu sásse porque meu pai, apesar de bom, mas era um homem rude, um homem sem

cultura, um homem da agricultura, quer dizer, só me ensinava o que sabia fazer, que era trabalhar na roça. E eu saindo da roça era um braço a menos. Meu pai era um homem pobre, achava que eu ia fazer muita falta, mas eu fiz um contrato com ele. Eu digo: “Eu saio e pago um trabalhador pra ficar no meu lugar”. (p. 03/04)

Esse mesmo pai, de origem simples, preocupado com a sobrevivência da família, é o grande responsável por introduzir os poetas no universo da cantoria, ainda crianças, quando, apaixonados por improviso, recebem os cantadores em suas casas, formando o que se denomina ‘apologistas’. Nessa ambiência, crescia a familiaridade com a prática da cantoria:

Meu pai gostava imensamente de Repente. Naquela época mandava buscar cantador em Pernambuco em costa de burro, nem carro não tinha, para fazer cantoria no Baixão dos Ribeiro. E foi num desses eventos fundamentais que, na verdade, eu devo ter nascido pela grande inspiração. Isso foi fundamental porque existiam cantadores também lá na região. Me lembro bem de um chamado Leocárdio e eu sempre assistia às cantorias. E me impressionava a maneira como eles narravam esses assuntos e, sobretudo, o aspecto da criatividade. (RIBEIRO, 2010, p. 01)

Do mesmo modo, o cantador Sílvio Grangeiro (2010) acrescenta:

A minha relação com a cantoria eu comecei a partir dos meus cinco anos de idade. Meu pai já botava os cantadores pra cantar na sua residência e eu já me empolgava naquela época, sentado na perna dele. Ele pagando os cantadores e eu, de uma maneira especial, quando os cantadores formavam o repente eu já sabia mais ou menos onde ele terminava. Se pegasse uma rima de chão eu sabia, mais ou menos, que ele terminaria em sertão e foi me despertando. (p. 01)

O poeta Paraíba da Viola (2007) complementa:

Além de eu ser filho de um cantador de coco e de embolada, eu sempre promovi a cantoria na minha casa. Eu vi que meu pai promovia a cantoria na casa dele, desde menino eu me criei assistindo os cantadores do passado, da velha guarda, e quando eu me casei eu comecei a promover a cantoria na minha residência, despertando ainda mais a minha ideia poética, o que, em geral, acontece com todos os cantadores. (p. 01)

Expondo o ponto de vista feminino, a cantadora Maria Soledade (2011) acrescenta:

Toda vida eu fui louca por som de viola. Desde criancinha nas cantorias que eu ia, participava. Se fosse na casa dos meus pais, dos meus avós, dos meus tios, eu ficava lá a noite toda. Toda criança dormia, mas eu não. Ficava ali atenta. E parecia que aquilo foi se infiltrando no meu sangue e no meu íntimo e, pra mim, não atacando nenhuma das outras artes da nossa cultura, que a nossa cultura é, ao todo, maravilhosa, para mim a viola, a poesia em primeiro lugar. (p. 01)

O poeta Edmilson Ferreira (2010) conclui:

[...] meu pai sempre gostou muito, né? Eu, apesar de não ter nenhum ascendente que tenha sido repentista, o meu pai sempre gostou muito. Talvez se fosse meu contemporâneo também tivesse sido repentista, mas como no seu tempo havia uma dificuldade maior, eu sinto que ele se realizou no meu irmão e em mim. (p. 01)

Quando o estímulo não é familiar, os poetas apontam cantadores da região como seus incentivadores:

[...] eu preciso dizer: eu não tenho nenhum parentesco com cantoria. Nenhum parentesco com cantoria. Comecei a cantar na cidade do Barro, tive o incentivo do poeta Cícero Mariano, que aqui está também no Festival de Abaiara. Depois, também de Chico Barros, um grande cantador, um grande cancionista. E não tive essa ajuda da família de Acrízio em termos de ser poeta. Mas minha mãe, meu pai já é falecido, mas minha mãe me deu incentivo total, cobertura. (JUSTINO, 2010, p. 02)

O poeta Sebastião Dias (2010) apresenta um histórico parecido, embora acrescente a contribuição dada pela leitura de folhetos:

O meu início foi muito difícil, haja vista que eu não sou hereditário de nada de cantador de viola, né? Muitos cantadores têm o privilegio de ter um tio cantador, o pai cantador ou um vizinho muito próximo cantador e nesse sentido. E eu despertei pela vontade própria, foi questão do eco. Eu comecei a ouvir grandes cantadores da região do Seridó, onde eu nasci, e para mim foi a coisa mais bela, mais sublime que se identificou comigo foi aquela coisa do improviso no pé-de-parede, então, eu acho que de início foi até um fanatismo porque se eu não cantasse eu teria morrido. Aí, no início, eu tive muita dificuldade a começar pela própria família. Meu pai não queria que eu cantasse. Depois eu dei muita razão a ele porque assim: ele tinha medo que eu não fosse um cantador de aceitação. Foi a desculpa dele depois, mas eu creio que sim, foi isso. Nós somos de origem simples, eu sou filho de camponês e camponesa também, então, na minha família não tem hereditariedade nenhuma. Despertei ouvindo os grandes cantadores, como eu disse, e que me incentivaram muito. Outra coisa que me despertou pra

cantar também, e eu tenho uma certa facilidade em leitura, foi o cordel, certo? O folheto, como a gente chamava lá no Seridó, e o cordel foi, e ainda é, uma grande fonte de comunicação. Eu, menino, fiquei, de repente, com o cordel e a cantoria de viola, entendeu? São duas coisas que toda vida eu gostei de apreciar e botar em uso. (p. 01)

Além dos estímulos dados pelo ambiente em que cresceram, os poetas indicam duas justificativas para explicar a relação que desenvolveram com a poesia improvisada: o dom e a hereditariedade. A primeira tem origem na ideia de que a musa da poesia é acessível apenas para alguns escolhidos, que nascem predestinados a seguir esse caminho, destacando-os como seres com estreitas relações com o divino: “Falar de cantoria é uma maravilha, né? Porque é um dom, foi a arte que Deus me deu, foi o dom que Deus me deu, foi o que eu sempre almejei, o que eu mais desejei na minha vida”. (SOLEDADE, 2011, p. 01). A segunda geralmente surge no discurso como um elemento importante, mas não determinante, haja vista que sem o dom não é possível ser cantador. Nesse sentido, expor sua filiação a grandes cantadores funciona como um modo de construir seu *ethos* a partir das imagens que são veiculadas sobre seus antecessores, criando um clima de aceitação cujo aval se dá, inicialmente, pelos feitos alheios, confirmando o que Elliot (1989) disse sobre os poetas, ou seja, que os poetas do presente estão muito mais conscientes do peso e do valor do passado do que seus próprios antecessores:

A minha relação é uma coisa já hereditária porque meu pai era cantador, meu pai era escritor popular, meu pai era glosador, meu avô era escritor popular, meus tios pela parte materna também eram, quer dizer, eu já nasci com a genética da cantoria. E depois tinha, é claro, a influência paterna, né? E um meio de sobrevivência porque hoje os cantadores dão outros meios de sobrevivência aos filhos, boas escolas, estudo, progresso, condição de vida muito boa e naquela época os cantadores só podiam dar os filhos esse dom, se eles tivessem, e a profissão. A profissão, os conhecimentos que eles tinham, né? As amizades, os colegas. [...] o nome do meu pai era muito grande, ele era muito bem relacionado, era tido entre os *tops* de linha, era muito viajado, quer dizer, ele praticamente deixou os caminhos todos abertos para mim, ele fez a diferença. Quer dizer, o nome dele pesava. Onde se falava “O filho de José Faustino Vila Nova” era bem aceito. E, além disso, entre os colegas também tinha um peso, quer dizer, isso depois também tornou-se um fardo porque aí eu tinha que passar a ter a minha própria identidade, minha própria individualidade, fazer o meu próprio caminho, mas foi muito facilitado por isso, né? (VILA NOVA, 2012, p. 01)

O poeta Acrízio de França (2010), de uma geração mais jovem, também se apresenta destacando, simbólica e geograficamente, o lugar de onde vem,:

Venho da família de cantadores, porque sou da cidade de Paulista, na Paraíba, onde é conhecido como A terra da poesia. A terra de um dos maiores cantadores do Nordeste, chamado Belarmino de França e depois Moacir Laurentino, que a mãe do Laurentino é prima legítima da minha. Tenho oito anos de profissão. Comecei a cantar com o incentivo de alguns primos porque todos são poetas, todo menino da minha família sabe fazer verso, mas nenhum teve coragem de dar continuidade à nossa geração, à nossa tradição de cantadores. E eu me sentindo audacioso e com um pouco de incentivo da família comecei a cantar em 2001. (p. 01)

O violeiro Pedro Bandeira (2010) destaca a importância de ser herdeiro da linhagem poética do seu avô:

O meu lado poético é materno. Meu avô se chamava Manuel Galdino Bandeira, cantou mais de meio século. O maior cantador para os apologistas e os cantadores do tempo dele e os novos que ainda ouviram ele cantar. Ele foi tido, ainda tá sendo até hoje, como o maior cantador repentista, balaieiro, bom em tudo que passou na face da terra. Eu sou suspeito ao dizer isso, porque sou neto, mas aqui não está falando Pedro Bandeira homem: tá falando o Pedro Bandeira poeta. (p. 01)

O dom e a hereditariedade, embora indicados como elementos imprescindíveis na formação de um cantador, não podem ser apontados como determinantes, tendo em vista que é preciso que haja condições de exercer a profissão, o que tem se alterado ao longo do tempo, como destaca o poeta Moacir Laurentino (2010):

O que me fez começar a cantar é que eu nasci com o dom de cantar, meu pai foi cantador. Chamava-se Avelino Laurentino e nós trabalhávamos na roça. Ele era cantador, mas naquela época não fazia... o cantador não fazia profissão, não existia o cantador como profissão. Conheci grandes repentistas que não foram profissionais na cantoria, trabalhavam na roça, alguns eram fazendeiros, outras atividades. E a cantoria tinha como uma... Ele trabalhava, por exemplo, até junho, julho, aí viajava em junho e julho para ganhar outros trocados pra comprar a manutenção da família, a manutenção mais necessária, de primeira necessidade. Então, eu comecei cantando e trabalhando na roça. Depois as coisas foram se modificando, a arte foi se disseminando e tivemos um certo espaço. (p. 01)

Além dessas influências, há uma outra, de suma importância, a presença do rádio, como destaca o poeta Edmilson Ferreira ao falar sobre as contribuições dadas por seu pai (2010):

E aí, ele todos os dias, a partir de quatro horas da manhã, ele sintonizava os programas de rádio, programas de cantoria nas mais variadas emissoras, desde Fortaleza, Campina Grande, Patos e esses programas, a gente, mesmo entre dormindo e acordado, aquela musicalidade, os repentistas, né? O conteúdo apresentado, a cantoria nos era uma música costumeira. Isso cria alguma prática, isso acostuma, né? Aos ouvidos e tal. E gostávamos do que ouvíamos. Havia toda aquela expectativa de conhecer quem eram aqueles artistas, né? Toda aquela imaginação que o rádio proporciona de você pensar mil e uma coisas, né? Quer dizer, a não presença da imagem, às vezes, é muito... permite uma criatividade enorme. Esse é um ponto interessante. E o segundo ponto era a leitura dos folhetos de cordel, que não se dizia folheto, se dizia “romance de cordel”, né? No interior. E meu pai comprava esses romances de cordel e, na medida em que nós nos alfabetizamos, nós éramos convidados a ler aqueles cordéis para a família, todo mundo ouvia em casa. E isso também cria um ritmo no recitar. E eu acho que essas duas influências do rádio, que era aquela coisa feita ao vivo, o improviso em si e a musicalidade cristalizada pela leitura do cordel foram fundamentais pra que eu tivesse uma iniciação na cantoria. (p. 01)

Cada poeta apresenta o modo como se aproximou da cantoria e como começou a criar os primeiros versos. A cantadora Mocinha de Passira (2010) conta como se deu sua aproximação com o universo da cantoria:

Como tudo, começa pelo começo, né? A minha trajetória, principalmente o início dela, foi uma coisa assim inesperada, uma coisa diferente das coisas rotineiras. Porque eu dizia, durante o período de dez até onze anos e doze anos, eu tive direito de assistir três cantorias: uma foi de Severino Moreira e Severino Camucim. [...] Os cantadores diziam: Que menina inteligente! Desse tamanho dando saucha. Entre duas e meia eu já tinha algo dentro de mim despertando e eu queria a forma, o esqueleto da cantoria, de cada modalidade. Então, ali eu fui apanhando e entre duas e meia eu comecei a dizer que fazia porque eu pensava nos versos assim comigo, eu não pensava balbuciando. Eu imaginava assim, memorizava assim alguma coisa e ficava assim trabalhando com a mente em silêncio. (p. 01)

O poeta Jonas Andrade (2010) se tornou cantador:

Vendo outros, os grandes cantadores desde pequeno. Bom, a gente começa a admirar a cantoria, assim quando tem a poesia na veia, que é uma coisa que você trouxe com você, então, você vai aperfeiçoando, vai vendo e ouvindo

os grandes cantadores, aí você vai tentar fazer o máximo, mas você nunca se profissionaliza de uma vez. É com o tempo que você se profissionaliza. A gente é amador, a gente começa cantando por brincadeira pra amigos, aí um amigo vai espalhando “Rapaz, o fulano, ele é poeta. Ele vai ser cantador”. E o tempo vai passando, o meu tempo foi passando e me tornei cantador.

(p. 02)

As cantorias passavam a fazer parte do cotidiano das crianças e influenciava seus hábitos, moldava seus desejos. Através de jogos e brincadeiras, as crianças representam o mundo dos adultos e buscam reproduzir suas práticas. Compreendendo a dificuldade para ocupar espaços previamente delimitados como masculinos, as meninas transvestem-se para ocupar esses papéis e adaptam os elementos necessários de modo que o cenário recriado na ludicidade corresponda à realidade como elas a enxergam:

Ao dez anos ou antes de dez, acho que de sete, oito anos, por aí, a gente já promovia festinha de boneca com cantoria de viola. Só que não tinha viola, a gente não tinha viola e a viola a gente improvisava. Era uma trave, era um pedaço de pau. Alguma coisa ali da meninada e o cantador. Só que levava pro lado masculino porque sempre era entendido assim como reduto do homem, né? Masculino. Então, eu era sempre o cantador. Aí, eu botava um paletó de papai, um chapéu, uma coisa todinha, botava um pedaço de pau, uma trave, um negocio, e ia ser o cantador. O pagamento era folha de mato. Mas a gente seguia toda aquela tradição que a gente via nas cantorias, né? A bandeja na sala, o povo fazendo o pagamento, só que o nosso pagamento eram aquelas folhas. Aquela criançada todinha depositando ali e eu cantando pra aquela turma, né? Só não sei o que eu cantava. E nisso eu fui me criando e fui, né? Aos quinze anos, aí eu já tava amante da poesia mesmo, então, a festa de aniversário de quinze anos foi promovida com cantoria. (p. 02)

O homem é moldado a partir dos aspectos sociais e relacionais da cultura predominante na comunidade na qual está inserido e é, a partir dela, que estabelece suas conexões com o mundo, delineando sua(s) identidade(s). Quando criança, as mensagens recebidas e os códigos com os quais lemos o mundo são fornecidos pelos adultos. À medida que se cresce e se cria autonomia, escolhe-se, dentre as possibilidades disponíveis, aquelas que melhor correspondem aos nossos anseios, que respondem aos questionamentos que nos fazemos sobre nós mesmos, sobre a relação com o outro e sobre o mundo. Assim sendo, a identidade adulta permite criar novas identidades, relacionando passado e presente, que estão imbricados na constituição da nossa identidade individual. (MELUCCI, 2004). Conforme as escolhas feitas, delimita-se a identidade coletiva, tendo em vista que é ela que regula a noção de pertencimento, estabelecendo os limites que norteiam os grupos e a maneira como os

sujeitos se movimentam socialmente de modo a ser aceitos ou rotulados como pertencentes ao grupo A ou ao grupo B. Embora saibamos que, socialmente, não haja mais espaços para identidades únicas, fechadas em si mesmo, de modo que, um mesmo indivíduo, ao ocupar diferentes papéis sociais, exercita seu diálogo com identidades diferentes da sua e, na tensão que se dá entre elas, desenvolve outros modos de ver o mundo e o Outro, ainda assim, cerceados e coagidos, constantemente e cotidianamente, por discursos que classificam e acrescentam rótulos que não reconhecem o lugar da intersecção, obrigando a escolher apenas um nicho no qual devem se manter imóveis e protegidos. A concepção de identidade líquida traz à tona a complexidade em torno das relações densas e conflituosas que se estabelecem entre o velho e o novo, sem considerar a existência de um espaço onde essas noções não podem ser apenas sentenciadas sem que se considerem os interstícios nos quais têm lugar os desejos, aos quais nos submetemos, embrenhando-nos no terreno do desconhecido, ou os recusamos, arcando com as consequências que as dúvidas e as insatisfações nos reservam. Para Melucci (2004), “[...] nossa unidade pessoal, que é produzida e mantida pela auto-identificação, encontra apoio no grupo ao qual pertencemos, na possibilidade de situar-nos dentro de um sistema de relações. A construção da identidade depende do retorno de informações vindas dos outros” (p. 45). As práticas com as quais nos identificamos são selecionadas dentre aquelas a que somos expostos. Além disso, o lugar que essa prática ocupa na comunidade, o valor que lhe é atribuído pelos moradores, o reconhecimento dos artistas e o envolvimento com a cultura local são fatores que influenciam os vínculos criados com as práticas culturais. Entretanto, o interesse por cada área e por determinados saberes dependem dos traços identitários individuais, haja vista que, embora todos sejam expostos, apenas alguns dão prosseguimento às práticas, o que seria explicado pelos cantadores como dom, o que explicaria as aptidões.

Para Bauman (2012)

Herdada ou adquirida, a cultura é parte separável do ser humano, é uma propriedade de tipo muito peculiar, sem dúvida alguma: ela partilha com a personalidade a qualidade singular de ser ao mesmo tempo a “essência definidora e a “característica existencial” descritiva da criatura humana. Desde que os poetas líricos da Grécia descobriram, no século VII, a divergência entre desejo e dever, entre dever e necessidade, o homem ocidental foi condenado à angustiada precariedade de uma identidade dual, semelhante à face de Jano: ele é uma personalidade, mas também tem uma personalidade, é um ator mas também objeto de sua própria ação, ao mesmo tempo criador e criatura. Sua essência determina o que é: mas ele é com

insistência responsabilizado por sua essência e obrigado a formatá-la de acordo com seu desempenho existencial. (p. 90)

A dualidade da identidade e as afirmações em torno de uma essência que norteia os passos dos sujeitos os confrontam com escolhas que os determinam ao longo da vida. Entretanto, a cultura, enquanto saber herdado ou adquirido, tem sua aprendizagem sempre atrelada a instituições, notadamente as educacionais e religiosas. Quanto às que se voltam para a educação formal como princípio, é a escola que destaca-se como a responsável pela transmissão da cultura. Não há dúvidas de que é no ambiente escolar que as crianças têm o primeiro contato com muitos saberes, do mesmo modo que esse espaço pode ser responsabilizado pela manutenção das práticas sociais. A escola e a igreja atuam como Aparelhos no Estado que devem primar pela manutenção, renovação e fortalecimento das formações discursivas que representam seus interesses, na medida em que os reproduzem e os apresentam como única possibilidade de convívio pacífico, haja vista que todas as iniciativas que defendem outras formas de estar de estar no mundo, que expõem o descontentamento da população diante de tomadas de decisões dos governantes que vão de encontro aos interesses de uma parcela significativa da sociedade, por que não dizer da maioria, são cerceadas, reprimidas e apontadas como tentativas de comprometer a ordem estabelecida. Entretanto, quando se trata de práticas culturais relacionadas à oralidade, o que se vê é um silenciamento, até mesmo uma desvalorização por parte das instituições educacionais. Destaca-se, todavia, que não foi duradoura a relação desenvolvida entre os cantadores mais velhos e a escola, de modo que uma boa parte deles demonstra pouca desenvoltura com a leitura de textos escritos, embora apresentem uma vasta e rica leitura de mundo que os habilita a circular pelos mais diversos espaços, lendo a vida com os olhos da experiência. Alguns retomaram a relação com o ensino formal já na idade adulta:

[...] não tive oportunidade de estudar, vou usar a linguagem do sertanejo: “estudei de pedaços”. Não havia 1ª série, 2ª série; era o primeiro livro, segundo livro, terceiro livro. E eu cheguei até o terceiro livro em dois anos, que o comum era chegar até o segundo. Eu tinha uma inteligência razoável ou acima disso e assimilava tudo com muita facilidade_ decorava, como se diz lá no nosso interior. Isso eu estudei entre nove e dez anos. Depois veio o supletivo e aí eu já tinha 40 e tantos anos; hoje eu estou com 66 anos. Na época, eu tinha uns 46 anos, submeti-me às provas, passei no que a gente chamava 1º grau, depois no 2º grau. Fiquei apto a fazer vestibular, fiz, passei em História, mas aí só deu pra estudar dois semestres porque não deu pra conciliar estudo com viagens, mas eu ainda penso muito em terminar essa tarefa. (AMÂNCIO, 2012, p. 01)

Outros cantadores construíram uma trajetória diferente, desconstruindo de vez o discurso generalista que sempre relacionou cantoria e poetas analfabetos:

Eu tenho um curso de formação acadêmica, precisamente no curso de História. Eu sou pós-graduado na área de Sociologia Rural e Urbana, mas predomina justamente a profissão de cantador, né? Eu me identifiquei muito com isso e as atividades de professor não dariam para conciliar a cantoria de viola com a sala de aula, né? Então, eu fiquei exclusivamente da viola. E ainda hoje, apesar de outras atividades, predomina a profissão de cantador de viola, o que eu exerço com muito orgulho. (DIAS, 2010, p. 01)

Outros cantadores pretendem ir além como um modo de enriquecer a cantoria com outras contribuições:

Os repentistas hoje, que se prezam, qual é a máxima? Eles precisam conhecer o ambiente em que estão cantando e têm que ter a elasticidade de, se o público é mais refinado intelectualmente, melhor um pouco a linguagem ou a escolha de temas e, se o público é mais simples, simplificar também a linguagem. Agora, sem deixar de ter o seu conteúdo, sem deixar de sua consciência política, né? Você pode fazer política com as coisas mais simples, né? Pode conscientizar sem esculhambar e tem uma série de coisas. Depois a gente tem uma consciência e o público de cantoria também, que teria ou que tem preconceito, mas está, aos poucos, entendendo que nós não temos apenas a função do entretenimento, né? Uma pergunta pra um jornal daqui do Maranhão, que perguntava: “Qual a função da cantoria?” e eu disse que era “Informar entreterendo e entreterendo informando”. Porque você precisa não apenas entreter, você precisa ter uma função política e social nesse processo todo. E você não pode também ser apenas um cara que vai cantar protesto pelo protesto, precisa ter consistência, né? Das coisas, cantar romantismo quando for necessário, sabe? E saber ser incisivo quando for necessário também. Agora, o preconceito ainda há, o desconhecimento, que é a raiz do preconceito, ainda há. [...] Mesmo os nossos queridos professores, doutores em literatura, não têm o menor conhecimento sobre a cantoria. Nas três vezes que algum professor tentou citar uma coisa da cantoria, deu informação equivocada. Eu precisei, humildemente, corrigir a informação. E aí, claro, essa falta de informação é a raiz do preconceito. Que eu costumo dizer também uma coisa: por que é preconceito? Pré, né? O conceito antes do conceito. Na medida em que você conhece uma coisa, aí sim você pode até não gostar ou você pode até discriminar, mas aí já não é mais preconceito. [...] Eu tenho pretensão, inclusive, de trabalhar isso também na minha possível dissertação, eu sonho também na possibilidade, na minha possível tese porque acho que até agora ninguém de dentro da cantoria escreveu isso no ambiente acadêmico sobre a cantoria, né?

(FERREIRA, 2010, p. 105)

O preconceito a que o poeta faz referência fundamenta-se nos parâmetros utilizados para a formação do gosto na sociedade brasileira, de um modo geral. O

desconhecimento e a dificuldade para olhar além do que prescrevem os ditames da ‘alta cultura’ fortalecem a consolidação de julgamentos superficiais e estigmatizadores. A base disso está no que aponta Bourdieu ([1994] 2007)

Ao designar e consagrar certos objetos como dignos de serem admirados e degustados, algumas instâncias como a família e a escola são investidas do poder delegado de impor um arbitrário cultural, isto é, no caso particular em discussão, o arbitrário das admirações, e por esta via, estão em condições de impor uma aprendizagem ao fim da qual tais obras poderão surgir como intrinsecamente, ou melhor, como naturalmente dignas de serem admiradas ou degustadas. Na medida em que produz uma cultura (no sentido de competência) que não passa da interiorização do arbitrário cultural, a educação familiar ou escolar tem por efeito mascarar de modo cada vez mais acabado, através da inculcação do arbitrário, o arbitrário da inculcação, ou seja, o arbitrário das significações inculcadas e das condições de sua inculcação. (p. 272)

Acontece que a base familiar dos sujeitos em questão escolhia como arbitrário cultural o que estava latente no ambiente onde foram criados: a possibilidade de falar sobre as beleza do mundo fosse pela voz, na cantoria, fosse pela escrita, no cordel. As dificuldades que estes sujeitos tinham para manter-se na escola estava muito mais relacionado com a eterna capacidade que o ambiente tem de se isolar do mundo circundante, de falar sobre a vida como algo que acontece em uma outra realidade, mais ou menos paralela conforme os anseios da época. Assim, ainda que esteja encravada numa zona onde os homens vivem de uma agricultura de subsistência, contando com a parceria da natureza como testemunha, fecha-se a bolha e, uma vez dentro, o que importa não é o tempo e o ritmo da vida, mas o tempo e tic-tac dos relógios que anunciam mais um dia de trabalho, mais um saída para o encontro com o inesperado que se oferece, mais uma possibilidade de se afastar do mundo real e ter acesso a conhecimentos que podem não ter nenhuma utilidade na vida prática, haja vista que os programas, de modo geral, não são voltados para especificidades locais, mas para demandas gerais, ainda que sua utilidade e aplicabilidade sejam duvidosas.

As crianças nascidas e criadas em comunidades nas quais as práticas coletivas giravam em torno da oralidade desenvolvem suas relações com a linguagem a partir desse pressuposto. Conforme os testemunhos dos poetas, os escritos que circulavam, como os folhetos de cordel, nada mais são do que um modo de registro da oralidade, ao menos inicialmente, quando registravam nos livrinhos as narrativas que circulavam oralmente na comunidade, assim como os mais célebres desafios de cantadores. Não nos esqueçamos,

entretanto, que o fortalecimento da imprensa deu a esses suportes a possibilidade de levar aos lugares mais distantes informações só circulavam nos jornais das grandes metrópoles, ampliando seu poder de alcance. Mesmo quando as fontes dos cordéis passaram a serem textos escritos, sabemos que é a voz que dá o ritmo da escrita, pois as poesias orais transformam-se em obras apenas quando são verbalizadas. A introdução do rádio reforçou o alcance da voz e sua importância nessas comunidades, alimentando o mistério em torno de vozes que brotavam de uma caixa acústica, alimentando o desejo de conhecer seus donos, enquanto davam vazão a um imaginário que os criavam únicos para cada ouvinte. Eis aqui mais um dos inúmeros recursos que a voz pode despertar: pelo som da voz atribuímos características a seus donos. Podemos imaginá-los valendo-nos de nossa criatividade, dando-lhe sentimentos, rostos, corpos, identidades.

Para assumir a escolha pela cantoria, os poetas precisam enfrentar diversos obstáculos, dentre eles a recusa da família. A má fama dos cantadores, a vida nômade e incerta não era vista com bons olhos por famílias conservadoras, muitas vezes os obrigando a fugir de casa para exercer sua arte, o que aconteceu com Ugulino do Sabugi (LEMAIRE, 2011, p. 61), mas também com Mocinha de Passira, que retrata o contexto em que se deu sua decisão:

Aí, Pinto começou a pedir pra meu pai e minha mãe que eu fosse pra Caruaru morar com ele, passar um tempo com ele e a esposa dele, Dona Ana. Ele disse: Eu não tenho neto nem bisneto porque eu não tive filhos, então é eu e a velha. Pai deixava, mãe não deixava; pai deixava, mãe não deixava. Já veio outro encontro pro Reparo Vieira e Pinto, pai dizia: Ela vai é agora. Mãe dizia que tinha um lobisomem, um papa-figo, um não sei lá o quê, tinha um bicho na estrada, aí, quando eu resolvi, conversando com Pinto e tudo, eu nunca tinha viajado, só na geografia, pra ficar guardando, né? [...] Quando eu resolvi fugir, peguei uma frasqueira, botei uma miniroupa, duas calcinhas, um perfume numa caixa, uma coisa e outra, isso era rápido. Passei oito dias antes pra procurar se tinha algum documento que eu não pudesse, criança, mas meu negócio não era esse. (2011, p. 04)

O apoio do pai e a recusa da mãe constituem um quadro que pode não corresponder ao cenário mais comum, pois a postura machista patriarcal costuma negar esse espaço para a figura feminina. Entretanto, a escolha da filha é motivo de orgulho para o pai que, amante de cantoria, vê nesta filha a identificação com seus próprios sonhos. A fuga, prática recorrente no período, acontecia não apenas nessas circunstâncias, mas, sobretudo, era realizada por mulheres para viver histórias de amor quando o romance não era aceito pela família, pelos mais diversos motivos, fosse pela disparidade social, fosse pela pouca idade dos

enamorados. Nessa época, o problema costumava ser resolvido entre as famílias e, geralmente, o casamento selava o ‘malfeito’ e as relações familiares eram retomadas. Os homens, por outro lado, geralmente, eram estimulados e viver seus romances e dar vazão a seus desejos, de modo que o receio das famílias recaía justamente na apreensão diante do receio quanto à consistência do romance, pois, se não se concretizasse, a família rejeitaria a filha ‘desviada’, que passava a ser alvo das críticas alheias que não mais a consideravam como ‘moça de família’.

De modo geral, a figura do artista, historicamente e ainda hoje, é vista como a opção pela loucura. Deve-se a isso o lugar que o riso ocupa nas sociedades. Bakhtin (1970) mostra como o humor expresso pelos bufões, ainda na Idade Média, durante o carnaval, trazia à tona o que a malha social passava o ano inteiro desenvolvendo meios para esconder. O riso, como aponta Huizinga (2008), é apresentado como o outro lado da dicotomia com a seriedade, que deveria ser alvo da credibilidade humana. A religião afirma que, para alcançar a divindade e ser merecedor da atenção de Deus, é preciso ser sério e compenetrado. Entretanto, a figura do repentista coloca-se no lado oposto, através do uso da linguagem. Esta é utilizada nos versos improvisados para trazer à tona os estereótipos que a sociedade satiriza e que os poetas ironizam, pois são temas que são tabus e alvo de chacotas na sociedade, como no repente abaixo, de Nadinho do Riachão (NR) e Antônio Maracujá (AM):

NR Você pula toda hora
 Igualmente uma pipoca
 Deixe de tocar viola
 Volte lá para a estoca
 Que você não vale a conta
 Da viola que tu toca

AM Só sabes fazer fofoca
 E eu vou lhe jogar no lixo
 Eu não vou chamar de bicha
 Mas posso chamar de bicho
 Que eu vou lhe botar a sela
 E o cabeção e o rabicho

NR Você quem parece bicho
 Não toca pinho e nem goza
 O seu cabelo é a crina
 De uma jumenta ferosa
 Daquelas que há quinze dias
 O dono dela não goza

AM Você perde a sua prosa
 Fica bem desconcertado
 Só anda lá pela rua
 Fazendo um rebolado
 Fico com vergonha até

De dizer que és viado
 NR Você tá muito enganado
 Querendo aparecer
 Me disse que canta tudo
 Sabe de tudo fazer
 Que é campeão de pinho
 Então cante que eu quero ver
 (2006)⁴⁷

As figuras do homossexual e a da mulher, aqui indicada como fofoqueira e fogosa, representada pela figura da jumenta, dependente da figura masculina para aplacar seu fogo a partir do gozo do outro, são retratadas como dignas de vergonha, repúdio e riso, cujas presenças despertam o descrédito no ambiente machista e segregador, onde a cantoria costuma ser fomentada. A importância da representação feminina neste contexto será discutida em momento mais oportuno, mas há que se questionar o silenciamento sobre a existência de indivíduos homossexuais nesse espaço. No que tange às mulheres, uma das alternativas para a obtenção do respeito e neutralização do ciúme e do descrédito parece ser a negação de sua feminilidade, haja vista que seu vestuário se aproxima, esteticamente, do que porta a figura masculina, exceto a cantora Mocinha de Passira que reafirma sua feminilidade e sua liberdade, o que lhe rende críticas e comentários maldosos, tendo em vista que seu comportamento também se aproxima do modelo masculino, no âmbito da cantoria, tal como: falar palavrões, consumir uma grande quantidade de álcool e ter namorado alguns cantadores, não tendo problemas para expor sua vida afetiva. Entretanto, sabemos que sexo continua sendo um tema tabu, principalmente para as mulheres. Se há dúvidas quanto à permanência desses parâmetros nos dias atuais, esta será redimida se analisarmos o tratamento dado à figura feminina em várias letras de músicas que circulam e estão nas paradas de sucesso, nas propagandas e, notadamente, no posicionamento adotado por grande parte da sociedade quando vêm à tona crimes virtuais com a exposição da intimidade de casais ou quando o próprio parceiro o faz como modo de punir suas antigas parceiras. Em ambos os casos, o que se vê é o apedrejamento público da figura feminina, alvo de críticas direcionadas à sua conduta sexual, enquanto tanto o parceiro que divide a cena com ela quanto os responsáveis pela divulgação das imagens, geralmente, não são alvo dos comentários com esse teor, do mesmo modo que os papéis são invertidos e a mulher, vítima desse tipo de ação é apontada como culpada.

⁴⁷ Versos produzidos durante o XVIII Festival de Violeiros de Serrinha.

3.2 RELAÇÕES DE GÊNERO NA CANTORIA: SOBRE CANTADORAS E CANTADORES

As questões de gênero e os conflitos que as cercam sempre representaram uma marca cultural, mas as sociedades tradicionais foram e são aquelas que adotaram a heteronormatividade como princípio, que pode ser resumido, ainda que superficialmente, como um modo de compreender o mundo a partir do binômio masculino *versus* feminino. Aliás, é preciso voltar ao grande texto inicial, ou seja, à narrativa bíblica da criação, em que Adão e Eva representam o primeiro homem e a primeira mulher, conforme a tradição judaico-cristã. Assim sendo, a dupla homem/mulher é, desde sempre, considerada a mais natural. Não bastasse isso, Eva, a pecadora, é responsável pela perdição da humanidade, afinal, sua cumplicidade com a serpente não rendeu bons frutos e resultou na sua expulsão do paraíso e, a partir daí, o mundo ficou ‘maculado’.

A submissão do feminino diante do masculino, em algumas sociedades africanas, por exemplo, nega à mulher o acesso ao prazer, através da mutilação. Outras sociedades negam-lhes o lugar de vítima e, mesmo diante de abusos sexuais, as mulheres são apontadas como culpadas, renegadas pela sociedade, pela família e, para que possam ser retratadas, precisam casar com seu estuprador. No Brasil, tais extremos não são legalizados, não estão fundamentados na e pela religião e, muito menos, pela lei. No entanto, nas relações humanas são eles, os homens, que ditam as regras veladas da boa convivência. Ainda que as configurações socioculturais tenham mudado e a mulher passe a ocupar os mais diversos espaços, antes redutos absolutamente masculinos, sabe-se que, na prática, as demarcações parecem permanecer as mesmas, pois a figura feminina continua sendo alvo de preconceitos, por vezes recebendo remuneração inferior ainda que ocupe a mesma função, detenha as mesmas responsabilidades e demonstre maior capacidade para gerenciar os trabalhos. Neste sentido, o que se destaca é a permanência inalterável das representações cristalizadas sobre as identidades masculina e feminina, determinando o lugar do homem e da mulher no mundo. Para Silva (2008):

[...] a representação é, como qualquer sistema de significação, uma forma de atribuição de sentido. Como tal, a representação é um sistema linguístico e cultural: arbitrário, indeterminado e estreitamente ligado a relações de poder. É aqui que a representação se liga à identidade e à diferença. A identidade e a diferença são estreitamente dependentes da representação. É por meio da representação, assim compreendida, que identidade e a diferença fazem sentido. É por meio da representação que, por assim dizer, a identidade e a diferença passam a existir. Representar significa, neste caso, dizer: “essa é a

identidade”, “a identidade é isso”. É também por meio da representação que a identidade e a diferença se ligam aos sistema de poder. Quem tem o poder de representar tem o poder de definir e determinar a identidade. É por isso que a representação tem um papel tão central na teorização contemporânea sobre identidade e nos movimentos sociais ligados à identidade. Questionar a identidade e a diferença significa, nesse contexto, questionar os sistemas de representação que lhe dão suporte e sustentação. No centro da crítica da identidade e da diferença está uma crítica das suas formas de representação.

(p. 06)

Apesar de todas as conquistas, nos redutos mais tradicionais é a configuração androcêntrica que impera como representativa e a mulher continua sendo vista, conforme a conveniência, como sexo frágil, ainda que as estatísticas confirmem que muitos lares brasileiros são sustentados por ela que, ao desbravar o mercado de trabalho, teve como bônus o acúmulo de mais uma jornada, tendo em vista que continua sendo apontada como a responsável pelas tarefas domésticas e pelo cuidado com os filhos. A criação de leis que defendem a mulher, como a Lei 11.340, criada em 2006 e conhecida como Lei Maria da Penha, fruto da luta da mulher que lhe dá nome, vitimada pela violência doméstica praticada por seu companheiro, oferece instrumentos para luta contra injustiças, violências e preconceitos, entretanto, há ainda uma vasta lacuna que separa o que apregoa a justiça e o que se dá no cotidiano.

As marcas que a heteronormatividade inscreve na sociedade podem ser encontradas desde os discursos que segregam meninos e meninas, limitando-os a mundos azuis e rosas, respectivamente, até as representações que cerceiam a presença da figura masculina em redutos onde imperam a sensibilidade, como as expressões artísticas, pois esses espaços, é permitido que circulem pela música e pelas artes plásticas, templos que gozam do respeito da sociedade, mas a dança e a dramaturgia podem ser ocupadas por estes sempre com ressalvas, tendo em vista que a relação que o homem, enquanto sujeito forjado em sociedades machistas, estabelece com o corpo são cercadas de tabus que formam e limitam as sociedades a modos de ver e viver centrados na oposição machos e fêmeas, seriedade e diversão, fragilidade e força.

A arte é o espaço encontrado para expressar o que vai no coração dos sujeitos, mas seu argumento sempre parte do modo como se desenvolvem as relações humanas e os conflitos que as cercam. As expressões culturais tidas como mais tradicionais costumam ser as que mais reproduzem as relações a partir do seu viés mais conservador. As expressões populares, ainda que possam utilizar o espaço disponível para rever as práticas e conceitos vigentes a partir da elaboração de críticas sociais, por vezes ratificam os fundamentos

machistas enraizados nas sociedades. O universo da cantoria de improviso, assim como da literatura de cordel, sempre foi permeado por figuras femininas e, mesmo quando algumas conseguiam transpor as muralhas erguidas tinham seu valor diminuído e negado chegando ao ponto de dispor de pseudônimos para ter seus trabalhos aceitos ou mesmo quando seus versos eram atribuídos aos homens aos quais estavam vinculadas, fossem seus pais ou seus maridos. Deplagne (2010) lembra que apenas nos anos 1960 e 1970 do século XX, em função do desenvolvimento de movimentos feministas, abriu-se espaço para discussões em torno da autoria feminina.

Embora as criações produzidas por mulheres já fossem significativas ainda na Idade Média, quando as *trobairitz* correspondiam à ala feminina dos *troubadours*, eram alvo do descrédito da sociedade, que as considerava material sem qualidade tendo em vista o uso de gêneros julgados inferiores e pouco complexos, como *tenson*, *partoment* e *cobla*. Camões já dizia que “Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades”, é possível, pois, que o avançar dos dias não altere os desejos, mas realinhe os conceitos. Os gêneros ‘acusados’ de baixa complexidade serão, hoje, aqueles que, porventura, são utilizados largamente pelas vozes masculinas que representam o que há de mais sublime na expressão da cultura popular. O lugar destinado à mulher, entretanto, não mudou muito. Nesse tocante, há de se garimpar fontes que atestem sua participação, conforme Santos (2009):

As imagens e os textos apresentam o imaginário da presença feminina, fundamentais para se concluir que elas existiram e que estiveram, assim como os homens, participando da construção desse universo, a despeito de não gozarem das mesmas condições sociais e políticas. Nesse sentido, a constatação da participação das mulheres nesse campo coloca em questionamento as bases epistemológicas da história da cantoria e do folheto cujos pilares foram baseados em idéias criadas por uma historiografia androcêntrica que silenciou sobre o tema ou, quando muito, figurou às poetisas como curiosas personagens, ilustradas por algum folclorista que, mesmo reconhecendo seu valor na transmissão do acervo das culturas populares, não as reconheceu enquanto produtoras de sua cultura. (p. 85)

Ainda que não sejam alvos de muitas pesquisas que versem sobre poéticas orais ou literatura de cordel, as figuras femininas são destacadas em obras que merecem ser lembradas. Leonardo Mota, conhecido por seu amplo trabalho sobre a poética dos cantadores, destaca a presença de mulheres marcantes na cantoria em, pelo menos, duas de suas obras: Cantadores e Sertão Alegre. Na primeira, surge primeiramente a figura de Maria Tebana, lembrada através do desafio que travou com Manuel do Riachão:

- T. Nego preto, cô da noite
Do cabelo pixaim,
Primita Nossa Senhora
Bacaiá seja teu fim!
- R. Você me chama de nego
Do cabelo pixaim
Queria que ocê dissesse
Que dinheiro deu por mim...
- T. Santo Antônio tem um vintém,
As almas um Padrenosso,
Pr'esse nego arremete
Que eu quero quebra-lhe os ósso...
- R. Eu, cumo já tou com raiva,
Te rogo uma praga ruim:
Deus primita que te nasça
Bouba, sarampo e lubim,
Procotó, bicho de pé,
Inchaço e moléstia ruim.
- T. Você diz que é cantadô,
Cantadô não é assim...
Se qué vê cumo se canta,
Carregue em riba de mim,
Vá fazê careta ao diabo,
Veja que não sou sonhim.

(MOTA, [1921] 2002, p. 137/138)

Do mesmo modo, os versos de Chica Barros⁴⁸ são recuperados através das lembranças de Anselmo Vieira sobre um desafio entre a cantora e José Bandeira:

_Agora, seu Zé Bandeira,
Reze ato de contrição,
Vou fazê-lhe uma pergunta,
Me dê certinha a lição:
Me diga qual o vivente
Que tem cinco coração.

_Lição assim não estudo
Que isso pra mim é regalo!
Pode pergunta um cento
Que com essas não me calo...
Quem tem cinco coração
É um bruto ou um cavalo:
Tem o coração comum
E as quatro fême do casco...
Pergunte mais, se subé,
Que eu com isso não me enrasco.

_Pois agora Zé Bandeira,
Responda o que eu lhe disse:
É rapa sem sê de pau,

⁴⁸Outro nome pelo qual atende Chica Barroso, além de Chica Barrosa, através do qual defende sua inscrição no universo feminino, recusando-se a utilizar sobrenome 'masculino'.

Rapa sem sê de cuié,
 É rapa e não rapadura,
 Me diga que rapa é.

_É rapa sem sê de pau,
 Rapa sem sê de cuié
 Eu já te dou o sentido
 Te digo que rapa é:
 É rapaz e é raposa,
 Rapariga e rapapé...

_Sim sinhó, seu Zé Bandeira,
 Já vejo que sabe lê:
 Pelo ponto que eu tou vendo
 Inda é capaz de dizê
 O que é que neste mundo
 O homem vê e Deus não vê.

_Barrosa, os teus ameaço
 Eu não troco pelos meus:
 O homem vê outro home
 Mas Deus não vê outro Deus!

Sobre a cantora Rita Medeiros, o autor acrescenta:

Ouvi, por vezes, em pontos diversos da zona noroeste cearense, os versos de “Rita Medeiros”, cantados na toada saracoteada dos batuques, de que ainda há memória vivíssima entre os negros. Esses versos constituem uma cantiga amorfa cheia de incongruências de pensar. É, entretanto, muito popularizada e a vivacidade da música realiza o milagre de não tornar fastidiosa a sua audição. Dela se fizeram paródias obscenas que um ou outro cantador boêmio repete *só para homens...* (MOTA, [1921] 2002, p. 140)

Uma vez mais, é o cantador Anselmo Vieira o portador dos versos:

Sá Rita Medêro
 É muié de calaça,
 Só não caso com ela
 Devido à cachaça;
 Ela pega queda de corpo,
 Derruba touro de raça...
 Pelo batido da pedra
 Eu pego pela fumaça,
 Gosto de festa e batuque,
 Sou caboco de relaxo,
 E quem cuidá que sou fême
 Se engana porque sou macho...

[...]

Sá Rita Medêro

É muié de arrelia...
 Isto é marcha de comboio,
 É rojão de todo dia!
 Eu fui ao mato caçá
 E eu matei uma cotia,
 Na cabeça deste lebre
 E dei lebre a quem queria,
 Mas um quarto deste lebre
 Eu mandei pro Maranhão,
 Comi lebre, vendi lebre, botei lebre pelo chão...

[...]
 Sá Rita Medêro
 É muié do Vicente,
 Ela comeu trinta boi,
 Ficou palitando os dente,
 Quando acabou disto tudo:
 _ “Quero comê seu Vicente”...
 _ “Vá-se embora, esgalopada,
 Que não tem quem lhe aguente,
 Vá-se embora pros inferno
 Que não tem quem lhe sustente!”
 ([1921] 2002, p. 140/141)

Em Sertão Alegre, Mota ([1928] 2002) volta a trazer informações sobre Rita Medeiros:

Rita Medeiros é um tipo celebrizado pelos cantadores do Maranhão, Piauí e Ceará. Nos sertões desses Estados colhi abundantes informes sobre essa extraordinária mulher. Era cantadora e alcoólatra. Pornográfica, requestavam-na para reuniões patuscas. Tinha um ritmo especial, mui aligeirado ou agalopado e formava sempre estrofes de mais de dez versos. Pena é que de Rita Medeiros a tradição oral só conserve a lembrança do viver boêmio e a toada musical de seu cantar. Versos por ela compostos ninguém os repete. (p. 195)

Aclamada por seu jeito impar de cantar, inventou moda e por isso a expressão “cantar à Rita Medêra”. Mota ([1928] 2002), entretanto, apresenta uma outra justificativa para a existência da expressão: “Penso contrariamente. ‘Cantar à Rita Medêro’ significa celebrar-lhe a fama e fazê-lo no ritmo de que ela se socorria, tanto que só se consideravam *versos da Rita Medêro* aqueles em que se alude ao nome da mesma”. Prova disso são os versos abaixo, cantados por Cão Dentro, cantador piauiense:

Sa Rita Medêro,
 Sa Medêra Rita,
 Ela toca, ela dança,
 Ela salta, ela grita,

Ela bebe cachaça,
Ela masca, ela pita,

Faz o café na chaleira,
Cozinha o arroz na marmitta,
Ela penteia o cabelo,
Faz um cocó, bota fita,
Quanto mais lóvo a Medêro
Mais ela fica bonita!

[...]
Sa Rita Medêro
É de lá do Codó!
Inda ontem eu vi Sa Rita
Que inda hoje eu tive dó:
Vinha amontada num galo
Que era nanico e bicó...
O cabra que me vencer
Tem sustança no gogó,
Folha de pinica-pau
Furquia de gancho e nó...
Eu dou quatro piloradas,
Tudo num buraco só!
Quando eu vejo tempo feio,
O casal mal a pior,
Surro mãe e surro pai,
Dou em neto, açoito vó,
Eles todos vão-se embora
E eu, sozim passo mió...
Quem me dera neste mundo
Não ter parente, ser só,
Eu queria era fortuna,
Dinheiro no meu mocó...

(Cão de dentro *apud* Mota, [1928] 2002, p. 197/198)

Câmara Cascudo, em Vaqueiros e Cantadores ([1937] 2005), destaca as figuras de três cantadoras: Francisca Barroso, Maria Tebana e Josefa. A primeira, já referida por Mota, assim é descrita:

FRANCISCA BARROSO, Xica Barroso⁴⁹, grande cantadeira sertaneja, gabada como a primeira lutadora de seu sexo que enfrentou os nomes mais ilustres da cantoria. Era “alta, robusta, mulata simpática, bebia e jogava como qualquer boêmio, e tinha voz regular” (Rodrigues de Carvalho, p. 334). Paraibana, seus desafios correm mundo, despertando aplausos. (344/345)

Os versos abaixo são atribuídos à cantadora:

⁴⁹Segundo Mota ([1928] 2002), por ser mulher Xica recusava o sobrenome Barroso e se apresentava como Xica Barrosa, o mesmo acontecendo com Rita Medeiros, também conhecida como Rita Medêra.

Com respeito à cantoria
 Mané Joaquim do Muquem,
 Faz galinha pisar milho
 E pinto sessar xerém
 Mas nas unhas de seu Neco
 Nunca se arrumou bem,
 Porque eu passo o cepilho,
 Tiro-lhe as voltas que tem,
 Fico sempre caçoando,
 Olho não vejo ninguém.
 Manoel Patichulin,
 Zé Cajá do Bananal,
 E o Pedro Simeão,

Um cantador do arraial
 Beira d'Água lá na serra
 E Moreira de Sobral
 Que se julgam cantadores,
 De nunca encontrar igual,
 Nunca puderam com Neco,
 Morador de São Gonçalo.

E mesmo Antonio Silvino,
 Jerônimo e Pedro Ferreira,
 São cantadores de fama
 De alegrar a brincadeira,
 Ou Paulino Felisberto,
 O Belino das Frexeiras,
 Herculano do Messias,
 E também Luiz Pereira,
 E também José Rufino,
 Lexandre das Cabeceiras,
 Todos têm entusiasmo
 De não caírem em asneira,
 Passarem decepções
 Nas unhas do Oliveira

(Xica Barrosa apud Almeida e Sobrinho, 1978, p. 85)

Maria Tebana, também já citada por Mota, é assim apresentada:

MARIA TEBANA, também chamada Maria Turbana ou Trubana, norte-rio-grandense, possuiu uma das mais fortes e lindas vozes de que o sertão se orgulhava. Versejava com rapidez e o seu “repente” era assustador. Tocava bem viola e compunha, de ouvido, “rojões” e “baianos” repinicados e tradicionais. Passou a termo de comparação. Tocar assim só Maria Turbana!... ([1937] 2005, p. 345)

Aqui a terceira cantadora trazida por Cascudo:

JOSEFA, moradora do Chabocão, Ceará, e daí conhecida como “Zefinha do Chabocão”. Dela só se cita um desafio longo e tremendo sustentado com Jerônimo do Junqueiro, onde os dois improvisadores empregaram todos os recursos da técnica sertaneja. Zefinha, apesar da fama e da valentia, não pôde resistir ao formidável cantador. ([1937] 2005, p. 345)

Almeida e Sobrinho (1978) trazem verbete referentes a Mocinha de Passira, Maria Roxinha e Santinha, além de Francisca Barrosa, Maria Tebana e Zefinha do Chambocão, já destacadas pelos referidos autores. Santinha é brevemente apresentada como “cantadora nascida em Abreu e Lima-pe, onde reside; tem cerca de 25 anos de idade” (1978, p. 245). Maria Roxinha surge como “cantadora fictícia também chamada Maria Rouxinha da Bahia, criada por José Gustavo”(1978, p. 241). Mocinha de Passira é lembrada em um outro verbete Maria Alexandrina Silva: “cantadora, conhecida por Mocinha de Pasira, reside em Cupira-PE. Começou a cantar aos 13 anos. De largo e reconhecido talento, Mocinha, a única das descrita a quem ainda podemos ouvir cantar, desponta como uma repentista de destaque, o que lhe rende a inclusão no Dicionário Biobibliográfico de Poetas Populares, apesar da carreira ainda em plena consolidação.

Wilson (1986), por sua vez, apresenta sua contribuição:

Entre algumas mulheres cantadoras, violeiras ou repentistas das quais temos notícias, estas são as mais famosas ou reconhecidas: **Rita Medeiros, Maria Tebana, Francisca Barrósa** (não gostava porque era mulher que a chamassem “Barroso”), **Zefinha do Chambocão** (cearense do século passado), **Zefinha Anselmo** ou **Josefa Anselmo de Sousa** (São Benedito, CE, 01.08.1915, filha do velho cantador ou violeiro Anselmo Vieira de Sousa), **Maria Alexandrina da Silva** ou “**Mocinha de Passira**” (diz-se que uma mulher bonita, que cantou no Recife com Manuel Belarmino Duarte, nascido em Limoeiro em 1929 e Bacharel em Direito em 1974), **Maria Roxinha** (v. sobre esta outro local destas notas), **Bernadete Oliveira**, de Limoeiro (casada com o também cantador José Severino Barbosa), **Terezinha Tietre**, “**Guriatan**”(da qual nos fala Coutinho Filho) e “**Salvina**”(mencionada por Rodrigues de Carvalho em seu CANCELONEIRO DO NORTE). (1986, p. 108)

Santos (2009), por sua vez, acrescenta:

Francisca Barrosa foi provavelmente a precursora das cantadoras, mas as mulheres sempre foram raras no mundo da cantoria. Conhecem todas as dificuldades da vida dos cantadores, mas devem suportar, além disso, as piadas grosseiras, os insultos e todo o peso do sexismo que impregna profundamente a vida social do Nordeste. (p. 102)

Sautchuk (2009), embora não traga essa discussão como ponto nodal da pesquisa empreendida, observa e reflete:

A discriminação empreendida pelos cantadores em relação à minoria de cantadeiras é nítida. Durante minha pesquisa de campo, tive poucos contatos com mulheres repentistas, pois da mesma forma que a maioria dos cantadores não tem interesse em cantar com elas, também não tinham interesse em me levar até elas. Muitos cantadores e apologistas alegam que as mulheres não são boas o suficiente na criação poética e que são “desentoadas” e possuem “voz ruim” e muito aguda, o que, de fato, pode dificultar a formação de dupla com um homem. Além disso, o cumprimento de tarefas domésticas e familiares atribuídas às mulheres e a defesa da honra (no que diz respeito à conduta sexual) dificultam o desenvolvimento artístico e profissional das cantadeiras. Pais e maridos proíbem que saiam em companhia de um cantador. Algumas andam acompanhadas de um filho para impor respeito. Se uma mulher acompanhada de um homem põe em risco sua reputação, há também o lado inverso. O cantador que for com ela em viagem também será motivo de boatos. (p. 175/176)

Esse tipo de discriminação apontada pelo pesquisador é fruto não apenas dos colegas cantadores, mas de demais sujeitos envolvidos na dinâmica da cantoria, sejam as mulheres dos poetas, sejam as mulheres e os homens presentes no público que acreditam não ser este o ambiente favorável para a acolhida de mulheres, muito menos desacompanhadas.

A esse respeito, a cantadora Mocinha de Passira (2011) afirma:

Ah, dentro do mundo a discriminação maior é dos colegas. Deus me deu o dom de fazer repente adivinha! Nós temos o universo de quarenta cantadores grandes e talvez quatro ou cinco repentistas, o resto são cantadores limitados. E o repente é divino! E como o Edilson tava falando ontem: ele flui. Que você diz onde é que ele vai e aí dispara, né? Então, por causa disso, tem muitas cantorias que eles me escondem, esquivam das coisas, diz que eu tô em Brasília, diz que eu tô na Argentina. Já disseram até que eu amputei uma perna! Um dia eu tava viajando, tava aqui na Bahia com Bule Bule porque Bule Bule fazia umas apresentações, chegava com o taxi e me levava. Eles, tão cruéis, que ao invés de dizer assim: Mocinha tá sem uma perna, mas as cordas vocais tão boas, vamos ajudá-la, né? Mas não, que graças a Deus nada disso tava existindo, né? Mas que eles profetizam isso. Outra vez eu tava fazendo um tratamento de garganta muito pesado, só que acontece que meus CDs estão chegando, que quando estão chegando o cara compra, aí, aqui e acolá nêgo tem que fazer uma cantoria a pulso. Aí, quando ele vê que é a pulso, ele bota mais outro, faz três. [...] Aí, fica nisso. Faz repente, não canto com ela, que eu não quero uma mulher cantando mais do que eu. Tem de cantar menos, né? Ele! Aí, discrimina minhas colegas e diz assim: “Fulana canta pouco, canta muito pouco, não dá pra gente cantar com ela, não. E a outra?” Aí, começa juntando história, história, então, é uma coisa que se você não for uma pessoa que tenha muita força, não é só vontade, não. Força, ser persistente, você para, você volta, você dá prazer

pra eles, mas eu não dou, não. Eles estão paralelos comigo: tão ali, eu tô aqui. (p. 06/07)

A dramaturga Lourdes Ramalho, descendente de Ugulino Nunes da Costa, mais conhecido como Ugulino do Sabugi, traz um dado curioso: o encantamento pela poesia envolvia homens e mulheres. Um registro antigo do clã Batista, feito em 1909, revela uma família composta por vinte membros, dos quais ao menos duas são poetisas: Ugolina Nunes da Costa Batista e Ana Nogueira. A primeira acumulava as funções de violeira, cantadeira e poetisa, enquanto a segunda era poetisa. Assim,

As famílias Nunes da Costa e Batista guardam na memória muitos nomes daquelas poetisas que, como os homens, perpetuavam a tradição poética do Nordeste. Porém, existia ao mesmo tempo uma certa divisão da missão poética entre os sexos. Na sociedade bem patriarcal da época eram os homens que percorriam o sertão, violeiros, poetas improvisadores, cantadores mais ou menos nômades, ao passo que as mulheres eram mãe de família e dona de casa, professoras das escolas e encenadoras das peças de teatro que acompanhavam todos os momentos importantes da vida dos clãs, mas apesar dessa divisão tradicional do trabalho poético, algumas delas foram cantadoras famosas também, tais como Ugolina Nunes da Costa, cuja voz e obra estão arquivadas no Museu da (sic) Som e da Imagem em São Paulo. (RAMALHO, 2011, p. 28)

Destinadas a seguir um destino traçado pela tradição, que prescreve para a mulher a suposta segurança de um casamento, muitas, para perpetuar uma prática que lhes tolhe a privacidade de sua individualidade, seguem o ritual. Como nos disse Sautchuk (2009), as figuras do pai e do marido podem ser as representações masculinas que dão início ao processo de cerceamento da proximidade entre a mulher e a cantoria, entretanto, a cantadora Mocinha de Passira teve seu pai como grande incentivador: “Meu pai, meu precursor, não. Sei lá o que meu pai foi pra mim. Tudo! Meu pai foi quem abriu, escancarou as portas da arte pra mim” (2011, p. 02). Trajetória parecida foi vivida pela repentista Maria Soledade (2011):

No meu aniversário de dezenove anos eu ganhei um violão de presente do papai. Ele me deu um violão de presente e eu fiz a primeira cantoria, aos 19 anos. Só que foi uma cantoria assim improvisada, só quem sabia, que era eu, era eu e o cantador. Todo mundo sabia que uma dupla vinha de Campina Grande. A gente preparou tudinho, fez o convite pra cantoria com dois cantadores de Campina Grande e no dia da cantoria só chegou um. Quando ele chegou disse que o outro chegaria mais tarde e ficou esperando, o povo esperando, né? Aí, chegou a noite e as cantorias tradicionais sempre são oito horas da noite, era o início da cantoria, né? E deu sete horas, deu sete e meia e nada do cantador chegar, aí, quando deu uma base assim de umas sete e quarenta pras oito horas, aí o cantador, que foi o Valentim, né? Aí, falou pro papai: “Olha o pessoal que tá presente”_ a casa tava superlotada e tinha

certeza que alguma coisa tinha acontecido com o companheiro que ele não tinha vindo, não tinha chegado até aquela hora e, com certeza, não chegaria mais. Então, ali só tinha duas coisas a resolver: ou o povo ia embora e remarcaria a cantoria pra outro dia ou ele fazia a cantoria comigo. Aí, quando ele disse isso, mamãe: “Não, Soledade, não, pois Soledade não sabe cantar.” E ele disse: “Mas canta assim mesmo. Quem não sabe aprende”. Só que a essas alturas ele já tinha... Esse violão que o pai me deu ele já tinha pontuado, já tinha afinado, já tava tudo combinado, né? (p. 02)

Os percalços da mulher na cantoria se confundem com as dificuldades que enfrentam na vida diária, que nem sempre permitem uma trajetória linear, haja vista as escolhas entre o padrão de vida convencional destinado às mulheres e a rotina nômade e aventureira, própria do universo da cantoria, cuja identificação paira sobre o cotidiano masculino:

Agora, eu comecei aos 19 anos, mas teve muitos intervalos. Eu comecei aos 19 anos, no mês de abril. É, acho que foi no mês de abril. No mês de maio, antes mesmo, com um mês eu parei. Casei. Eu era noiva. Aí, o casamento foi no dia 31 de maio. Aí, passei 05 anos sem cantar. Aí, com 05 anos eu voltei, cantei 10 anos. Aí, com 10 anos parei mais dez. Aí, ficou assim naquele para e vai. A gente parava e começava, parava e começava, era aquela coisa. Então, eu tenho muitos anos de cantoria, mas pra se eu for resumir, vai dar um desconto de todos os anos e intervalos, eu tô lá embaixo. Mas, contudo, quando eu voltava, voltava com mais vontade ainda. Aquela distância parecia que só fazia aumentar a ansiedade, a vontade de cantar, a saudade dos companheiros e companheiras. Aí, graças a Deus... Só que a partir de 83, depois da morte da Margarida, aí eu me envolvi muito com a luta pelos direitos da mulher, contra a violência, aquela coisa todinha, aí eu tive que dar uma parada porque eu tava numa estrada difícil pra trilhar, né? (p. 03)

Margarida Maria Alves, presidente do Sindicato dos Trabalhadores Rurais de Alagoa Grande, na Paraíba, foi assassinada em 1983, por denunciar perseguições e ameaças sofridas em sua em prol da conquista de direitos trabalhistas, tais como o registro em carteira de trabalho, a jornada de 8 horas de trabalho diário, 13º salário, férias, dentre outros. Tal fato marcou profundamente as relações trabalhistas não apenas na região, mas em âmbito nacional, ganhando repercussão internacional ao chegar à Corte Internacional de Direitos Humanos, gerando uma onda de revolta e protestos que passaram a ter a figura da sindicalista como mártir, atraindo a atenção da mídia para a cidade, ao mesmo tempo em que o movimento ganhou maior visibilidade.

Já envolvida com o movimento, após o assassinato de Margarida a cantora Maria Soledade envereda de vez pelo movimento feminista que crescia na cidade e se vê na encruzilhada dos desejos entre a mulher que cantava e a mulher que lutava:

Aí, quando eu passei pra Movimento Social, Movimento Sindical, essa coisa todinha, eu vi que não dava pra servir a Deus e ao diabo. Eu tinha que tomar uma decisão porque eu era presidente do sindicato, aí, pra eu estar numa cantoria, cantando pra o patrão, dizendo ao trabalhador que o patrão era bom, era isso, era aquilo outro, enchendo a cabeça do trabalhador de falsidade, iludindo ele pra ganhar o dinheiro do patrão e no outro dia tá no sindicato dizendo ao trabalhador que o patrão não prestava, era isso, era aquilo outro, eu tava botando minha vida em risco e a vida do trabalhador em risco. E minha moral ia pra onde, né? Então, eu tive que tomar uma decisão, optar ou pela arte ou pela luta. E eu preferi a luta. Então, de 83 pra cá eu fiquei mais envolvida com o Movimento Social e a cantoria ficou mais pra lá. (2011, p. 03)

Entre usar a voz para cantar ou para reivindicar seus direitos, a cantadora optou pela segunda e o preço a ser pago foi seu afastamento da arte que tanto ama, por uma questão de segurança, tendo em vista a violência que cerca as relações entre o movimento sindical dos trabalhadores e os fazendeiros locais, pondo em prática a frase eternizada por Margarida: “É melhor morrer na luta do que morrer de fome”.

Ao retornar ao circuito da cantoria, dez anos depois, Maria Soledade criou e pôs em prática um projeto capaz de unir suas duas paixões: trata-se do Encontro de Mulheres Repentistas, em Alagoa Grande, que inaugura uma nova fase na cantoria nordestina, a partir da qual as mulheres passam a ter um espaço específico para mostrar seu talento. Há quem diga que é apenas uma ação feminista, mas foi a alternativa encontrada para demarcar território num universo onde sua voz sempre foi abafada:

É porque a gente (...). É como eu acabei de falar: todo ano tem festival de violeiros. E as mulheres são completamente esquecidas, né? Quando muito aparece, é um especial, que é assim uma raridade. Então, como nós távamos no Movimento de Mulheres e eu disse: “Se é de ter uma luta pra fazer festival pra quem já tem todo ano, a gente tem que dar pão a quem não tem pão”. Então, a minha luta foi pelas mulheres repentistas. (2011, p. 06)

A primeira edição do evento aconteceu em 26 de abril de 1992 e contou com a presença de um grande grupo de violeiras e também de um variado público em busca de novidades. Como pássaros em busca de néctar, as mulheres assumiram seus lugares e surpreenderam não apenas pelo número – visto que sua invisibilidade reforçava a ideia de que elas não existiam ou tinham apenas duas ou três representantes –, mas também pela qualidade poética que apresentaram. A dupla vencedora do evento, Mocinha de Passira e Santinha Maurício, já era conhecida do grande público, mas, naquele momento acontecia um marco

histórico: pela primeira vez as mulheres davam as cartas e passavam de coadjuvantes a protagonistas, como mostra a imagem abaixo:

Figura 2 - I Encontro de Violeiras do Nordeste 26/04/92



Fonte: Acervo pessoal de Maria Soledade

A iniciativa pioneira movimentava a cultura local, mas contava com as mesmas dificuldades apontadas pelas demais propostas voltadas para a cantoria de improviso que se espalhavam pelo país. Embora contasse com o apoio de Prefeitura, a comunidade não estava pronta para contribuir com a promoção de um evento que se propunha a questionar o estabelecido. Sabe-se que o novo costuma ser alvo de dúvidas, ainda mais em se tratando da sua ligação com movimentos políticos, haja vista que estava vinculado, por um lado, ao Movimento de Mulheres do Brejo e, por outro, ao Sindicato do Trabalhadores Rurais, instituições que despertavam a fúria dos que representavam o poder estabelecido localmente pelos latifundiários, provavelmente com fortes vínculos com o empresariado. Os impasses são apresentados pela cantora Maria Soledade:

Foi difícil porque a nossa cidade é uma cidade que a cultura é mais forró. A poesia aqui é muito apagada. Nossos governantes, se a gente for atrás, é muito difícil de conseguir apoio, mas, como eu tava envolvida com o movimento e com o sindicato, então, eu fiz projeto dentro da nossa linha de trabalho no movimento, né? E consegui apoio. O primeiro apoio que a gente teve pra o festival pela Oxford, do Recife. O segundo, a gente teve o apoio do serviço alemão e pras festas da Bahia... Sei que a gente, graças a Deus, a gente conseguiu. Só que era difícil porque o nosso Movimento não rezava o estatuto. Aliás o Estatuto do Movimento não rezava a cultura, né? Então,

como eu estava no sindicato, eu era presidente do sindicato, então, com o nosso Estatuto do Movimento e o Estatuto do Sindicato, eu conseguia fazer o projeto. Então, a gente conseguia fazer o projeto e a gente mandava. Então, a gente pra realizar até o quinto evento, a gente conseguiu apoio lá fora e a cidade todinha o apoio era mínimo. O comércio era uma negação. E quem dava aí um apoiozinho era a Prefeitura. Na época, o prefeito na época era [...] e deu. Ele apoiou bem. Pelo menos dava a estadia e o projeto, com o que vinha lá de fora, cobria umas coisas e outras não, mas com o apoio da prefeitura a gente fazia uma transação. (2011, p. 06)

A vinculação da organizadora com duas instituições tão representativas lhe possibilitava intimidade para lidar com a burocracia necessária a fim de conseguir viabilizar a implementação do evento, entretanto, à medida que lhe dava credibilidade entre os que simpatizavam com suas lutas, gerava desconfiança por parte dos que viam nesse projeto uma ameaça com um objetivo claramente definido: utilizar o palco como mais um espaço para expor os problemas que os menos poderosos e, por isso, considerados mais frágeis – as mulheres e os trabalhadores rurais – enfrentavam na cidade. A negação dos seus direitos assim como a opressão a que eram submetidos, além da insegurança que os rondava, ganharia holofotes e alto-falantes: ganharia visibilidade quando os olhos se voltassem para a cidade e para a promoção de um evento, cuja iniciativa se deu em consequência do fortalecimento que seus membros ganharam, elegendo Margarida como mártir e mandando seu recado: o medo não nos cala; ele amplifica nossa voz.

Apesar de o Encontro de Mulheres Violeiras do Nordeste ser nitidamente um espaço para afirmação da figura feminina na cantoria, só havia um formato a ser seguido: aquele utilizado pelos homens. Valendo-se disso, as mulheres se dispuseram a reproduzir o formato e inversão dos papéis era uma oportunidade para que seus oponentes se vissem do outro lado do palco, experimentando ocupar o lugar que elas sustentavam por anos. Entretanto, artista e ativista que era, Maria Soledade compreendeu a necessidade de atrair e fidelizar o público, o que resolveu convidando pessoas de prestígio como participações especiais. A dupla de cantadores, chamados por Soledade de “estrelas”, viria abrilhantar a noite por seus méritos e pelo reconhecimento de que sua fama, naquele momento, detinha uma capacidade muito maior de atrair ouvintes que, uma vez presentes, se dariam a oportunidade de presenciar a revelação de talentos, assim como a consolidação da fama das participantes mais conhecidas. A estrutura não deixa dúvidas: o encontro de mulheres nada mais era do que um festival de mulheres repentistas:

Mesma coisa. Mesa julgadora, mesa de seleção, a mesa pra receber as autoridades separadas, cada qual no seu canto. Enfeitava o clube todo todinho com os cartazes. Cada ano eu botava um cartaz. Aí, a gente enfeitava. Esse ano, a gente fazia esse ano, né? Então, a gente botava o cartaz do ano passado, o estandarte do ano passado. Cada ano a gente ia botando aquele cartaz nas paredes, enfeitando tudinho com o nome das concorrentes e da premiação. Sempre tinha uma comissão. Tinha uma comissão de seleção que fazia tudinho, mas todo trabalho era dentro da luta, né? Era a violência contra a mulher. Os motes eram dentro da luta: político corrupto, desarmonia no lar, o marido machista, assim dentro dessas coisas.

(SOLEDADE,2011, p. 06/07)

As imagens abaixo mostram alguns momentos das edições do evento:

Figura 3 - Mesa julgadora do Encontro de Voleiras do Nordeste



Fonte: Acervo pessoal de Maria Soledade

Figura 4 - Mesa dos troféus Encontro de Violeiras do Nordeste



Fonte: Acervo pessoal de Maria Soledade

Meros convidados, os repentistas homens ocupavam dois espaços: eram atrações especiais e compunham a mesa julgadora, já que eram os mais autorizados entre os presentes para avaliar os repentes exibidos:

Figura 5 - Repentistas como participação especial



Fonte: Acervo pessoal de Maria Soledade

A presença expressiva do público validava a promoção do evento e dava credibilidade ao evento:

Figura 6 - Público do Encontro de Mulheres Violeiras do Nordeste



Fonte: Acervo pessoal de Maria Soledade

Figura 7 - Público do Encontro de Mulheres Violeiras do Nordeste



Fonte: Acervo pessoal de Maria Soledade

A escassez de recursos era suplantada pela criatividade feminina, como a presença dos cartazes e a delicadeza de seus detalhes. Todavia, a luta pela igualdade de direitos das mulheres era o lastro sob o qual o evento se sustentava. Todo trabalho, ou seja, cada poesia “era dentro da luta”. Os versos improvisados surgiam a partir de motes que versavam, invariavelmente, sobre as mazelas enfrentadas pelo universo feminino. O símbolo sempre presente, juntamente com a faixa “Constelação: conquistando nossa cidadania” confirmam

que se tratava de sujeitos políticos lutando por um espaço mais democrático, destacando que não era apenas uma discussão de gênero, mas a reivindicação de cidadãos que eram aliados de seus direitos.

Apesar do sucesso e da repercussão, a iniciativa não conseguiu manter-se imune às dificuldades que se avolumavam e pôde contar com apenas cinco edições, conforme confirma sua organizadora, a repentista Maria Soledade (2011):

Eu sei que a gente realizou até o quinto encontro. Aí, a gente fazia até o quinto lugar, o sexto lugar. De dupla, de dupla era o sexto. Tinha atrações especiais. A gente teve um ano que foi Socorro Lira, Maria Aboiadeira, tudo atração especial. Verinha de João Pessoa, uma outra companheira que ela é assim tipo de Araci. Piada, sabe? Cada piada, daquelas piadas cabeludas. A gente trouxe ela também e das atrações... Mas trazia também, a gente fazia o que eles faziam com a gente. Eles faziam os festivais deles e botavam assim... Quando acontecia, eles botavam uma dupla feminina pra um especial, aí era o que eu fazia com eles, né? Fazia um festival de violeiras e trazia dupla masculina. Aí, eu escolhia uma dupla de estrelas, sabe? Eu trazia uma dupla de estrela pra fazer um especial porque além da empolgação do festival, que todo mundo queria conhecer Fulano de Tal, né? E sabia mais que ele vinha como atração especial e a gente era que ia concorrer. Mas eles gostavam. Só que eles quando me viam perguntavam quando era meu festival “feminista”: “Quando vai ser teu festival feminista?”, eu dizia: “Depois do teu festival machista”; “Depois do teu festival machista eu faço o meu feminista.” Havia aquela polêmica com meus companheiros, né? Mas a gente se adora, eu adoro meus companheiros. (p. 06)⁵⁰

Figura 8 - V Encontro de Mulheres Violeiras do Nordeste



Fonte: Acervo pessoal de Maria Soledade

⁵⁰ Entrevista cedida em 10 de fevereiro de 2011, em Alagoa Grande/PB (APÊNDICE EE)

Disposta a dar continuidade à proposta, a cantadora Maria Soledade fala sobre seus projetos:

Eu tô com um projeto aí que era pra gente fazer o sexto. Mandei pra Brasília tudinho e uma companheira do Rio Grande do Sul foi quem levou, de Santa Catarina. Levou e lutou pra conseguir, não recebeu apoio e precisava de ter o apoio de um deputado daqui. Só que nós tinha um deputado lá e a peste não votou a favor e a gente perdeu, a gente não conseguiu o dinheiro. Eu tinha a maior vontade de fazer o sexto festival. (2011, p. 07)

O modo como os cantadores referem-se ao surgimento dessa iniciativa diz muito sobre as relações de gênero que circundam a cantoria:

Não deu muita repercussão, não. Coisinha (...). Teria que ser muito aceso isso aí. Teria que ter alguém por trás coordenando. Se não houver uma coordenação, a turma (...). A turma é muito (...). Como é que se diz? Agranulada, não tem uma pessoa, uma cabeça pra dizer assim: “Eu vou organizar isso”. Geralmente, eles não obedecem. Também tem seus compromissos, o trabalho que faz não compensa cachê. Cada um vai cuidar da sua luta, da sua vida, né? E quando vem fazer assim não tem orientações, alguém que está fazendo também está interessado a cumprir só o festival. E o resto? Eu soube que nesse festival elas teriam que trabalhar em cima disso. Eu digo: “Façam, mas com esse cuidado. Só abrir a boca no meio do povo cantando, como vocês estão pensando, não vai”. É porque eu vivo a vida, minha filha, dessa profissão. E elas concordaram comigo. Durou uns cinco anos, mas não teve repercussões enormes. Eu não sei (...). Eu não sei se era feito fora de Alagoa Grande, eu não sei. Se não era, significa que não deu repercussão. Houve uma insistência, mas se tivesse havido um trabalho mais profícuo talvez tivesse até dado mais resultado do que os homens. Desse certo, atualmente, contando na atualidade, né? Se tivesse alguém “Vamos colaborar”. Ir à Secretaria de Cultura do Estado e dizer: “Vamos fazer um em Patos, divulgar antes, colocar vinhetas com as duas mulheres cantando mais bonito, com uns versinhos bem feitos. É isso, tudo são detalhes.

(PANELAS, 2012, p. 23)

O discurso do repentista traz à tona o modo como o sexismo permeia o universo do canto improvisado. A construção “Teria que ter alguém por trás coordenando” indica o descrédito quanto à possibilidade de que as mulheres possam liderar iniciativas. Era de amplo conhecimento que tanto a iniciativa quanto a coordenação do evento estavam à cargo da cantadora Maria Soledade, com a contribuição de sua companheira, Minervina Ferreira. Entretanto, o cantador cria uma imagem do encontro como fruto da desorganização, construindo a ideia de que a mulher precisa ser direcionada, coordenada por um homem, conforme a leitura que pode ser feita a partir de “E quando vem fazer assim não tem orientações”, tendo em vista sua incapacidade de desempenhar, de modo autônomo,

atividades que extrapolem o esquema para o qual são ‘formatadas’. Podem até ter conquistado o mercado de trabalho, de modo geral, mas daí a poder exercer um papel de liderança numa área onde os homens é que ditam as normas, vai uma distância que beira a incredulidade. Se a iniciativa, aos olhos do poeta, foi uma “Coisinha” sem repercussão, isso se deve à ausência de uma “trabalho mais profícuo” que, possivelmente, teria sido feito se o encaminhamento fosse diferente, conforme seu ponto de vista. Ou será que o poeta se refere à ausência de diálogo, tendo em vista a independência que as mulheres queriam demonstrar ao criar tal evento? O repentista aponta a necessidade de recorrer à Secretaria de Cultura do Estado, mas ele mesmo, em outro momento, afirma que o Estado não apoia a cantoria. E por que não reconhecer o apoio dado pelo Sindicato dos Trabalhadores Rurais, pela Associação das Mulheres do Brejo e também de empresas como a Oxford? Para completar, eis o que é indicado que deveria ter sido usado à época: “[...] colocar vinhetas com as duas mulheres cantando mais bonito, com uns versinhos bem feito”. Ora, a sugestão para que cantem mais bonito e com versinhos bem feitos a fim de fortalecer o *marketing* do evento indica que não é isso que costuma acontecer? Ou seja, as mulheres não cantam bonito e não se esforçam ou não sabem fazer poesia de qualidade e, por isso, precisariam forjar uma imagem para atrair atenção? Ao discorrer sobre o lugar ocupado pela mulher no universo da cantoria, o repentista afirma:

A mulher, a mulher na cantoria é muito pouco, não chega a você se preocupar, não. De jeito nenhum. É uma coisa muito machista a cantoria, muito. Elas não... Foram discriminadas porque o cabra diz, um amigo meu dizia: “A arte da cantoria é cangaceira. Vida cangaceira”. É tanto que o cangaço se uniu muito com a cantoria, né? Os cangaceiros e os cantadores eram sempre... tinham afinidade nas coisas. Mas a mulher na cantoria (...). Tem a Mocinha de Passira, Linda Cruz, Soledade, Minervina. Quem mais? Tem outras, muitas outras cantadoras, cantatrizes, cantadeiras. E não tem pra onde correr, não tem pra onde você fazer hoje (...). Dificilmente uma mulher vai cantar repente. Porque a vida é cangaceira, é muito pesado.

(PANELAS, 2012, p. 22)

Em meio a discussões sobre gênero na cantoria, a cantora Maria Soledade aponta outras possibilidades, apontando que os espaços estão em frequente reconstrução:

Agora eu queria fazer agora um mesclado. Eu queria fazer agora uma mescla, uma mesclagem, né? Porque agora é o seguinte: eu não tô mais no Movimento. Eu continuo com a mesma tendência, com a mesma linha de conscientização, né? Só que eu não tô mais naquele compromisso que eu tava, de tá na coordenação, de se fazer uma correria e alguém vir me criticar. Não. Agora eu participo, mas não como a liderança lá mesmo, entendeu? Hoje eu posso fazer. Agora, naquele tempo se eu fosse fazer, aí a turma

vinha toda em cima de mim, né? Mas hoje, não: hoje eu tô liberta. Só não tô liberta porque eu não tenho grana, mas se tivesse a grana.

(SOLEDADE, 2011, p. 07)

A mescla a que a poetisa faz referência seria a organização de um festival no qual duplas femininas e masculinas participassem como concorrentes, dando o devido espaço a cada uma, primando por reconhecer e destacar seus valores poéticos, sem depositar nas questões de gênero os parâmetros para o julgamento da criação poética. Sua fala evidencia que as posturas adotadas no período em que participava do movimento feminista a obrigavam, em função da posição ocupada, a defender a causa feminina em todas as instâncias, de modo que, à medida que lutava pela conquista de direitos e de igualdade de condições, sentia-se tolhida, presa, o que fica evidente a partir da afirmação: “Hoje eu posso fazer. Agora, naquele tempo se eu fosse fazer, aí a turma vinha toda em cima de mim, né? Mas hoje, não: hoje eu tô liberta. Só não tô liberta porque eu não tenho grana, mas se tivesse a grana.” A falta de verba para realizar seus projetos, apesar da liberdade para criá-los e fomentá-los, revela em que medida o poder de ação do sujeito está subordinado ao capital, tendo em vista que o acesso ao dinheiro, por vezes, se dá em condições que requerem adequações do projeto inicial a fim de atender às demandas de que se dispõe a financiar e, por isso, pode ditar as normas. Torna-se inevitável questionar em que medida o artista de fato pode expor suas ideias. Seja cumprindo as determinações de um edital, ditames de um produtor cultural ou as vontades de um patrocinador, há sempre que se submeter ao sistema, cujas regras remontam aos valores de mercado.

As pesquisas elaboradas por Santos (2009) e Queiroz (2003) indicam que a pouca visibilidade destinada às produções femininas se dá em função do silenciamento criado em torno da questão, cujo estabelecimento precisa e deve ser questionado de modo a:

[...] trazer a voz das mulheres autoras para a história da cantoria e do cordel, rever o seu cânone, bem como construir, ao mesmo tempo, uma nova historiografia nessa área. Para isso, vários instrumentos de pesquisa podem auxiliar, como: a) o testemunho dos que compõem o campo “de dentro” dessa narrativa – as vozes e o imaginário dos poetas e gravadores; b) os argumentos dos que se aproximam dele “de fora” – os estudiosos e pesquisadores que, embora até tenham citados algumas mulheres nesse campo, não a tomaram como parte inerente na construção dessa historiografia; e, sobretudo, c) a territorialização feminina contemporânea, uma extensa produção publicada e cantada de autoria de mulheres que defini um novo campo de forças e de expressão nesse universo da palavra cantada e escrita. (SANTOS, 2009, p. 99)

O poeta Bule Bule (2007 apud Santos 2009) aponta elementos importantes para compreender os motivos pelos quais a figura feminina torna-se temida no universo da cantoria:

O machismo impera muito e para a mulher vencer na cantoria não precisava de muita força porque tem sempre a torcida organizada, o machismo num tem muita força perante a beleza feminina não (...) a beleza feminina é realmente o cadeado que prende (...) o cadeado (...) a chave que destranca...a mensagem da mulher...tem um cantador experiente de nome João Soares Correia Filho, ele é de Limoeiro em Pernambuco, mas mora em Santa Brígida, na Bahia (...) ele diz: - Bule Bule, quem quiser perder palma que cante com cego, com menino e com mulher. Então quem tem consciência sabe que o machismo sempre enfrenta mas sempre perde.
(p. 97)

Mas o machismo, ao contrário do que se espera, também é imperativamente praticado pelas mulheres que frequentam a cantoria, cuja figura pode ser sintetizada a partir do posicionamento das esposas dos cantadores, que veem nas cantadoras indícios de ameaça, disputa e mesmo de exposição de desejos que findaram por não concretizar. Assim, há que confirmar se estas são comprometidas, o que lhes confere álibi, ou se podem se valer do espaço conquistado entre os homens para pôr em prática seus segredos de sedução, como narra a cantora Mocinha de Passira (2011):

Muita dificuldade também com mulheres de cantadores, acho que sem mentalidade, pensando que eu tava atrás dos maridos delas. Tem dias que eu ia cantar e tudo mais e as mulheres com ciúme. Teve cantoria, disse que eu tava lá dentro, entrou minha madrinha, minha mãe, minha madrinha de crisma, minha madrinha Joana, foi na cidade de Feira Nova, e minha mãe disse que a mulher do cantador tava se tremendo de ciúmes de mim, mas eu não queria uma coisa daquela não. Por que sentar pra cantar não tem de ser de parelha? Não tem que ser perto? Mas é tão difícil de namorar, que é mais fácil o cara namorar com quem tá na frente do que com quem tá de banda, que você não vai ficar assim. Fazendo aquele ciúme, aquele preconceito. Outras que tinham aquela vontade de ter uma independência e não tiveram oportunidade, nunca insistiram pra isso, aí, revoltadas com elas mesmas, diziam: Ah, isso é profissão pra homem. Esse negócio de correr mourão, jogar esse negócio, cantar repente, essas coisas assim, isso aí é profissão masculina. Que profissão, que feminina, que masculina coisa nenhuma! [...] Das Dores só cantava com o marido dela. Maria das Dores. Casou-se só com um homem, era paraibana do Teixeira, mas morava em Itabaiana, então, viveram de cantoria, ela e eu, mas você só pode cantoria de três porque Zé Pereira apanhava demais de Maria, então, não aguentava e tinha que ter um cantador pra rebater o negócio. Então, ela chegava com o marido e elas não tinham esse ciúme porque a cantadeira tá com o marido do lado. E a outra que tá sem marido, e nem querendo marido, entendesse? Não é dizendo na história assim que eu sou escrupulosa, meus cardápios são escolhidos. É

outra história, mas isso aí não convence. Mas daí pela frente eu dei muito pulo em muitas barreiras; era barreira em cima de barreira e eu pulando, pulando, pulando, quebrando. Porque muitas começaram também na minha época, começaram por ali, mas desistiram logo. Isso viajava, quando viajava com o cantador, quando chegava lá a mulher não saía, ia lá pra dentro, quando via era aquele zum zum zum. Quando chega na cantoria, alguém perguntava: E seu marido? Ainda hoje, Andréa, agora mesmo nessa estada aqui com Bule-Bule, uma mulher chegou assim, eu cantando com Bule-Bule, lá naquele Sindicato dos Médicos. Uma foi ali. A mulher chegou assim, e ele cantando e eu cantando, ela chegou assim e disse: É seu marido? É não, mas a esposa dele tá ali. Também, disse não é não, mas tem, né? De chegar e perguntar, a mulher dizer assim: E seu marido melhorou? Eu digo: Deve ter melhorado porque ele morreu já faz tempo, né? Deve estar do outro lado muito bem, já deve estar bem voltando, né? Não, e aquele homem da barba branca? Agora, essa semana passada que nós fomos pra Riachão do Jacuípe. A mulher perguntando meu marido, meu marido. Pelo amor de Deus! É meu colega. É meu amigo e meu colega de arte, isso é besteira. Ah, pensei que era seu marido. Às vezes obriga você a dar uma resposta desagradável porque eu sou fina e grossa. Aí, o cara diz assim: Sou fina e sou a prata grossa, cheia de areia. (p. 05)

A cantadora continua apontando os desdobramentos do preconceito em outra situação, quando se apresentou com o colega Asa Branca, na Fazenda Cahimbinha, no município de Monteiro:

Aí, eu entrei porque eu fui apresentada à esposa do rapaz lá, e o rapaz já tinha ido lá, né? Aí, Elza queria fumar e não queria fumar, aí deu uma saída e disse: Vou fumar aqui. E foi fumar no terreiro. Seu Alípio pediu uma água mineral e não tinha no momento, mas disse que tinha uma água mineral muito boa, água daqui mesmo, e foi buscar a água. Quando veio com um caneco e fez assim com o copo e disse assim: Eu não sei como é que seu marido deixa você viajar assim pelo mundo, assim juntos com os cantadores. Aí eu, pra deixar ela em suspenso... Deixou, sabe por quê? Porque o mundo tá assim de corno trambecando, né de violeira não. E aí por diante você vai... A outra quer saber se eu tenho marido, ela não vem direto. A senhora tem família? Adão foi feito de barro, minha filha, e teve, quanto mais eu, de carne e osso e o sangue correndo. É despeitada, não pode estar junto com eles? É pra respeitar. Que é isso? Tá junto com eles, não pode estar junto, tem que ser marido? (p. 06)

Entre percalços, a mulher tem conseguido afirmar seu lugar no universo do repente, embora os desafios a serem enfrentados encontrem-se não apenas na disputa poética que trava com os colegas de profissão, mas, sobretudo, com o contexto cultural que os retroalimenta.

3.3 ENTRE LEMBRANÇAS E NOVIDADES: SOBRE MOTES E REPENTES

A produção poética dos repentistas apresenta elementos que surgem em forma de poesia através de versos improvisados, entretanto, o conteúdo dos textos aproxima-se de um gênero que ganha forma na prosa: a crônica. As temáticas que vêm à tona na construção dos motes giram em torno das vivências dos cantadores, mas estas são elaboradas tendo em vista os apelos de cada época, os assuntos em pauta, os tabus que cercam as relações sociais vigentes no período, o universo que é caro ao cantador, mas que é partilhado com os demais sujeitos comprometidos com um dado modo de estar no mundo numa determinada conjuntura histórica. Todavia, as escolhas que norteiam seus versos levam em conta seu posicionamento perante a sociedade e é, a partir do seu ângulo, que temos acesso a um manancial de saberes que estão em frequente circulação. O enfoque narrativo utilizado pelos poetas aproxima-se dos objetivos que estão no bojo do estilo crônico, pois

O fato é que a crônica, ao abordar os fatos cotidianos, acaba por traçar um panorama, um retrato de uma sociedade em determinada época, com seus usos e costumes. E, como todo retrato, põe em evidência os aspectos que parecem mais convenientes e/ou interessantes ao retratista. É assim que muitas crônicas, apesar de guardarem em si o efêmero, o passageiro, o registro de um acontecimento datado, quando posteriormente recolhidas em livro, não perdem sua importância, muito pelo contrário, pois podem ser utilizadas como fonte de trabalho, inclusive para historiadores. A crônica pode assumir, então, o mesmo papel que a História, ao se tornar um “lugar de memória”, mais precisamente de uma memória coletiva.

(PEREIRA, 2010, p. 245)

Como retratistas assentados na tradição, os cantadores almejam o acesso a novas ferramentas, recorrem a novos suportes para manter-se informados, mas não perdem de vista a habilidade requerida para ver pelo monóculo, espaço em que a fotografia precisava ser apreciada individualmente, certa de que, antes, era o olho de cada um, de cada vez, que podia desfrutar da beleza e interpretar sua poesia. Contemporaneamente, na era do registro digital, é possível alterar a realidade aprisionada na tela, sobrepor informações, fazer retoques ou simplesmente pedir que as poses sejam refeitas para que correspondam ao modo como cada um quer ver-se exposto e eternizado, porém, o efeito causado pelos versos improvisados aproxima-se mais do resultado obtido com a invenção da Polaroid: o que se tem é um instantâneo, que capta o momento e, automaticamente, apresenta o que o olhar registrou, sem

permitir alterações, tendo em vista que se trata de uma produção originalmente oralizada, sem possibilidade de repetição, visto que

[...] a improvisação gera o individual e o singular, as duas formas do não-reprodutível e do irrelocável. O que é o irrelocável? É o que não pode ser mudado, o que não tem preço porque, tendo lugar uma só vez, ele se identifica com o individual e o singular ao mesmo tempo: a improvisação.⁵¹
(REDEKER, 2004, p. 31/32)

Cada instante é único, de modo que as performances são registradas individualmente e os versos podem ser memorizados e repetidos infinitamente, mas o instante em que se dá sua produção e sua recepção está circunscrito no lugar do que não se pode apreender: a performance.

As temáticas que surgem nos motes apresentados nos festivais buscam retratar o contexto atual, mas a recorrência de assuntos gira em torno de temas que compõem o imaginário da cantoria, revelando a circularidade na qual se encontra a discursividade do e sobre o sertão.

Ao debruçar sobre os motes, será retomado como parâmetro inicial o II Congresso de Cantadores do Recife, realizado em 1987, no Teatro Santa Isabel, que aconteceu após um intervalo de quase 40 anos, após ter sediado o primeiro evento, em 1948. A nova edição da atração, ansiosamente aguardada pelo grande público, foi cercada de grande curiosidade e contou com a presença do escritor, poeta e dramaturgo Ariano Suassuna como presidente da comissão julgadora. Além disso, os cantadores Ivanildo Vila Nova, Otacílio Batista, Lourival Batista, Pedro Amorim e Jó Patriota estavam presentes como atrações especiais. A noite foi abrilhantada por grandes repentistas que formaram as seguintes duplas: Geraldo Amâncio e Moacir Laurentino; João Paraibano e Sebastião Dias; Valdir Teles e José Cardoso; João Furiba e Diniz Vitorino; Edvaldo Zuzu e Raimundo Caetano; Santinha Maurício e Mocinha de Passira; Sebastião da Silva e Severino Ferreira; Heleno Severino e João Lourenço; Antônio Lisboa e Rogério Menezes; Oliveira de Panelas e Lourinaldo Vitorino, vencedores dessa edição.

⁵¹ [...] l'improvisation génère l'individuel et le singulier, les deux formes du non-reproductible et de l'irremplaçable. Qu'est-ce qui est irremplaçable? Ce qui ne peut être échangé, ce qui n'a pas de prix parce que, n'ayant lieu qu'une seule fois, il s'identifie à l'individuel et au singulier en même temps: l'improvisation.

Os motes geralmente são elaborados por uma comissão denominada seletiva, conforme aponta o poeta Ivanildo Vila Nova:

São três comissões: uma comissão que julga, uma que organiza e outra que prepara o material, que é a comissão seletiva. Essa que faz o material e a comissão organizadora não pode intervir, tá certo? A comissão organizadora apenas nomeia a de seleção e a julgadora. (2013, p. 07)

Estes são apresentados em número que corresponde à quantidade de duplas participantes e sua distribuição se dá em torno de gêneros recorrentes e mais tradicionais, como a sextilha, o mote de sete sílabas e o mote decassílabo, conforme quadro abaixo, elaborado a partir da distribuição de motes utilizados no II Congresso de Cantadores do Recife, realizado entre 26 e 28/11/87:

Quadro 1 Distribuição dos gêneros e dos motes para cada dupla durante o II Congresso de Cantadores do Recife

DUPLAS	MODALIDADES	MOTES
Geraldo Amâncio Pereira Moacir Laurentino	Sextilha	As horas boas da vida
	Sete sílabas	Meu revide é o perdão pr'aquele que me humilhar
	Mote decassílabo	A favela infeliz é o canteiro que a semente do mal é germinada
João Paraibano Sebastião Dias	Sextilha	Avanço da civilização
	Sextilha	As coisas que mais me alegram
	Sete sílabas	Não é matando quem mata que se proíbe matar
Valdir Teles José Cardoso	Sextilha	Nas frentes de emergência
	Mote decassílabo	Até hoje ninguém me convenceu que não houve atentado em Carajás
João Furiba Diniz Vitorino	Sextilha	Os portugueses no Brasil
	Tudo eu sei ninguém me ensina	Livre
Edvaldo Zuzu Raimundo Caetano	Sextilha	A ganância pelo ouro
	Sete sílabas	Nosso povo está carente de paz, justiça e amor
	Mote decassílabo	Vou parar um minuto pra pensar nas loucuras que fiz na mocidade
Santinha Maurício Mocinha de Passira	Sextilha	O diálogo do vento com as plantas
Sebastião da Silva Severino Feitosa	Sextilha	O heroísmo de um povo
	Galope à Beira-Mar	Livre
Heleno Severino João Lourenço	Sextilha	A marcha da humanidade
	Sete sílabas	Causarei na sepultura nojo, pena e nada mais
Antonio Lisboa Rogério Menezes	Sextilha	O poder do dinheiro
	Sete sílabas	A Copa União tem dado

		alegria aos cantadores
Oliveira de Panelas Lourinaldo Vitorino	Sete sílabas	Deus já fez a borboleta rica de ornamentação

As sextilhas têm motes formados por um verso heptassílabo, enquanto o mote de sete é elaborado em torno de dois versos heptassílabos e o mote decassílabo corresponde a dois versos decassílabos, como indicam seus nomes, aumentando o grau de dificuldade relativa à demanda para a criação de versos longos e com um desdobramento que os relaciona em função do caráter subordinativo das orações apresentadas. O mote da sextilha, por sua vez, traz um assunto claro, objetivo e delimitado, ampliando as possibilidades criativas dos poetas sem que precisem estar atentos a detalhes minuciosos indicados pela chave do mote, embora estreite o contexto do assunto sugerido. Para não fugir à oração proposta pelo mote As coisas boas da vida o poeta precisará revelar os elementos que considera apreciáveis, mas sua escolha não se dá apenas conforme o que pensa, tendo em vista a necessidade de apresentar valores que são apreciados pelo auditório. Como bom orador, será preciso valer-se do *ethos* prévio do público presente para a formulação dos versos, revelando temáticas que são do gosto comum no mundo sertanejo. Assim, as coisas boas da vida precisam incluir temáticas tais como: amor de mãe, família, amizade, mulher, natureza, honestidade, amor, hábitos cultivados no meio rural. Ou seja, a abertura que o mote oferece, embora favoreça suas escolhas, automaticamente o situa frente aos ditames sociais em vigor nas comunidades com as quais partilha seu apreço pela cantoria, o que vemos nos versos criados pelos poetas Geraldo Amâncio (GA) e Moacir Laurentino (ML):

As coisas boas da vida

GA	A hora que não tem drama É a que tem mais calor Eu com minha namorada Sem me lembrar do pavor A gente dando no outro No ninho do nosso amor.	ML	As horas de mais calor Perfeitas e valorosas É a gente andar nos campos Olhando as folhas verdosas E o colibri do pomar Beijando as primeiras rosas.
GA	Mas tem horas perigosas Pra nossa própria nação Se você medir as horas Nessa Constituição Só tem conversa e boato E muita tapeação.	ML	As horas da emoção Que a gente mais aprecia É ouvir na capelinha O som da Ave Maria E as nuvens pardas no céu Nas horas do fim do dia.
GA	Todo poeta aprecia No seu baião bem sincero Eu prefiro as minhas horas	ML	As horas que mais espero Que cheguem com mais urgência São horas de liberdade

Da maneira que tolero
 Bebendo as minhas caninhas
 Fazendo os versos que quero

Espantando a violência
 E desejar que a minha pátria
 Ganhe mais independência.

GA Eu prezo com consciência
 A moça que me namora
 Que é pura sertaneja
 Que me preza e me adora
 E sei que a mesma não conduz
 A AIDS que vem de fora.

(BEZERRA; RAFAEL, 1990, p. 18/19)

Os versos apresentam como coisas boas da vida: o amor, a natureza, a religião, a liberdade de expressão e criação, os prazeres mundanos como o sexo e a bebida, os valores sertanejos indicados através da fidelidade e da seriedade da mulher sertaneja. Do mesmo modo, recriminam a violência, na medida em que exaltam a liberdade e almejam viver num país mais independente com leis mais sérias, cumprindo-se a constituição, sem a ‘tapeação’ que circunda as relações políticas. Embora os poetas se esforcem para atender à oração demandada pelo mote, percebe-se que suas escolhas discursivas apontam para direções diferentes, construindo-se o repente em torno do binômio sagrado e profano. Enquanto o cantador Geraldo Amâncio enaltece os prazeres mundanos como o amor carnal, o sexo, o álcool e a liberdade para criar sua poesia conforme seu desejo, o violeiro Moacir Laurentino destaca como ‘horas perfeitas e valorosas’ aquelas em que pode apreciar a natureza e, estando num espaço sacro como a capela, ouvir a oração de Ave Maria. No entanto, entremeando os dois discursos surgem referências ao contexto político e social do país, revelando que os problemas ocorrem por conta da falta de ações efetivas, haja vista que “Só tem conversa e boato/ E muita tapeação.” A AIDS, doença sexualmente transmissível que surge nos versos, encontrava-se na pauta das discussões sobre saúde no Brasil – naquele momento, como uma grande, ameaçadora, temida e desconhecida – ao mesmo tempo em que expõe a conduta sexual daqueles que a contraem. Inicialmente, tendo em vista os casos revelados, acreditava-se que fosse transmitida por homossexuais e, desse modo, despertaram na sociedade os posicionamentos mais conservadores, na medida em que o sexo, assunto tabu e velado, precisou ser tratado como uma questão de saúde pública, obrigando as autoridades a lançarem mão de projetos direcionados para a educação sexual como princípio. Nesse sentido, a igreja ocupa um lugar preponderante nas discussões, visto que o que se propagava, no período, era que o único meio de transmissão seria através de relações sexuais, mas estas recaíam sobre um grupo que o discurso religioso condena: o homossexual. Assim, reforça-se a discussão em

torno da instituição familiar, conforme os preceitos judaico-cristãos, como solução para evitar o perigo. Mais uma vez, vêm à tona a defesa do sexo apenas após o casamento e monogâmico.

Embora se reconheça o esforço da comissão organizadora para propor motes diversificados, surge, neste mesmo evento, uma outra sextilha com um mote que seria uma variação do anterior em função da proximidade da temática entre os dois. Assim, o mote As coisas que mais me alegram será desenvolvido pelos cantadores João Paraibano (JP) e Sebastião Dias (SD):

As coisas que mais me alegram

JP	As coisas que mais me alegram São crianças de parelhas Campos cobertos de rosas Beijadas pelas abelhas O trovão estremecendo E a chuva molhando as telhas.	SD	Me alegro com as ovelhas Pinotando nos lajedos Os passarinhos cantando Nas galhas dos arvoredos E uma criança brincando Com uma chupeta entre os dedos.
JP	Me alegro com os arvoredos Onde tem serras e artistas Com violas que soluçam Entre as mãos dos repentistas E as palmas que recebo Das mãos dos apologistas.	SD	Me animo com as conquistas E as dores que Deus redime Com a justiça que sabe Condenar o ódio, o crime Num país em que o povo Aprende a mudar regime.
JP	Me alegro em não ver o crime Feito pelo pistoleiro A noite clara de lua Sem treva no nevoeiro Para a gente caçar peba Sem facho nem candeeiro.	SD	Eu me alegro com o vaqueiro Correndo nos matagais Um touro enturecido Lá por detrás dos currais Quebrando raiz na mão E jogando terra pra trás.
JP	Eu fico alegre demais Com uma farra em fim de semana Um palmo de tripa assada Com uma bicada de cana E cheiro de moça matuta Que cheira igual jitirana.	SD	Me alegro toda semana Com o que me Brasil tem Um rico que já foi pobre Mas ao pobre quer bem E foi não foi diz aos ricos Que já foi pobre também.
JP	Sinto alegria também Que a dor se extravasa Vendo um sabiá cantando Abrindo a ponta da asa E o beijo dos meus moleques Na hora em que eu chego em casa.		

(BEZERRA; RAFAEL, 1990, p. 25/26)

Os versos acima encontram na natureza as maiores fontes de energia e são os fenômenos naturais, como o trovão e a chuva, os animais como as abelhas, as ovelhas, o touro e a personificação da sua força, os passarinhos ou mesmo as flores, as árvores, as serras, as crianças e o vaqueiro, figura emblemática da identidade sertaneja. Apreciar as coisas simples da vida, que se concretizam num fim de semana cercado por tripa assada e aguardente, também estão na ordem do dia. A desigualdade social é representada pelas figuras do rico e do pobre e pela possibilidade de mobilidade entre as classes, de modo que um pobre pode tornar-se rico e não envergonhar-se de suas origens. As diferenças entre as classes aparecem romantizadas e evidenciadas a partir da convivência pacífica e aparentemente igualitária que se dá entre os diversos segmentos. “As violas que soluçam entre as mãos dos repentistas” também se encontram representadas. A figura do apologista, responsável pela manutenção da prática da cantoria na medida em que organiza e promove os encontros, surge no discurso como a figura de destaque no auditório, alvo da poesia dos cantadores, que vêm na sua satisfação o incentivo para que continuem com a sensação de dever cumprido, o que pode garantir o convite para novas apresentações. Deus mais uma vez é acionado e lembrado como aquele que conforta seus filhos diante da dor. A justiça é apontada como aquela que cumpre seu papel, condenando o ódio e o crime. Estes, antes praticados pela figura mítica do pistoleiro, encontram outros meios de se concretizar, mas são inibidos por leis criadas a fim de adequar o regime às novas demandas sociais. A família surge novamente e comprova a existência de um rosário de temáticas que gravitam no espaço dos festivais.

Os motes distribuídos para as duplas mediante sorteio formam um conjunto menor que precisa dispor de equilíbrio entre as temáticas indicadas para cada gênero. Os temas predominantes no festival, conforme os motes elaborados, foram e continuam sendo comportamento social, religião, família, crítica social, atualidades, história social, história da cantoria e natureza, de modo que cada dupla desenvolveu entre três e quatro motes abordando três ou quatro temáticas conforme a distribuição elaborada pela comissão responsável.

Uma das organizadoras do Livro dos Repentes, trabalho que traz os repentes criados em quatro edições do Congresso de Cantadores do Recife, realizadas entre 1987 e 1990, pontua a impossibilidade de registrar e/ou transcrever todos os versos improvisados, destacando algumas das dificuldades enfrentadas no processo de registro e tratamento de dados orais, próprios do fazer etnográfico, além das limitações apresentadas pelos suportes audiovisuais utilizados, evidenciando como o que os olhos registram não cabe integralmente no que a tela pode eternizar. Somem-se a isso os aspectos envolvidos nas cenas em que se deram as construções dos versos, envoltos numa ambiência cujas interferências externas

compõem o quadro de uma performance que se dá em clima de festa e disputa, transformando-se num espaço de lazer para a comunidade local. A iniciativa de registro a fim de perpetuar e possibilitar o acesso posterior inscreve-se numa estratégia de manutenção da memória que se dá no trânsito entre a oralidade e a escritura, entretanto, não há como negar que temos acesso a simulacros e representações, haja vista a impossibilidade de apreensão da performance em sua totalidade. Quando Henri Magritte⁵² traz à tona seu cachimbo e afirma “*Ceci n’est pas une pipe*”, ou seja “Isto não é um cachimbo”, provoca a necessidade de reflexão sobre conceitos de representação. Não se pensa a representação simplesmente como concretização de elementos representados, mas como passível de leituras recortadas e sob vários ângulos.

Os versos dos poetas João Paraibano (JP) e Sebastião Dias (SD), a partir do mote Avanço na civilização, apresentam a leitura que os poetas fazem do seu tempo, expondo seus posicionamentos na medida em que destacam ou recriminam algumas práticas:

Avanço na civilização

JP	<p>Hoje não tem analfabeto Como na antiguidade Quem não assinava o nome Hoje cursa faculdade Que o homem tem direito De buscar felicidade.</p>	SD	<p>Vem a nossa humanidade Se equilibrando nas pernas Deus gerou, botou no mundo Começamos nas cavernas Tamos nas transformações Das invenções mais modernas.</p>
JP	<p>Devido às coisas modernas Hoje diferentes são Quem não assinava o nome Hoje tem anel na mão E quem andava de jumento Está andando de avião.</p>	SD	<p>É a nossa revolução Que o mundo botou m prática Karl Marx com a política Platão com a matemática Começamos no papiro Já estamos na informática.</p>
JP	<p>Eu gostei muito da tática Novo Mundo descoberto Já tem asfalto ligando A praça com o deserto E a mulher ficando grávida Sem precisar de homem perto.</p>	SD	<p>O homem ficou liberto Mulheres também estão Pompéia era atrasada Mas acabou no vulcão Tamos na época da AIDS Do gay e do sapatão.</p>
JP	<p>É a civilização Mesmo neste mundo falho A mulher convida outra Leva pra seu agasalho Se faltar um homem perto</p>	SD	<p>Já passamos o trabalho A mulher quer seu direito Homem de saia e de brinco Não é falta de respeito Sei que é evolução</p>

⁵²Artista plástico belga conhecido por criar obras que apresentam uma leitura irônica da sociedade, retratando em seus quadros cenas que remetem ao cotidiano vistas a partir de um ângulo onde a ironia e a criticidade apelam para a necessidade de reflexão e questionamento sobre o que está posto.

	A colega quebra o galho.		E essas coisas eu não aceito.
JP	O povo está satisfeito Porque foi contribuinte Muitas coisas acontece No final do século vinte A escrava da cozinha Já está na Constituinte.	SD	Isso é o século vinte Pra nossa raça crescer A televisão cresceu Pro povo compreender A novela mostra um homem Sem roupa pra gente ver.
JP	Todo mundo sabe ler Acabou-se a heresia A mulher que no passado Foi sozinha e não saía Hoje corta o mundo inteiro Sem precisar companhia.	SD	É o progresso quem cria As nossas evoluções A viola tomou conta De muitas transformações Tamos distante do tempo De Luiz Vaz de Camões.
JP	Com essas transformações Tudo ficou diferente Que ninguém padece mais A vida de penitente Nem mela o dedo em cartório Do jeito de antigamente.	SD	Nosso homem atualmente Desbravou muitos lugares A bomba atômica na terra O avião pelos ares O mundo sentindo medo Das ogivas nucleares
JP	Ciência em todos lugares Tem delas que prejudica Misseis que cortam o espaço Na nuvem a fumaça fica E tem o bebê de proveta Pra casal que não fabrica.		

(BEZERRA; RAFAEL, 1990, p. 18/19)

O primeiro avanço indicado refere-se à diminuição do analfabetismo e associa o acesso ao ensino formal e regular como um direito do homem na medida em que se caracteriza como a ‘busca pela felicidade’, revelando a importância de ‘saber assinar o nome’ na sociedade grafocêntrica na qual nos encontramos, que constrange os que têm pouca habilidade no traquejo com a escrita. As invenções mais modernas, como o avião e a informática, surgem ao lado de ações que promovem o acesso e facilitam a vida dos que moram mais distantes, como o asfaltamento de muitos trechos, que é resumido a partir da hipérbole expressa nos seguintes versos: Já tem asfalto ligando/A praça com o deserto. As referências a Karl Marx e Platão revelam que as fontes utilizadas pelos poetas são diversificadas e elaboradas. Nesse sentido, estes reafirmam o domínio da leitura da escrita como um requisito básico para o cantador, visto que será cada vez mais demandada não apenas a estratégia tradicional utilizada de ‘cantar ciência’, ou seja, de mostrar no desafio a sua superioridade em função dos conhecimentos enciclopédicos que detém. Contemporaneamente, esses saberes surgem ao lado de outros que seu oponente também

compartilha, considerando o crescimento do nível intelectual dos repentistas, de modo que será o refinamento dessas informações e a capacidade de lançar mão delas em momento oportuno e com coerência que mostrará ao público a grandeza do poeta. Entretanto, um mote mal elaborado pode prejudicar o cantador de modo a dificultar o desenvolvimento da temática, o que pode ser agravado por outros aspectos que estão envolvidos na cantoria:

Quando o assunto é ruim, que você não domina o assunto, tem tema ruim, mote muito ruim. Se você não leu o assunto. Por exemplo, que seja uma informação ou que não seja uma informação, mas que você esteja bem afeito à linguagem da temática, que acontece. Geralmente a gente (...). Agora, as coisas são raras, né? Raridade. É uma raridade acontecer isso aí porque nós temos um poder de informação muito grande. E eu agora estou meio desleixado porque não estou mais atuando. O show, quando eu vou fazer, é o que eu quero fazer. Alguém já me traz para eu ter “Olha, Oliveira, a gente vai falar disso, tal e tal, o assunto de tal canto, a empresa isso”, aí eu estou com o filé. Agora, naquelas cantorias pesadas que eu tinha que ir antenado, afiado por causa do outro e o ambiente cria uma espécie de uma disputa, eu nem estava com espírito de pugna, né? De beligerismo, né? Beligerante, né? Com um espírito beligerante. Não, nada disso. Mas o cara estava.

(PANELAS, 2012, p. 21)

O mote Até hoje ninguém me convenceu que não houve atentado em Carajás, por exemplo, refere-se à morte do então Ministro da Reforma e Desenvolvimento Agrário, Marcos Freire, e sua comitiva, em um acidente de avião ocorrido em 08 de setembro de 1987. Uma análise superficial pode resultar em leitura equivocada, tendo em vista que, inicialmente, pode parecer uma referência ao atentado acontecido em Eldorado de Carajás, no Pará, em 1996, que teve como saldo o assassinato de 19 trabalhadores rurais, além das 75 pessoas que foram feridas. Trata-se de uma denúncia social, pois ao ser interpretado como um atentado, o acidente ganha outros contornos, de modo que o discurso dos cantadores afirma-se num contexto político de extrema importância histórica, apenas três anos após o **Movimento Diretas Já**, que pôs fim ao regime ditatorial em voga no país, renovando as esperanças de mudanças efetivas no contexto sociopolítico brasileiro. Abaixo os versos dos repentistas Valdir Teles (VT) e José Cardoso (JC):

Até hoje ninguém me convenceu que não houve atentado em Carajás

VT	Até hoje não houve um só registro Mas quem tiver errado que se ferre Me disseram que foi a UDR Que causou a morte do Ministro Oh meu Deus este caso tão sinistro	JC	Ai meu Deus se eu fosse um adivinho Pra saber desta história nesta hora Que o nosso ministro foi embora Já tentaram mudar esse caminho Inventaram que foi um passarinho
----	--	----	---

- Deu manchete pras rádios e jornais
Ninguém sabe a justiça o que é que faz
E o ministro já desapareceu
Até hoje ninguém me convenceu
Que não houve até atentado em Carajás.
- VT Todo mundo inda sente a emoção
Da tristeza do dia dessa morte
Pois no mundo não vejo quem suporte
Essa dor essa mágoa essa traição
Me disseram que foi um avião
Encontraram destroços e sinais
Quem partiu nosso chão não parte mais
Porque ele no chão apodreceu
Até hoje ninguém me convenceu
Que não houve atentado em Carajás.
- VT Eu recordo o dia, o mês e a hora
Que o Ministro deixou a nossa terra
A traição para ele foi a guerra
Deu adeus a seu povo e foi embora
Já que ele não vem aqui agora
Vamos todos rezar, filhos e pais
Para aqui ele não voltará mais
Entregamos a Deus o nome seu
Até hoje ninguém me convenceu
Que não houve atentado em Carajás.
- JC Eu não sei se eram três ou se foi mais
Se foi falha da nave ou faltou gás
Eu só sei que o Ministro já morreu
Até hoje ninguém me convenceu
Que não houve atentado em Carajás.
- JC Eu não posso entender essa nação
Se uma morte a vitória representa
Uma estória tão falsa alguém inventa
Logo assim que caiu este avião
O Ministro desceu em um caixão
E deixou este mundo dos mortais
No silêncio dos mortos agora jaz
Sua carne a terra já comeu
Até hoje ninguém me convenceu
Que não houve atentado em Carajás.
- JC Ninguém sabe de perto e ninguém viu
O desastre nas terras do Pará
A notícia chegou ao Ceará
Quando o caso cruel repercutiu
Que outra nave também já explodiu
Estes fatos não foram casuais
Nosso mundo tem muitos animais
Quem matou já correu e se escondeu
Até hoje ninguém me convenceu
Que não houve atentado em Carajás.

(BEZERRA; RAFAEL, 1990, p. 33/34)

O falecimento do então ministro surge na pauta dos cantadores, a ponto de ser criado um mote a respeito, em função de alguns aspectos, entre eles o fato de ser pernambucano, mas as acusações que recaem sobre a União Democrática Ruralista (UDR), organização de classe criada pelos ruralistas, ou seja, pelos fazendeiros, traz à tona uma discussão mais ampla que envolve a reforma agrária e as tensas relações entre os trabalhadores rurais e os fazendeiros na disputa pelas terras. O poeta, atento às questões políticas e sociais que compõem o ambiente do qual participa, utiliza o espaço que lhe é destinado não apenas para entreter seu público com versos que provoquem o riso e distraiam os presentes, mas para posicionar-se, expondo seu ponto de vista de modo crítico e questionador, fazendo da cantoria um espaço de protesto e denúncia. Não nos esqueçamos dos laços que o cantador tem com o ambiente rural e como sua trajetória, de modo geral, é construída nesse espaço, de modo que compreende as necessidades do homem do campo e está ciente das tensões que envolvem as relações entre fazendeiros e agricultores, muitas vezes vividas também por estes e suas famílias.

A participação feminina encontra-se registrada através da sextilha desenvolvida a partir do mote O diálogo do vento com as plantas, produzida pelas cantadoras Santinha Maurício e Mocinha de Passira:

O diálogo do vento com as plantas

- | | | | |
|----|---|----|---|
| SM | Quando o dia amanhece
O vento com alegria
Leve balança a folhagem
Com prazer, com garantia
Como quem está dizendo
Pra folha dizer bom-dia. | MP | O vento é a brisa fria
Que entre a planta sibila
Ainda diz para a planta
Você deve estar tranquila
Porque vem o gás carbônico
Para a sua clorofila. |
| SM | De ver ela assim tranquila
Já tenho pouca certeza
E balançando a folhagem
E o vento com ligeireza
Porque a planta sem vento
Não se cria na frieza. | MP | A planta é uma beleza
E o vento parece novo
Sei que um dia algum dos dois
Eu posso dizer ao povo
O vento dirá à planta
Que quer um rebento novo. |
| SM | Ela nos diz sem estorvo
Cheia de tranquilidade
A planta é quem recebe
O vento em quantidade
A balançar o seu caule
Como quem sente saudade. | MP | O vento é a tempestade
Vem em forma de frieza
Ainda diz para a planta
Conserve a sua beleza
Que é para ser bailarina
No palco da natureza. |
| SM | O vento com gentileza
Para a planta diz assim
Vou balançar suas folhas
Do princípio até o fim
Para se sentir mais cheiro
Aqui dentro do jardim. | MP | O vento diz aliás
Na sua realidade
Porque a planta é a vida
Em toda realidade
Quando uma planta morre
O vento sente saudade. |
| SM | Quando chega na cidade
Ele que não tem queixume
Quando passa num jardim
Passa no alto e no cume
E pra folha mais bonita
Ele é quem traz o perfume. | MP | O vento inda tem ciúme
Do gladiolo e do jasmim
Das plantas que são antigas
E as que estão no jardim
Ainda diz que elas servem
Para ele e não para mim. |
| SM | Vê a planta não é ruim
O vento a todo momento
É quem faz sua beleza
E o seu contentamento
E a planta também serve
Para enfeitar casamento. | MP | A planta escutando o vento
Com toda perseverança
Enquanto o vento revela
A planta simples balança
Como quem está vibrando
Com o sonho e a esperança. |
| SM | A planta é quem avança
Quando o vento chega diz
Ele conversa com a planta | MP | Para chegar na raiz
Está faltando a aragem
O vento diz para a planta |

	E deixa ela feliz Balança a folha e o pau Só não chega na raiz.		Minha vida é de vadiagem Mas na hora que te avisto Fico com tua paisagem.
SM	O vento traz a mensagem Na hora que se adianta Só ele é quem passa ali Dizendo quem é que canta Só o vento tem direito De conversar com a planta.	MP	O vento é uma obra santa No molhado e no enxuto O vento diz para a planta Você me dê seu produto Com ele eu não me alimento Mas o povo come o fruto.

(BEZERRA; RAFAEL, 1990, p. 43-45)

Este exemplo demonstra como a elaboração do mote pode contribuir ou não para a criação dos versos. Um primeiro dado precisa ser destacado: embora a dupla feminina esteja arrolada entre as concorrentes, apenas a primeira produção foi registrada e é maior em relação às demais sextilhas que compõem o evento. A chave dada indica que a poesia versará não apenas sobre as relações travadas em torno do vento e das plantas, mas a partir de um diálogo entre eles. A partir disso, as poetas compreendem que todos os versos devem apresentar trechos da conversa entre o vento e a planta, expondo como o vento e as plantas desenvolvem uma parceira que rende bons frutos, tendo em vista que a planta precisa do vento para que possa manter-se viva e saudável. É o vento que carrega e distribui os polens para sua fertilização, do mesmo modo que auxilia sua fotossíntese dando-lhe o gás carbônico necessário. Seja na mudança das folhagens ou na rigorosidade do inverno, o vento desempenha funções primordiais no ciclo de vida das plantas, mas, para que a relação se dê a contento, não abre mão do seu lugar privilegiado, sendo o único com direito a cantar e conversar com elas. Os dois elementos são personificados e protagonizam uma relação amorosa, de modo que o vento sente ciúme da cumplicidade que se dá entre as plantas que podem representar o masculino e o feminino, como a rosa e o jasmim, assim como sente quando estas estão no jardim ou mesmo quando morrem, deixando-lhe saudosos. O que se vê, enfim, é que o desenvolvimento dos versos não se direciona para uma discussão mais ambientalista, por exemplo, limitando-se a circunscrever os elementos a um contexto romantizado, onde a tônica da relação gira em torno do modo como estes se afinam para permanecerem juntos durante a mudança que os atinge em função do caráter sazonal das estações.

Este festival traz um diferencial no que respeito à premiação: a cada lugar de colocação na premiação corresponde uma taça cujo nome homenageia um grande cantador,

tais como Rogaciano Leite, Manoel Xudu, Renato Carneiro Campos, Dimas Batista, Domingos Fonseca e Manoel Belarmino.

O segundo evento destacado para analisar a diversidade de temáticas envolvidas nos motes que surgem nos festivais é o Grande Encontro de Poetas e Repentistas, realizado em João Pessoa, na Paraíba, nos dias 30 de abril e 01 de maio de 1999. A prática de promover eventos dessa natureza no período em que se comemora o Dia do Trabalho, no primeiro dia do mês de maio, ganha força em algumas regiões e apresenta-se como uma adequação viável a fim de contar com o apoio dos poderes públicos locais, pois a data costuma ser comemorada com a promoção de uma programação específica dedicada aos trabalhadores. Nesse sentido, importa perceber como esse movimento indica a manutenção do discurso que elenca a cantoria, arte reconhecida por seu caráter popular, entre as práticas não-intelectualizadas e, por isso, seria apreciada pelas classes menos abastadas, equivocadamente descritas como incapazes de dispor de bom gosto suficiente para eleger e admirar obras mais elaboradas.

A dupla formada pelas cantadoras Maria Soledade (MS) e Minervina Ferreira (MF) participou do encontro como atração especial no segundo dia e compôs versos sobre o dia do trabalho:

MF	Mês de maio, mês das flores, Das mães, das noivas e da fé; Da mãe de todas as mães, Maria de Nazaré O sentido da data Você já sabe qual é.	MS	Primeiro de maio é Ao trabalho dedicado Milhares de brasileiros Por este Brasil amado Fazem atos de protestos Por tudo que está errado.
MF	O desemprego malvado Provoca o maior dilema, A data é muito oportuna Prá se debater o tema; Resultado das astúcias Da podridão do sistema.	MS	Esse perverso sistema Rouba nossa garantia, Envergonha nossa Pátria, Acaba nossa alegria, Desrespeitando o trabalho, injuriando seu dia.
MF	Falta emprego e moradia, Sobra político mentindo, Só quem está desempregado Se levantando e caindo, É quem sabe a dimensão Da dor que está sentindo.	MS	Nosso desgosto é infindo, Que nos leva a protestar Todas essas injustiças, Pois para comemorar Mais de setenta por cento Precisando melhorar.
MF	Prá no assunto falar Concordamos que convém, Hoje é dia do Trabalho, Prá nós um sentido tem; Que o artista da viola É um trabalhador também.	MS	O nosso Brasil só tem Desemprego e desengano, Um salário de miséria, Um governo desumano, Estupro, roubo, sequestro, Os doze meses do ano.

- | | |
|--|--|
| <p>MF O trabalhador urbano
Está sem rumo e sem vez,
Da mesma forma se encontra
O roceiro camponês,
Pois quando falta trabalho
Tudo fica em escassez.</p> | <p>MS O povo errou outra vez
Com maldita ilusão,
Votando no homem errado,
Que sacrifica o povão,
Ajudando a retalhar
Os bens de nossa nação.</p> |
| <p>MF O dia em agitação,
Vocês viram, eu também vi,
Revolta prá todo lado
Protesto aqui e ali,
Somos também brasileiros
Façamos o mesmo aqui.</p> | <p>MS Por tudo o que ouvi
Ciente de tudo estou;
Dos acertos políticos
Que o Brasil já passou,
Collor foi só o começo
E o erro continuou.</p> |

(SEC/PB, 1999, p. 97/98)

A dupla costuma decidir qual dos parceiros fará os versos de saída e são as escolhas feitas por este que darão o tom da construção poética. Entretanto, a experiência do outro cantador e/ou seu posicionamento enquanto sujeito lhe permite seguir a linha argumentativa proposta por seu colega ou redirecionar a discussão a fim de expor outra perspectiva. A dupla feminina em questão é formada por uma professora e uma sindicalista ligada às causas rurais. Enquanto a primeira inicia a disputa poética destacando o que se comemora no período, quais sejam o dia das mães e a figura de Maria de Nazaré, sendo o mês escolhido para a realização de casamentos em função da sua carga de sentido no tocante à ambientação religiosa para os que decidem formar novas famílias conforme os ditames católicos, a segunda desloca o tom da proposta da comemoração para o protesto. O dia dos trabalhadores, de fato, costuma ser apontado como comemoração pelos patrões e pelos poderes públicos, enquanto os trabalhadores compreendem que há mais motivos de reivindicação que de comemoração.

Se, no caso em questão, a decisão pela escolha do período para a realização do encontro fizer parte de uma parceria feita pelos gestores locais como modo de reconhecimento da importância do trabalhador e da sua mão de obra, o repente apresentado vai de encontro ao discurso oficial. A poetisa Maria da Soledade, cuja luta travada em prol dos trabalhadores rurais é de conhecimento público, encontra nesse espaço a oportunidade ideal para divulgar sua plataforma de combate, tendo como público geralmente os maiores interessados: os próprios trabalhadores. Uma vez escolhida a direção da denúncia e da contestação, ambas assumem a proposta e o que se vê é um descortinar de argumentos e críticas que apontam onde se encontram os pontos frágeis que merecem maior atenção dos empregadores a fim de proporcionar aos trabalhadores não apenas melhores condições de trabalho, mas o

reconhecimento da importância da sua função na cadeia produtiva e no projeto de desenvolvimento que se projeta para o país. Assim, o sistema trabalhista e suas amarras vêm à tona e trazem consigo as demais mazelas, como o desemprego - presente tanto no campo quanto na cidade - e as dificuldades de moradia enfrentadas por aqueles que dispõem apenas de um salário mínimo para viver, aqui apontado como “um salário de miséria”.

Para a dupla, há que se melhorar 70% das condições apresentadas, de modo que não haveria mesmo o que comemorar. Além disso, o aumento da violência a torna fato corriqueiro, de modo que a recorrência de estupros, roubos e sequestros é banalizada e, de alguma maneira, naturalizada como parte prevista do cotidiano, sendo necessário aprender a conviver com sua existência. O povo, então, é trazido como corresponsável, tendo em vista que são suas escolhas erradas como eleitores, que se iludem com discurso bonitos e promessas fantasiosas, que colocam no poder os representantes errados.

Em 1999, o Brasil contava com uma onda de protestos, cujo objetivo era questionar os encaminhamentos tomados pelo então Presidente da República, Fernando Collor de Mello, o que ocasionou um feito inédito: o presidente sofreu um *impeachment*, conquistado em função da organização e da união de diversos setores sociais, tais como os estudantes, que inauguraram o movimento **Caras pintadas**, assim como os setores trabalhistas, que foram às ruas e exigiram uma tomada de decisão diante das atitudes descomprometidas por parte do maior chefe de estado do país, cuja gestão foi cercada por medidas que prejudicavam o trabalhador e controlavam os bens de todos, negando-lhes o direito de movimentá-los, em nome de um suposto equilíbrio econômico do país, enquanto seu governo estava cercado por denúncias de corrupção e desvio de verbas públicas. Nesse contexto, o repente criado apresenta como reivindicação o reconhecimento da profissão do violeiro, discussão até então tangenciada e mesmo negligenciada pelos poderes públicos, mas já na pauta de discussão dos cantadores há muitos anos.

Embora o tempo decorrido entre os eventos realizados no Recife e na Paraíba seja de doze anos, observa-se a recorrência de temas que compõem o elenco dos que costumam integrar os grandes eventos, tais como: natureza, a vida sertaneja, o amor não correspondido, retrospectiva da vida dos cantadores ou da própria cantoria, os temas em voga no momento, como guerra, racionamento e crítica social, como nos mostra o quadro a seguir, criado a partir da distribuição dos motes no Grande Encontro de Poetas e Repentistas, realizado em 30/04/99:

Quadro 2 Distribuição dos gêneros e dos motes para cada dupla durante o Grande Encontro de Poetas e Repentistas

DUPLAS	MODALIDADES	MOTES
Raimundo Nonato Nonato Costa	Sextilha	Guerra da Iugoslávia
	Mote de sete	Só a natureza ensina tudo isso e muito mais
	Mote de dez	Você pode pedir prá eu me afastar Só não pode obrigar-me a lhe esquecer
	Quer ir conosco vamos	Livre
João Paraibano Daudeth Bandeira	Sextilha	O racionamento
	Mote de sete	Paraíba pequenina Sempre grande na cultura
	Mote de dez	Uma chuva de pranto faz banhar A ossada do gado que morreu
	Martelo alagoano	Aventuras da vida
Enevaldo Hipólito Vitorino Bezerra	Sextilha	Os artistas que perdemos
	Mote de sete	Saudade não é peixeira Mas corta a alma da gente
	Mote de dez	Passarinho que canta na prisão Não é canto é um grito de saudade
	Galope à Beira-Mar	Livre
Pedro Bandeira Francisco de Assis	Sextilha	O retrato das favelas
	Mote de sete	Toda arrogância termina no bojo da sepultura
	Mote de dez	Não existe espetáculo mais bonito Que uma noite de lua no sertão
	Quadrão perguntado	Livre
Edmilson Ferreira e Antônio Lisboa	Sextilha	A morte
	Mote de sete	Você nem toca nem canta nem deixa ninguém cantar
	Mote de dez	O Brasil é um bolo confeitado mas o povo não come uma fatia
	Tema livre	O cantador de vocês- Elogios

A fim de expor um leque diversificado de gêneros, serão apresentados os que figuram como ocasionais: martelo alagoano e quer ir mais eu vamos. O primeiro dentre eles será o Martelo Alagoano, composto pelos cantadores João Paraibano (JP) e Daudeth Bandeira (DB):

Aventuras da vida:

JP	Fui nascido no velho interior pelas zonas chamadas de rural hoje em dia já estou na capital como artista mostrando o meu valor se da arte já sou conhecedor	A	DB	Certo dia deixei mamãe querida numa casa pequena de palhoça eu deixei meu sertão e minha roça e viajei pra área desconhecida só levei a viola preferida
		B		
		B		
		A		
		A		

agradeço a Jesus o soberano	C	pus ideia, projeto e também plano
parti novo e já fui um veterano	C	vim morar bem pertinho do oceano
a tocar nessa lira tão vestida	D	como um homem que vive na areia
passo o sono ganhando o pão da vida	D	dou valor à beleza da sereia
nos dez pés de martelo alagoano	C	nos dez pés de martelo alagoano
JP Vim ouvir a toada da sereia	A	DB Fiz até uns milagres na viola
no nordeste está faltando água	B	pois com ela aprendi a fazer tudo
se não posso cantar a minha mágoa	B	dediquei minha vida ao estudo
mas espanto a saudade que é alheia	A	inclusive nos bancos da escola
eu, batata, plantava na areia	A	não fiquei à mercê dessa bitola
lá no velho sertão paraibano	C	só porque aprendi com o meu mano
mas deixei de ser camponês serrano	C	com o fim de também tocar piano
prá viver do repente e da viola	D	e reconheço que sou da paraíba
nem tou rico e nem tou pedindo esmola	D	um poeta que outro não derriba
nos dez pés de martelo alagoano	C	nos dez pés de martelo alagoano
JP Eu também já cruzei o Parnaíba	A	DB Já nasci foi fazendo esse papel
Ceará, Pernambuco e Piauí	B	me parece que cada um poeta
e hoje à noite estou cantando aqui	B	lá no ventre da mãe tem uma seta
com você, com bandeira e com Furiba	A	que já nasce no mundo menestrel
é porque nessa minha paraíba	A	não precisa de livro e nem de anel
que meu sangue, pois, é paraibano	C	e com o apoio do santo soberano
sei que sou repentista veterano	C	faz ideia segura, um nobre plano
que não tenho diploma e nem anel	D	e prá ele aprender o seu caminho
mas declamo prá o ouvinte o meu cordel	D	vai tangido das dores no seu pinho
nos dez pés de martelo alagoano	C	nos dez pés de martelo alagoano
JP Escutando o cantar do passarinho	A	DB Eu nasci e criei-me numa flora
eu vivia na roça com meus manos	B	como o índio da aldeia tabajara
porém quando completei os quinze anos	B	mas o mundo se abriu, meti a cara
resolvi a tomar outro caminho	A	com ajuda de deus, nossa senhora
dei um beijo na filha do vizinho	A	faz quarenta e dois anos que tou fora
a minha namoradinha há mais de ano	C	do meu velho sertão paraibano
apanhei a burra de um cigano	C	nem sou santo demais, nem sou
dei adeus a meu pai e fui embora	D	mundano
retalhando o brasil e fora a fora	D	sou capaz de assumir os erros meus
nos dez pés de martelo alagoano	C	um pedaço do mundo, outro de deus
		nos dez pés de martelo alagoano

(SEC/PB, 1999, P. 53)

O martelo alagoano, conforme descrição anteriormente feita, é uma construção poética em versos decassílabos distribuídos ao longo de um conjunto de dez versos arrematados pelo refrão “nos dez pés de martelo alagoano”, cuja forma fixa rima com os versos 06 e 07, diferindo do martelo mais comum, que não demanda a existência de um refrão.

A primeira aventura da vida do cantador João Paraibano refere-se justamente à sua saída do ambiente rural em direção à capital desenvolvendo a arte da cantoria e apresenta seu feito como coroado de sucesso já que se diz conhecedor, um veterano da viola,

delicadamente chamada de lira e personificada na figura feminina que lhe proporciona ganhar o pão da vida. Conforme sua deixa, seu companheiro segue a mesma linha argumentativa, narrando sua saída da zona rural e seu afastamento da família em busca do desconhecido. Sua narrativa partilha do contexto vivenciado pelos demais sertanejos, que deixavam tudo para trás e iam atrás de novos espaços cheios de planos para uma nova vida. A proximidade com o oceano indica que a mudança lhe foi favorável, fugindo da terra árida e castigada pela seca em direção ao mar, cujo fim não se enxerga no horizonte, mas que encanta como o canto da sereia.

A troca do ambiente rural pelo ambiente poético da cantoria se mostra pleno de sucesso, cujos créditos são dados ao repente e à viola, que não lhe permitem viver com alguma tranquilidade. Os milagres feitos com a viola retomam a idéia do repente como inspiração divina, que supõe utilizar o homem como instrumento e a viola como mediadora. O saber do sertanejo passa, então, a ser confrontado com aquele adquirido nos bancos escolares, embora este também não se mostre suficiente para que o cantador construa para si um *ethos* de artista dinâmico e instruído. Daudeth Bandeira se diz paraibano, tendo nascido na região conhecida pela qualidade de seus poetas, o que lhe torna invencível, além do fato, largamente conhecido, de ser neto do cantador Manoel Galdino e irmão do poeta Pedro Bandeira, com quem afirma ter aprendido a lidar com a viola. A partir disso, reforça-se o clima de desafio, entretanto, concordamos com Dettoni (2013):

Todo e qualquer repentista, antes de desafiar o outro ou de ser por outro desafiado, é um desafiante de si mesmo. Para diante de si mesmo a se perguntar: *és capaz ou não é? Vais fazer o verso ou não? Acho que sim, acho que não. Não és capaz de nada. Sou sim. Então, quero ver...* Um verdadeiro monólogo dialógico, provocante. E um autodespertar, um autotocar, um autovitalizar, um autotestar. (p. 27)

Todavia, esse questionamento mantém-se interiorizado e, do alto da confiança e segurança demonstradas, os poetas passam a elencar suas qualidades a partir dos históricos apresentados. Para isso, o poeta João Paraibano, cujo nome não lhe nega a procedência, diz os Estados que percorreu antes de sua apresentação atual, afirmando sua trajetória também como poeta veterano, pois foi “retalhando o Brasil de fora a fora”, mas deixa claro que o que os diferencia é que este não tem nem diploma nem anel e essa provável lacuna não macula sua imagem. Já que as trajetórias são similares, é preciso recorrer à noção de dom, acessível apenas para os que já nascem com ele, pois “lá no ventre da mãe tem uma seta/ que já nasce no mundo menestrel”, como nos lembra o poeta Gilvan Grangeiro (2010): “O cantador, ele

precisa... ele nascer com o dom. Não adianta querer ser cantador sem nascer com aquele dom, porque ele não tem como ser. Não se aprende na escola, tem que nascer com o dom”. (p. 02). Uma vez que demonstram estar em pé de igualdade quanto aos demais critérios, são as condições nas quais foram criadas que são requeridas como capazes de fazer a diferença na formação poética de cada um, então, mais uma vez recorre-se à natureza e seu poder como fonte de inspiração, fechando a tríade dos pré-requisitos para ser um bom cantador: ser paraibano, ter nascido com o dom de improvisar e ter crescido em meio à natureza, o que permite ter coragem para ganhar o mundo vivendo do seu repente. Por fim, eis que o senso religioso surge quando o poeta agradece a ajuda de Deus e Nossa Senhora e assume ser falho, buscando manter um equilíbrio no antagonismo em que se encontra, entre ser santo e ser mundano, mas com dignidade para assumir seus erros.

O gênero “Quer ir mais eu vamos”, cujo refrão é “Quer ir mais eu vamos/ Quer ir mais eu, v’umbora” – que corresponde a uma ‘evolução da cantoria nas últimas décadas – é atualizado de modo a corresponder a um registro mais depurado da linguagem, ainda que o sentido seja alterado, haja vista que, a construção que poderia substituir a que dá nome ao gênero seria “Quer ir comigo, vamos” e não a proposta “Quer ir conosco, vamos” que apresenta o refrão “Quer ir conosco, vamos/ Quer ir vamos embora”. Mais do que o deslocamento do sentido gerado pela alteração das pessoas do discurso, o que se perde é a sonoridade dos versos, cuja métrica também é alterada. Nesse grande encontro o gênero ganhou forma na voz de Nonato Costa (NC) e Raimundo Nonato (RN), conhecidos como os irmãos Nonatos, dupla que, atualmente, dedica-se prioritariamente à produção de canções e não de versos improvisados:

Quer ir conosco vamos

RN	Convido todos vocês para ouvirem logo após Daudeth cantar veloz mundo que ninguém explora se embeberem na sonora e chorar com o que ele cria e a gente gostaria de chamar o povo agora quer ir conosco vamos quer ir vamos embora quer ir conosco vamos quer ir vamos embora	NC	Eu também convoco o povo aplaudir sem ter engano nosso João Paraibano que no Pernambuco mora que canta a fauna e a flora sertão quente e maré fria quer ir conosco vamos quer ir vamos embora quer ir conosco vamos quer ir vamos embora
RN	Eu convido essa plateia num aspecto muito sério	NC	Convoco todos os ouvintes aplaudindo num segundo

prá depois ouvir Rogério
cantando verso na hora
que o gênero que ele incorpora
é um Deus na fantasia
quer ir conosco vamos
quer ir vamos embora
quer ir conosco vamos
quer ir vamos embora

seu companheiro Raimundo
Caetano que o público adora
deus emocionado chora
quando ele faz cantoria
e a gente gostaria
de chamar o povo agora
quer ir conosco vamos
quer ir vamos embora
quer ir conosco vamos
quer ir vamos embora

RN Convido todos amigos
prá escutar a toada
que Enevaldo é uma parada
num lugar onde ele mora
seu míssil parte e não tora
pois é Deus quem teleguia
quer ir conosco vamos
quer ir vamos embora
quer ir conosco vamos
quer ir vamos embora

NC E prá Vitorino Bezerra
companheiro de Enevaldo
do público peço respaldo
que verso bom ele adora
que esse cantador de fora
o Piauí nos envia
quer ir conosco vamos
quer ir vamos embora
quer ir conosco vamos
quer ir vamos embora

(SEC, 1999, p. 46)

O gênero em questão foi indicado com mote livre, de modo que fica a critério dos poetas a escolha da temática, entretanto, o refrão e o próprio nome que lhe é atribuído indicam um convite, uma chamada. A fim de manter a oração, ou seja, a coerência entre os versos em torno do assunto, faz-se necessário, ainda que o mote seja outro, desenvolver a construção poética de modo a concluir cada estrofe com versos que coadunem com o sentido do refrão.

Tendo a liberdade para escolher qualquer temática, os poetas escolhem falar sobre o encontro de cantadores, de modo a manter a atenção e despertar o interesse do auditório para as demais apresentações. Assim, criam versos com elogios aos colegas, o que lhes garante a simpatia da plateia e o apreço dos companheiros. Os versos registrados indicam que cada um construiu apenas 03 versos, de modo que era preciso escolher os nomes a serem citados, indicando ao público suas preferências: Daudeth Bandeira, João Paraibano, Rogério Menezes, Raimundo Caetano, Enevaldo Hipólito e Vitorino Bezerra. Entre os destaques, os versos de Raimundo Caetano não agradam apenas ao público, mas a Deus, que se emociona e até chora quando os escuta, enquanto Enevaldo Hipólito tem seu verso comparado ao míssil em função de sua força, já que “parte e não tora porque é Deus quem teleguia”. O que chama atenção é o fato de, após as apresentações, ser feito o registro do parecer da comissão julgadora que, de maneira geral, costuma apenas dar notas por escrito, mas, naquele contexto verbalizava as notas atribuídas, justificando-as conforme o desempenho de cada dupla.

Segunda Parte

FESTIVAIS: ENTRE ROTAS E ONDAS



4 FESTIVAIS REVISITADOS

Eu sei que a plateia de nós se aproxima
Ouvindo a viola, vibrando repente
Enquanto a lua brilha em nossa frente
Nós cantando embaixo, ela brilha em cima
O vento trazendo o mais frio clima
E a brisa da noite começou soprar
O povo começa a nos escutar
Aplaud e apoia, ri e acha graça
A gente no palco e o povo na praça
Cantando galope na beira do mar.
Sebastião da Silva, 2007

As abordagens que se debruçam sobre a “espetacularidade” das sociedades, apontam, geralmente, o trabalho de Debord (1992) como o indicador de que a sociedade atual é aquela do espetáculo. Há de se questionar, no entanto, com Silveira (2011), se, de fato, é no contemporâneo que o processo espetacular encontra seu maior e melhor refúgio. Dispondo-se a pensar o espetáculo a partir de sua presença nos ritos públicos_ que seriam os espetaculares_ Silveira (2011) aponta elementos que estão presentes nos ritos públicos desde o Egito Antigo, celebrações essas com marcas multimidiáticas, pois que dispunham de todos os recursos possíveis, tais como “[...] canto, dança, música, discurso, imagem, cenografia, carro alegórico [...]” (p. 102), atraindo um público significativo. Embora sejam reconhecidos a partir de sua função predominante_ a manutenção da ordem_ os espaços públicos também atuam como catalizadores de movimentos contestatórios, tendo em vista seu apelo como meio de comunicação de massa. Nesse sentido, Bakhtin (1970) é convocado à discussão por ter inaugurado um campo de investigação que vê o carnaval_ um dos ritos populares mais significativos_ pelo seu caráter desagregador. Tal visão de Bakhtin prevê a divisão da sociedade em classes, as práticas públicas oficiais passaram a refletir e representar apenas expressões compreendidas como cristãs e, por isso, sérias e cerimoniais, relegando as expressões cômicas e contestadoras a segundo plano, destinado às culturas pagãs.

Ainda para Silveira (2011), no século XX temos uma “espetacularidade eletrônica” (p.102), que agrega novos elementos à fórmula espetacular, valendo-se, inclusive, dos meios eletrônicos de divulgação, mas está fortemente ancorada em formas tradicionais, sempre presentes no espetáculo ao vivo, assim como mantém as funções do rito espetacular. Rubim (2005), por sua vez, embora concorde que estamos na “sociedade do espetáculo”,

ressalta que o caminho que conduz a essa constatação não deve ser a via debordiana, ainda que corrobore com a ideia de que

O espetáculo, depois de se tornar autônomo em relação ao religioso e ao político e ser acolhido na esfera cultural, como cerimônia artística, competição esportiva ou festa popular, ocupando locais e ocasiões privilegiadas, transforma-se em algo com pretensões a colonizar todo o mundo da vida. (p. 23)

A proposta de Debord (1992) para discutir e compreender o espetáculo parte do princípio de que a realidade é, paulatinamente, substituída pela representação, distanciando produção e recepção, sendo seguido pelo discurso dos que sugerem a distinção entre espetáculo e simulacro (SANTIAGO, 2000), de maneira que o primeiro corresponde ao evento *in loco* e o segundo diz respeito a sua representação, imagem refletida. Entretanto, é importante ressaltar que o surgimento de expressões já impregnadas pelos ditames da mediação se inscrevem, desde sua base, em novos modos de compreensão, não cabendo mais no espaço subscrito como aquele ideal para divulgação, recepção e também produção de práticas culturais. Seguindo essa rota, é possível supor que algumas já nascem mesmo como estigma de mercadorias, consumidas mediante um suporte que nos oportuniza estar em contato com um suposto aqui e agora distanciado, mas que se quer presente. Os acessos possibilitados pela rede eletrônica inauguram fluxos dantes inconcebíveis, aproximando os diferentes que se querem conectados. A diferença, para Canclini (2007), precisa ser compreendida tendo em vista a dimensão sócio histórica, envolvendo, obrigatoriamente, os constituintes culturais e não apenas o viés condutor da desigualdade. O que vemos despontar e preparar um terreno fértil para o surgimento dos Festivais de Violeiros, objeto principal de nosso estudo, é a hipervalorização de elementos espetaculares, objetivando potencializar o caráter midiático de cada evento.

Retomando um aspecto destacado anteriormente, o modo como o sistema da cantoria se organiza aponta que, gradativamente, sua trajetória em direção ao espaço urbano estimulou o surgimento de novas formas de organização, oriundas de um aparente fluxo do êxodo.

Compreendendo que as práticas culturais, especialmente as orais, estão engendradas em uma sistemática mais ampla, concordamos com Bouvier:

A literatura oral, também com sua riqueza intrínseca, não é mais um fim em si, ela não pode mais ser estudada sozinha, independente do resto. Seu valor

cultural em uma comunidade só pode ser considerado em relação ao conjunto de fatos culturais observados nesta comunidade, quer se trate da vida material ou espiritual. (1980, p. 33)⁵³

A cenografia da cantoria envolve diversos atores, com papéis fundamentais, que precisam de apresentação. Os apologistas, grandes admiradores do universo poético-improvisado, são os responsáveis pela organização das cantorias, notadamente os pés-de-parede. Conhecedores das regras, têm livre trânsito entre os cantadores e são muito bem relacionados em suas comunidades, o que colabora para o sucesso dos eventos. Os cantadores, de idades e perfis variados organizam-se em duplas, hoje. Ao contrário do que costuma ser enfatizado de tempos em tempos, a cantoria não é uma arte moribunda, prestes a sucumbir a qualquer momento. Pelo contrário, a renovação no quadro dos cantadores se dá aos poucos e é mais notável em alguns estados como o Ceará e a Paraíba, por exemplo, onde novos adeptos despontam com frequência. O público, ou seja, o grande corresponsável pela efetivação dos rituais em torno da viola, também é diversificado, mas há predominância de ouvintes mais velhos, segundo observação de nossas pesquisas.

É preciso, *a priori*, circunscrever o sistema da cantoria no contexto histórico que propiciou sua inserção no contexto urbano e, *a posteriori*, tecer reflexões que contribuam para o delineamento de uma cena que tenha motivado o surgimento dos festivais de violeiros.

4.1 UMA TRADIÇÃO DE ENCONTROS E CONGRESSOS

Recorrendo ao histórico apresentado por Tinhorão (2013), entende-se que variados gêneros rurais urbanizaram-se, de modo que

O aproveitamento, por parte dos compositores das cidades, de gêneros de músicas da zona rural, de caráter folclórico, remonta ao século XIX e tem sua origem no interesse que o tema dos costumes do campo começa a despertar no público urbano frequentador do teatro de revista. (p. 225)

O primeiro gênero rural a figurar como sucesso a música popular brasileira foi o **corta-jaca**, pano de fundo para dança do mesmo nome. Isso se deu a partir de uma estilização feita para o tango **O gaúcho** – pela compositora e maestrina Chiquinha Gonzaga, em 1897 –

⁵³La literatura orale, aussi riche soit-elle, n'est plus une fin en soi, elle ne peut plus être étudiée pour elle seule indépendamment du reste. Sa valeur culturelle dans une communauté ne peut être considérée que par rapport à l'ensemble des faits culturels observés dans cette communauté, qu'il s'agisse de la vie matérielle ou spirituelle.

constituente da parte musical da **Zeze Maxixe**, de Machado Careca, levada ao Teatro Eden Lavradi, no Rio de Janeiro.⁵⁴ A desilusão face aos percalços da vida urbana alimentava a lembrança nostálgica das paisagens do interior, dos prazeres ligados à vida campestre, favorecendo a recepção dessa temática. A migração, nesse período, tinha como rota de fuga o Rio de Janeiro, capital do país e também o maior parque industrial da época. As artes voltavam-se para o regionalismo, sendo a literatura e a música as grandes vitrines. Os gêneros considerados folclóricos foram introduzidos aos poucos e tiveram Catulo da Paixão Cearense⁵⁵ e João Pernambuco⁵⁶ como os mediadores mais destacados. Em 1913, a embolada **Caboca de Caxangá** virou sucesso e tornou-se grande destaque no carnaval de 1914, para desgosto de Catulo, seu criador, a quem pareceu “[...] uma prova de insensibilidade da gente da cidade [...]” (TINHORÃO, 2013, p. 232) associar versos tão caros ao povo do sertão à transgressão carnavalesca. Em seguida, em 1915, Catulo emplaca, outra embolada, **Luar do sertão**, contribuindo decididamente para a abertura de um mercado para esse gênero e seus correlatos. Compreendendo que surgia uma nova forma musical, cuja atração se dava mais pelo ritmo que pela musicalidade poética dos versos, Eduardo das Neves⁵⁷, já em 1901, lançou a coletânea **Trovador de Esquina**, onde incluiu seis versos que denominou **Um improviso na viola**. Em 1905, no livreto **Mistérios do violão**, o mesmo compositor incluiu o **Desafio** entre as composições destacadas, dando-lhe o subtítulo **Ao som da viola**, tendo em vista que, por se tratar de uma novidade para o público carioca, carecia de apresentação.

⁵⁴Virgínia Lessa (2012) aponta a importância inequívoca do teatro musicado para a consolidação de muitos gêneros musicais, dentre eles a canção popular brasileira, ainda que tenha se debruçado especificamente sobre o período de 1914 a 1934, em São Paulo. O que se pode inferir, entretanto, é que, naquele período, a cena teatral do Rio de Janeiro ‘ditava’ o *modus operandi* da época, tendo em vista o seu *status* de capital do país e sua importância enquanto polo industrial.

⁵⁵Apesar de ter incorporado sua paixão pelo Ceará em seu nome artístico, nasceu no Maranhão e aos dez anos mudou-se com a família para o interior cearense. Poeta, compositor, cantor e teatrólogo, aos 17 anos mudou-se com a família para o Rio de Janeiro e lá conheceu os músicos Joaquim Calado, Viriato, Quincas Laranjeiras, o Cadete e o estudante de música Anacleto de Medeiros. Aprendeu a tocar violão com um estudante de medicina, abandonando seu interesse pela flauta. Conviveu com cantadores nordestinos durante parte de sua juventude, o que lhe rendeu uma forte influência em suas composições, chegando mesmo a escrever folhetos de cordel.

⁵⁶João Teixeira Guimarães, conhecido como João Pernambuco, nasceu em Jatobá/PE e assim foi chamado por contar casos sobre sua terra natal. Analfabeto, era autodidata e possuía grande conhecimento sobre cultura popular em função do seu estreito contato com artistas populares, tendo aprendido a tocar violão com violeiros como o Cego Sinfrônio e Fabião das Queimadas, tornando-se violonista e compositor. Embora já convivesse com repentistas, violeiros e cantadores em Recife, sua inserção no cenário artístico se deu após sua mudança para o Rio de Janeiro, em 1904, quando conheceu figuras com Donga, Pixinguinha, Afonso Rinos e Catulo da Paixão Cearense, que se tornou seu parceiro. Após desempenhar as mais diversas funções, em 1922, a convite de Villas Lobos, passou a exercer a função de contínuo na Superintendência de Educação Musical e Artística.

⁵⁷Eduardo Sebastião das Neves, conhecido como Eduardo das Neves, era um compositor e poeta carioca que desde os anos 1885 apresentava-se em circos, também conhecido como Palhaço Negro por ser considerado um dos precursores do uso do humor na Música Popular Brasileira. Foi um dos primeiros artistas a gravar discos e organizou um dos marcos da Música Popular Brasileira: uma serenata em homenagem a Santos Dumont, realizada em 7 de setembro de 1903, para a qual convocou grandes artistas como Quincas Laranjeiras, Sátiro Bilhar, Irineu de Almeida, Mário Cavaquinho, Chico Borges, entre outros.

(TINHORÃO, 2013). Gradativamente, foram inseridos gêneros como o cururu, o jongo, o bumba-meu-boi, o coco, o desafio, todos seguindo o caminho inaugurado pela embolada, aproveitando o interesse pela temática rural e seus encantos.

Se, inicialmente, os gêneros rurais foram introduzidos sob a alcunha de gênero folclórico, conquistaram um lugar de destaque, passando a ser recebidos como música popular, deslocando-se para um eixo de maior aceitação comercial, cujo retorno se deu partir pela consolidação, a partir dos anos 1930, das modas de viola e do surgimento das duplas caipiras, sendo a primeira Jararaca e Ratinho, em 1927. (TINHORÃO, 2013, p. 240). As mudanças que se davam a partir do crescimento das indústrias fonográfica e radiofônica alteraram as formações musicais em voga, assim

Bem mais prático e fácil de administrar que uma orquestra_ geralmente até dispensava o arranjo escrito_, proliferou um tipo de conjunto musical que ganhou o nome de regional. Esses regionais eram simples continuadores dos pioneiros conjuntos de choro que, como foi dito, a partir do final do século XIX começaram a ser requisitados para acompanhar cantores de serenata. Até sua constituição básica era a mesma (um instrumento solista, dois violões e um cavaquinho), apenas acrescida de um pandeiro ou de outro instrumento leve de percussão. (SEVERIANO, 2008, p. 254)

Nesse momento, o país encontrava-se em grande efervescência e, em meio à controversa eleição do presidente Washington Luís, eis que se avoluma o movimento de revolta já em andamento, culminando com a histórica Revolução de 30, que promoveu a queda do então presidente e, a partir de um golpe de estado, a posse de Getúlio Vargas. Um movimento crescente, a partir do Rio Grande do Sul e de Minas Gerais, iniciado no dia 03 de outubro, rapidamente ganhou fôlego na Paraíba e no Recife e eclodiu na Bahia, no dia 04, com a manifestação intitulada Quebra Bondes. Embora não haja, diretamente, elos entre esse ato e as atividades dos grupos revolucionários baianos, a tensão que se alastrava pelos quatro cantos do Brasil alimentava e estimulava os atos revolucionários (SEVERIANO, 2008, p. 257). Nesse sentido,

A Revolução de 30 conforma mais uma tradição pelo alto; com rupturas e continuidades controladas. O novo regime representa um pacto de compromisso entre os novos atores e as velhas elites agrárias. Industrialização; urbanização; modernismo cultural; e construção do estado nacional centralizado, política e administrativamente são faces do renovado país.” (RUBIM, 2007, p. 103)

Nesse período, inauguram-se as políticas culturais nacionais a partir da criação do Ministério da Educação e Saúde, em 1930, da forte presença de Mário de Andrade à frente do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo, entre 1935 e 1938, e da atuação de Gustavo Capanema junto ao referido ministério no período de 1934 a 1945.

Dentre os avanços empreendidos por Mário de Andrade, pode-se dizer que este inova ao:

1. estabelecer uma intervenção estatal sistemática abrangendo diferentes áreas da cultura;
2. pensar a cultura como algo “tão vital quanto o pão”;
3. propor uma definição ampla de cultura que extrapola as belas artes, sem desconsiderá-las, e que abarca, dentre outras, as culturas populares;
4. assumir o patrimônio como algo imaterial, intangível e pertinente aos diferentes estratos da sociedade;
5. patrocinar duas missões etnográficas às regiões amazônica e nordestina para pesquisar suas populações, deslocadas do eixo dinâmico do país e da sua jurisdição administrativa, mas possuidoras de significativos acervos culturais. (RUBIM, 2007, p. 103)

Ao ser indicado para o Departamento de Cultura, em 1935, logo após sua criação, Mário de Andrade deu início a uma série de investimentos voltados para o setor cultural. As pesquisas empreendidas por ele, pelo país, notadamente pelo Nordeste, denominadas Missão de Pesquisas Folclóricas, revelaram a existência de inúmeras práticas culturais até então conhecidas apenas em âmbito local, e trouxeram a público uma grande variedade de ritmos musicais, dando ênfase à valorização do patrimônio imaterial brasileiro. Longe de se preocupar apenas com o preciosismo de uma suposta pureza no que tange à nossa identidade musical, Mário afirma:

Se fosse nacional apenas o que é ameríndio, também os italianos não podiam empregar o órgão que é egípcio, o violino que é árabe, o canto-chão que é grecoebraico, a polifonia que é nórdica, anglosaxonia flamenga e o diabo. Os franceses não podiam usar a ópera que é italiana e muito menos a forma-de-sonata que é alemã. E como todos os povos da Europa são produto de migrações preistoricas (*sic*) se conclui que não existe arte europeia...

(ANDRADE, 2006, p. 13/14)

Enquanto a edição das Cadernetas de Campo, em 2010, deu acesso ao material escrito de suas pesquisas, o lançamento de uma caixa com 06 CDs, em 2006, revelou os registros orais das expressões orais recolhidas. Os CDs 01, 02, 03 e 04 trazem desafios entre repentistas como Lourival Baptista Patriota, Dimas Guedes Baptista Patriota, Berlamino Fernandes de França, Cesário José da Ponte, Manuel Felix da Silva, Evaristo Augusto de Oliveira, Josué de Oliveira Cruz, Vicente José de Souza e Manuel Galdino Bandeira. Realizadas em abril de 1938, as gravações evidenciam o lugar de destaque que essas

produções ocupavam em suas comunidades. Ainda que esse material tenha sido disponibilizado apenas muitos anos depois, a iniciativa do então secretário aponta para a urgência de considerar a cultura brasileira além dos muros que cercavam o eixo sul/sudeste do país, descortinando a riqueza própria de nossa diversidade cultural. Essa ambientação era favorável, entretanto, caminhava ao lado da criação de instrumentos de controle que impunham a censura às artes, coibindo iniciativas e discursos que não estivessem alinhados com os interesses maiores do Estado.

Assim como outros gêneros, chegando à cidade, ao deslocar-se de fazendas, sítios e terreiros para bares, praças e feiras, a cantoria teve sua sistemática alterada. Os antigos apologistas, geralmente donos das fazendas, passaram a conviver com os novos promotores, grupo formado por donos de bares e agitadores culturais que atuavam como produtores culturais e eram responsáveis pela logística dos eventos. Assim, aos poucos, a bandeja passou a conviver com um cachê previamente acertado e a cantoria passou a ter horário para começar e para terminar, alterando a prática que rompia madrugadas e só parava quando os poetas não tinham mais condições de cantar, sendo vencidos pelo cansaço ou quando já pareciam faltar versos para ‘tirar das cacholas’.

Geraldo Amâncio (2012) aponta que mudanças fundamentais foram introduzidas já nos anos 1940 por Dimas Batista:

Primeiro, nós tivemos uma grande contribuição da geração que nos antecedeu, vamos dizer que a outra geração antes de Dimas Batista, essa geração toda cantou por bandeja, com bandeja. Dimas impôs aqui no Vale Jaguaribano, que continua sendo a região mais vocacionada para cantoria no Ceará, cercar a cantoria, fazer uma cerca, cobrar o ingresso, cada pessoa pagar x e com horário determinado para começar e para terminar. (p. 13)

Bráulio Tavares, entretanto, indica que essas mudanças iniciais surgiram a partir de uma movimentação iniciada por Ivanildo Vila Nova, inaugurando o que Ramalho (2000) vai denominar “profissionalização da cantoria”, quando os cantadores começam a se organizar como categoria, e é explicitado por Bráulio Tavares:

[...] Ivanildo, além de ser um dos grandes poetas da geração dele, ele é um cara que ele sempre trabalhou pela união da classe, união profissional, ele dizia assim, “Olha todos brigamos com relação as nossas brigas pessoais. Eu dei uma surra em você numa cantoria não sei aonde, você me deu uma surra não sei aonde, estou com raiva de você e tal, mas na hora de defender a categoria dos cantadores a gente não tem que pensar em grupinhos, tem que pensar na classe”. E várias coisas que Ivanildo defendia na época e que, aos poucos, foram se impondo, que era de dizer assim: “Não usar a bandeja como

forma de pagamento, usar o cachê”, que ele dizia: “Por que é que um cantador de MPB cobra um cachê antecipado e o cantador não pode cobrar? Por que é que a gente tem que se submeter a botar uma bandeja e ter que ficar adulando as pessoas para que as pessoas paguem o nosso cachê? A gente tem que funcionar não com bandeja, tem que funcionar com cachê previamente combinado”. Então, isso é uma coisa importantíssima e a coisa do reconhecimento profissional da profissão de cantador que só saiu há pouco tempo, eu acho, uns quatro anos, mas já era uma coisa que se batalhava e que se defendia e que se dizia “Nós temos que ser uma profissão reconhecida e tal e tal e tal”.⁵⁸ (2012, p. 05/06)

O próprio poeta Ivanildo Vila Nova (2013) discorre sobre sua contribuição para as mudanças que se deram na cantoria:

Não é só com a minha, né? Era uma geração de cantadores que fez com que a cantoria subisse de nível e teve aquele que tinha a cabeça mais aberta, quer dizer, uma mente mais coletiva, mais corporativista, menos individual, que batalhou. Eu fiz a minha parte, quer dizer, eu estive em congressos, eu estive fundando associações, eu participei de confederações, eu bati na porta de Ministério, eu fiz campanha em revistas e jornais, eu pedia onde eu cantava, quer dizer, eu fiz uma parte muito boa, quer dizer, que terminou quando se criou o primeiro projeto que regulamentava as profissões de cantador, de embolador e de escritor popular, que era o cordelista, né? Aí, de lá pra cá, o resto vem sendo consequências. (p. 03)

O reconhecimento da comunidade e a afirmação dos poetas como profissionais, trabalhadores e não malandros desocupados⁵⁹ foram fundamentais para o estabelecimento de novos ares na cantoria improvisada. Dimas Batista, já preocupado com essas questões, critica:

Basta um cabra não ter disposição
Pra viver só de serviço alugado,
Pega numa viola e bota ao lado,
Compra logo o “Romance do Pavão”,
A “Peleja do Diabo e Riachão”
E “A História de Pedro Malazarte”,
Sai no mundo a gabar-se em toda parte,
A berrar por vintém no meio de feira,

⁵⁸Entrevista cedida em 16 de novembro de 2012, em João Pessoa/PB (APÊNDICE K).

⁵⁹Inicialmente, o repentista era pessoa *non grata* para as famílias, pois sua figura estava associada a uma ocupação que não era compreendida como séria num ambiente onde os homens viviam da lavoura, de modo que muitos cantadores conciliaram, durante algum tempo, o trabalho na agricultura e a prática da cantoria, haja vista, também, a impossibilidade de viver de sua arte. Andarilhos, saíam de fazenda em fazenda cantando com o objetivo de obter a renda necessária para prosseguir viagem. Boêmios, tinham o álcool como parceiro constante o que poderia causar, conforme o andamento da cantoria, desavenças durante a produção dos versos, visto que perdiam os limites, ofendiam seus desafiantes com versos repletos de fel e ironia e o embate verbal facilmente tornava-se um confronto físico, constrangendo os presentes e pondo fim ao tão esperado momento de confraternização. Atualmente, muitos cantadores sofrem ainda as consequências dos abusos realizados no passado e, após experiências traumáticas que tinham as bebidas alcólicas como protagonistas, principalmente a aguardente, procuraram os Alcolicos Anônimos (AA) – projeto desenvolvido pela igreja católica– e permanecem abstêmios, satisfazendo-se com outros líquidos que os mantenham lúdicos e capazes de dispor de toda sua potência poética.

Parasitas assim desta maneira
 É que têm relaxado a minha arte.
 (WILSON, 1986, p. 301)

Percebe-se que cada geração apresenta um representante que, não se sabe se planejadamente ou não, dá continuidade a projetos anteriores, que visam o fortalecimento da classe. Se Dimas Batista introduziu mudanças, Rodolfo Coelho Cavalcante fomentou uma discussão mais voltada para o estabelecimento de direitos da categoria, no que parece ter sido seguido por Ivanildo Vila Nova. Entretanto, cada geração, talvez em função da proximidade temporal e do desconhecimento de outras narrativas que versem sobre o desenvolvimento da cantoria, aponta como grande responsável algum membro da geração imediatamente anterior, que ainda goza de grande prestígio entre os pares, revelando uma mistura de consciência da fragilidade da profissão com falta de memória da luta.

Mudanças internas, aparentemente motivadas por estímulos externos e internos, estimularam o surgimento de novos formatos. A busca por uma nomenclatura que se encaixe com perfeição a um único modelo não encontra lugar no que tange aos eventos que se desenvolvem no universo da cantoria. Do mesmo modo, tentar fixá-los no tempo e no espaço são tarefas hercúleas, entretanto, é preciso recorrer a uma leitura do contexto mais amplo, contemplando aspectos sociais, econômicos, políticos e culturais para compreender o impacto de tais alterações.

As transformações que assolaram o universo agrícola, com a introdução de novos equipamentos e novas demandas destinadas à mão de obra, são o carro-chefe de um segmento denominado agronegócio, que ressignificou as relações na zona rural, motivando o êxodo rural. Sabemos que o processo de urbanização brasileira consolidou-se a partir dos anos 1940 e, ao se deslocarem rumo à cidade, as pessoas levavam suas memórias na bagagem e, com elas, suas práticas culturais, como lembra a canção Pau de arara, eternizada por Luiz Gonzaga:

Quando eu vim do sertão,
 seu môço, do meu Bodocó
 A malota era um saco
 e o cadeado era um nó
 Só trazia a coragem e a cara
 Viajando num pau-de-arara
 Eu penei, mas aqui cheguei (bis)
 Trouxe um triângulo, no matolão
 Trouxe um gonguê, no matolão
 Trouxe um zabumba dentro do matolão

Xóte, maracatu e baião

Tudo isso eu trouxe no meu matolão

(Disponível em: <http://www.vagalume.com.br/luiz-gonzaga/pau-de-arara.html#ixzz2sTfQye4M>)

Os encontros regados a rodas de violas e experiências partilhadas que preenchiam os momentos de lazer e de encontro foram, gradativamente, perdendo espaço à medida que se incorporavam a uma nova dinâmica, que demandava outros modos de lidar com o mundo, e se adaptavam a novos modos de sociabilidade. O sentimento provocado por esses deslocamentos é sintetizado por Rogaciano Leite, repentista famoso que se tornou literato:

O êxodo para as cidades não se restringiu às camadas humanas que vivem exclusivamente de trabalhar a terra. Ele afetou também a alma dos sertões, isto é, o conteúdo emocional de sua virginalidade, então emanada daquele espírito displicente, filosófico e sentimental dos homens rudes. Já não há o menor encanto numa noite de São João no interior; extinguiu-se aquela nota típica que marcava os “fórrós” alumiados a candeeiro; morreu aquele romantismo que dominava os serões das casas de fazenda, onde se desafiavam, à luz da lua, as histórias de Trancoso e das Mil e uma noites. O sertão vai ficando deserto até mesmo de seus cantadores, que hoje estão completamente absorvidos pela cidade, onde se constata, a qualquer instante, uma espécie de invasão da musa campesina. As estradas vazaram os campos e os grandes centros os roubaram ao seu ambiente nativo.

(10 jan. 1956, p. 1)⁶⁰

Esse lamento poético, de quem conhece a alma da poesia improvisada, retrata, com excessiva nostalgia e um certo tom de fatalidade, as dúvidas e incertezas quanto à nova paisagem a ser captada e quanto à sua acolhida em novas plagas. Marcados pelo espírito de sobreviventes, os cantores valeram-se do que lhes cabe de camaleônicos e adaptaram às novas cores da paisagem. Pintaram com poesia o quadro que emolduraria novos versos. Para alguns, entretanto, as mudanças trazem perdas e geram um novo personagem, com diferenças que se estendem à própria performance e que comprometem a “pureza” dessa arte:

O ambiente da cidade modificou os temas, a poética sertaneja. São bem diversas as fontes de inspiração, as cores locais, os motivos sociais, os motivos sociais e humanos que lhes fornecem a estrutura do verso. Ao mesmo tempo, veio o aspecto exterior completamente desvirtuado. O cantador de hoje se confunde com qualquer homem da praça. Canta no rádio, nos palcos do cinema, na residência de governadores e diplomatas. Possui

⁶⁰As citações retiradas de jornais nos chegaram por duas vias: através de pesquisas feitas diretamente em acervos de bibliotecas e demais instituições ou pela leitura de documentos digitalizados e disponibilizados em acervos digitais. Em ambos os casos os trechos aqui utilizados são frutos de registros que conservam a grafia original dos textos.

desenvoltura, traquejo social e um Português que infunde uma certa cultura além da primária. É um homem completamente diverso daqueles que enchiam de poesia rústica os alpendres das casas coloniais. Até mesmo seus instrumentos perderam aquela feição típica, pois são luxuosos violões adaptados à viola. (...). Está na hora de os jornalistas e escritores que se dão ao Folclore executarem a tarefa de recolher muita coisa dessa poesia viva que certamente amanhã, quando morta, fornecerá elementos para grandes estudos sobre o assunto. (LEITE, 10 jan. 1956, f. 1)

Não havia dúvidas: a cantoria, agonizante, estava com seus dias contados. O que diria Rogaciano, 57 anos e tantas conquistas depois? O discurso que se prende a uma noção de folclore predominante à época evidencia a resistência aos novos rumos, inevitáveis no processo de urbanização que se deu no Nordeste do país. Será que a boa cantoria seria aquela onde os cantadores, ainda que não tivessem público, permanecem em seu ‘lugar de origem’ por amor à arte e à terra? O que o autor não sabia, e não poderia saber naquele período, é que o mundo nunca mais seria o mesmo após adventos como o rádio, a televisão e a internet.

Na década de 40, mais precisamente em 1946, temos notícia do primeiro evento que, publicamente, apresenta os repentistas em um espaço notadamente urbano. Nesse ano Ariano Suassuna, jovem universitário, reencontra, em Juazeiro do Norte, a arte da cantoria. Para ele, acostumado com a presença da viola em sua infância, em Taperoá, sua cidade natal, no interior da Paraíba, o distanciamento gerado por sua ida para Recife, onde passou a viver em função dos estudos, lhe deu a falsa impressão de que essa expressão teria desaparecido:

[...] eu já conhecia a tradição do romanceiro, principalmente por causa (...), primeiro porque, como sertanejo, eu vi um desafio de viola com um dos maiores cantadores que o Brasil, o Nordeste e o Brasil tiveram, que foi Antônio Marinho, que era um grande, um grande cantador. E ele também escrevia folhetos, era um poeta popular. E eu vi, eu vi, tive a sorte de ver aos sete ou oito anos de idade, por aí, eu vi um desafio de violeiros com Antônio Marinho, lá na minha terra, em Taperoá, no sertão da Paraíba. Papai, meu pai era um grande admirador da poesia popular nordestina, sabia, ele tinha uma memória muito boa, sabia de cor vários, muitos versos. E por isso ele se tornou amigo de um pesquisador, hoje meio esquecido, mas que eu tenho feito tudo para restaurar, trazer nova luz sobre o trabalho dele, ele se chamava Leonardo Mota, era cearense e ele era muito amigo de meu pai. [...] Então, eu através dos livros de meu pai eu tinha tomado conhecimento dessa tradição do romanceiro popular do nordeste. Depois eu vim muito menino estudar no Recife, fiquei por aqui, fui ficando, vim morar aqui aos 15 anos. Eu vim estudar aos 10, mas depois, quando estava com 15 anos, a minha família toda se mudou para cá. Então, eu não tive mais contato nenhum e eu pensava que a tradição tinha se extinguido. Aí, quando foi em 1946 eu fiz uma viagem ao sertão do Ceará e lá tive a oportunidade de conhecer um grande cantador pernambucano, de São José do Egito, chamado Dimas Batista. Ele era um dos três irmãos Batista que eram cantadores. Eram três irmãos, todos os três cantadores. Lourival, que era o mais velho,

Dimas e Otacílio, que era o mais moço. Aí eu fiz amizade com Dimas, fiquei deslumbrado com o talento extraordinário de Dimas e além do mais com a pessoa, que ele era uma pessoa extraordinária, acima do comum, um camarada tranquilo, calmo, gigante, alto, ele era alto e forte, com esse jeito manso de gigante manso. Então, eu me impressionei com a rapidez do improviso de Dimas, fiquei encantado. Ele cantou sozinho, não cantou em dupla. Mas aí eu, por intermédio dele, eu tive conhecimento desses dois irmãos dele que existiam e outros cantadores, ele me falou de muita gente e eu fiquei impressionado. (SUASSUNA, 2013, p. 01)

O interesse de João Suassuna pela poesia improvisada foi destacada por Leonardo Mota, no livro **Sertão Alegre**, sendo a ele dedicado, dentre outras quatro pessoas:

Sua Excelência, o Sr. Dr. João Suassuna, jovem, bravo, ilustre presidente da Paraíba e estadista que se orgulha de ser filho do sertão, é emérito conhecedor da vida dos cantadores nordestinos. Muitas vezes o distintíssimo democrata me honrou com a sua fascinante conversação, ministrando-me preciosos informes acerca de vários menestréis plebeus. Pena é que não se decida a compendiar em livro, que seria de alto valor, o muito que sabe a respeito do folclore do Nordeste. (MOTA, 2002, p. 23)

O reencontro no sertão cearense, alimentado pelas narrativas paternas e pelas vivências da infância, motiva o autor a divulgar a arte do improviso e é então que surge a cantoria realizada no Teatro Santa Isabel, em Recife, em setembro de 1946.

Aí, nesse tempo eu era do primeiro ano na Faculdade de Direito do Recife. Aí, quando eu cheguei aqui, de volta, eu pertencia ao diretório, aí falei com o pessoal do diretório e resolvemos trazer, fazer essa cantoria no Santa Isabel. Então, eu trouxe três poetas, que eram os três irmãos Batista e mais um, um poeta popular que não improvisava, mas escrevia folhetos, ele se chamava Manoel de Lira Flores. Então, fizemos essa cantoria e teve uma repercussão enorme no município, o Teatro Santa Isabel ficou lotado.

(SUASSUNA, 2013, p. 02)

O sucesso da iniciativa de 1946 preparou o terreno para futuras investidas e eis que, em 1948, Rogaciano Leite organiza o I Congresso de Cantadores de Recife, no mesmo teatro, mas, dessa vez, com o apoio da Secretaria da Fazenda do Estado, através do empenho do então secretário Miguel Arraes, grande admirador da cultura popular. Tal vento foi assim noticiado na mídia nacional:

Leio nos jornais que se realizou no Recife um Congresso de Cantadores Nordestinos, e lamento que lá não estivesse para ouvir as emboladas, os galopes, os dez pés soltos, os sete pés dos bardos populares do Nordeste.

Organizou a reunião um improvisador de altos recursos: Rogaciano Leite, a quem já tive a oportunidade de ouvir em cantorias de excelente quilate.
(DIEGUES JÚNIOR, 07 nov. 1948, p. 01)

Rogaciano Leite, que gozava de grande prestígio como cantador, era considerado um dos grandes representantes de uma linhagem de cantadores ‘eruditos’, o que se lhe dava condições de organizar um evento que contasse com a participação de grandes poetas, ao mesmo tempo em que atraía os olhares da imprensa, confiante na sua capacidade poética:

Rogaciano Leite é, incontestavelmente o maior poeta que eu já ouvi. Falando corretamente, sem pernosticismo de certos aedos matutos que primam em falar difícil, e sem as deformações e incorreções de poetas incultos, Rogaciano conserva a pureza da forma poética sertaneja, exhibe um estro maravilhosamente inspirado, sem o menor vislumbre de poesia preparada, mas espontânea, brilhante, lírica e por isso encantadora. Rogaciano é, realmente, um legítimo representante daquela poesia que nos deu Severino Pinto, Antônio Marinho e tantos outros. (BRANDÃO, 22 mai. 1943, p.1)

Os versos abaixo, produzidos por ocasião do II Congresso de Cantadores de Recife, realizado apenas em 1987, foi idealizado e coordenado pelo pesquisador e poeta Ésio Rafael, que destinou a Ivanildo Vila Nova a coordenação técnica, tendo este se apresentado apenas como atração especial, juntamente com Otacílio Batista, cantando uma sextilha, aparentemente com tema livre, na qual apresentam um paralelo entre as duas edições do evento:

IV Há quase quarenta anos
Vocês estiveram aqui
Dimas e Rogaciano
E Pinto do Cariri
Junto a Domingos Fonseca
A Águia do Piauí

OB E Castro Alves aqui
O poeta dos heróis
Venceu Tobias Barreto
Com sentimento e com voz
Voou mais alto que ele
Voa mais alto que nós

IV Seis poetas, seis heróis
E o teatro foi vedete
Foi esse em quarenta e oito
E sucesso em oitenta e sete
Quarenta anos depois
A história se repete

OB É de bem que eu complete
Houve muita animação

No ano quarenta e oito
 Comigo e com meu irmão
 E hoje a coisa é diferente
 Com o homem do bigodão
 (BEZERRA; RAFAEL, 1990, p. 16)

O intervalo de 39 anos entre a primeira e a segunda edição, apesar do sucesso da primeira, evidencia a dificuldade, no contexto pernambucano da época, de organizar eventos dedicados a esta temática, sendo preciso contar com o apoio de governantes simpáticos à causa e, para além disso, era preciso que os festivais se revelassem atraentes enquanto investimento.

O poeta José Alves Sobrinho esboça um histórico dos congressos de cantadores, contribuindo decididamente para a compreensão da(s) rota(s) traçada(s) a partir das primeiras iniciativas:

Antes do rádio chamar o cantor para o rádio, já tinha congresso de cantadores. O primeiro congresso de cantadores foi realizado no Teatro José de Alencar, pela iniciativa do poeta Rogaciano Leite, ex-cantador, em 1946. Foram titulares do primeiro lugar o Cego Aderaldo, que não podia deixar de ser, já que era cearense, e Otacílio Batista. O segundo lugar coube a Domingo Martins Fonseca e Dimas Batista; o terceiro lugar coube a Benjamim Mangabeira, outro cego cearense cantor, e Vicente Grangeiro. O segundo congresso de cantadores foi realizado na Paraíba, na cidade de Taperoá, por iniciativa do escritor e padre Manuel Otaviano, do professor Pedro Bezerra e do ex-cantador e poeta popular Antonino de Sousa Coelho, artisticamente conhecido Antonino Guerreiro, isso em setembro de 1948. Mas entre o congresso de 46, em Fortaleza, e o congresso de 48, em Taperoá, houve um movimento, não congresso, mas um movimento de apresentação dos cantadores no Teatro Santa Isabel, no Recife, organizado por Ariano Suassuna, no qual tomaram parte os três irmãos Batista: Lourival, Otacílio e Dimas. Isso foi em 46, já depois do congresso de Fortaleza. Ariano teve a ideia de mostrar ao povo pernambucano o cantor no teatro e foi feliz, agradou. Bem esse não foi congresso, não houve competição. [...] Depois veio o congresso de 49⁶¹ realizado no Recife por Rogaciano Leite, o mesmo que havia organizado o de Fortaleza, em 46. Realizou o congresso de cantadores no Teatro Santa Isabel. Não posso precisar o ano agora, porque passou. [...] Depois de passar essa época, há um congresso de cantadores numa cidade do interior de Pernambuco chamada Gravatá. Tinha mais esse nome, Rabo de Cabra. [...] Depois desse congresso de Gravatá, há um congresso de cantadores em João Pessoa. Uma ligeira apresentação, sem caráter competitivo. Isso já em 1951, o outro surgiu em 1952.

([1980] 2012, p. 03/04)

⁶¹Apesar da afirmação do poeta, outras evidências indicam que o evento aconteceu em 1948, tais como a reportagem publicada no jornal Diário da Noite “Ano passado o sr. Rogaciano Leite realizou, no Recife, o primeiro Congresso de Cantadores, reunindo 16 dos melhores existentes em todo o Nordeste, e que muito interessou aos estudiosos, fornecendo a mais preciosa matéria para os divulgadores e arquivistas de autos populares”. (Reabilitado o nosso folclore – O Rio irá ouvir três dos mais famosos cantadores nordestinos, Jornal Diário da Noite, 06 mai. 1949, p. 01)

Em 1955, em Salvador, após 05 anos de trabalho dedicados ao projeto, o poeta cordelista Rodolfo Coelho Cavalcante conseguiu pôr em prática uma proposta que atraiu trovadores e repentistas de todo país: O I Congresso Nacional de Trovadores e Violeiros, no período de 1º a 05 de julho. Tendo o evento organizado por Rogaciano Leite como parâmetro, Rodolfo esclarece que seus objetivos são diferentes do primeiro, assim como a estrutura a ser adotada, o que é divulgado através da mídia local:

Em outubro de 1948, Rogaciano Leite organizou no Teatro Santa Isabel, do Recife, um congresso de cantadores. O certame alcançou pleno êxito, restringindo-se, contudo a espetáculos de desafios, que muito agradaram ao público. O que Rodolfo Coelho pretende promover aqui na Bahia, se possível no próximo ano, destina-se à discussão de medidas tendentes a amparar a poesia popular. Ele deseja trazer trovadores e repentistas, já tendo entrado em contato com alguns. [...]. As finalidades do conclave, segundo declarações do próprio Rodolfo Coelho Cavalcanti, são as seguintes: moralização da poesia popular, amparo à classe dos autores e dos vendedores de folhetos; apoio financeiro das autoridades à publicação de temas históricos, pois os leitores não se interessam na aquisição dessas publicações, preferindo as histórias fictícias; elevar os versos populares à condição de instrumento de educação cívica; regulamentação da profissão do poeta popular. (A Tarde, 08 nov. 1954, p. 02)

O mesmo jornal deu cobertura ao evento antes, durante e depois da sua realização, trazendo notas que situavam os leitores, trazendo comentários que incitavam a participação do público e valorizavam a iniciativa a partir do destaque dado.

Figura 10 - Cantadores reunidos



Fonte: Jornal A Tarde, 01 jul. 1955, p. 02

Figura 11 - Abertura do Congresso com Cuíca de Santo Amaro



Fonte: Jornal A Tarde, 02 jul. 1955, p. 02

As informações trazidas pelo periódico evidenciam que os propósitos do projeto tinham a organização da classe e a defesa da cultura popular como diferenciais, dividindo as atenções, até então exclusivas, destinadas à competição poética, o que era extremamente inovador para a época. Para colocar seus sonhos em prática, o poeta recorreu inclusive ao Presidente da República, Café Filho, e conseguiu o feito de reunir poetas de variados Estados, captando toda a atenção para a Bahia, Estado até então com pouquíssima visibilidade na área, apesar dos grandes poetas que aqui residiam. Dentre os objetivos almejados por Rodolfo, ao menos um conseguiu ser alcançado, ainda que com um déficit considerado: a profissão do poeta popular foi reconhecida pela Lei nº 12.198, de 14 de janeiro de 2010, durante a gestão do Presidente da República Luís Inácio Lula da Silva e, sob a alcunha de repentista, ampara cantadores e violeiros improvisadores, emboladores e cantadores de Coco, poetas repentistas e os contadores e declamadores de causos da cultura popular, escritores da literatura de cordel, garantindo-lhes direitos como integrantes da Ordem dos Músicos do Brasil, amparada pela Lei nº 3.857, de 22 de dezembro de 1960. O texto da Lei nº 12.198 apresenta uma distinção entre cantadores, improvisadores e poetas repentistas que será tratada oportunamente em outro momento.

Em abril de 1955, a **Revista O Cruzeiro** traz uma reportagem intitulada Cantadores do Nordeste, com autoria de Alencar Monteiro, na qual aponta que a cantoria teve um ocaso, durante o período de 1930 a 1950, ressurgindo, tal Fênix, a partir do surgimento de uma nova geração de repentistas, tais como: Rogaciano Leite, Siqueira de Amorim, Domingos

Fonseca, Lourival Batista e Lourival Bandeira, Dimas, Antônio Ferreira, Granjeiro e Zé Sobrinho. Junte-se a isso o surgimento de uma nova dinâmica: “Em face desse novo surto poético, movimentos novos se foram ordenando. Houve Congressos de Cantadores em Fortaleza, Recife, João Pessoa, e até aqui no Rio.” (MONTEIRO, 30 abr. 1954, p. 02).

Logo após o congresso ocorrido em Salvador, ainda no ritmo latente do imprevisto, o **Jornal Folha da Noite** traz outra reportagem, desta vez orquestrada por Eurícles Formiga onde se vê a confirmação do alcance do evento idealizado e realizado por Rodolfo: “Nesta série de reportagens sobre poesia popular e seus representantes, a propósito do Primeiro Congresso de Trovadores e Violeiros, realizado na Bahia [...]” (FORMIGA, 19 jul. 1955, p. 01). O Jornal **Diário de Notícias** também deu destaque ao evento:

O Congresso Nacional de Trovadores e Violeiros reuniu, em Salvador, figuras expressivas de trovadores populares e de cantadores de viola, além de jornalistas e intelectuais. Foram aclamados patronos dos Trovadores e Violeiros Leandro Gomes de Barros (trovador) e Inácio da Catingueira (cantador). Ficou deliberado também a fundação da Associação Nacional dos Trovadores e Violeiros, com sede em Salvador. O II Congresso foi convocado para Pernambuco. (31 jul. 1955, f. 02)

Disposto a criar um fórum contínuo de discussões, um dos resultados do congresso foi a criação da Associação Nacional de Trovadores e Violeiros (ANTV), com a adesão de 87 poetas. Apesar de sua curta duração, tendo em vista a desvinculação de Rodolfo por não concordar com os caminhos político-partidários que estavam querendo traçar, essa foi a primeira de muitas outras iniciativas que passaram a delinear um novo cenário para a cantoria e demais segmentos populares que usam a voz, tais como os cordelistas.

Em 1959, no período de 07 a 09 de dezembro, aconteceu, desta vez no Rio de Janeiro, no Teatro de Arena da Faculdade Nacional de Arquitetura e no Teatro da Associação Brasileira de Imprensa (ABI), o Congresso de Cantadores e Violeiros Nordestinos, financiado pelo **Jornal do Brasil**, contando com a participação de dezenove cantadores, dentre eles Zé Gonçalves, Cícero Bernardes, Apolônio Belo, João Patriota, Dimas e Otacílio Batista. Embora o periódico tenha publicado matérias que cobriram a realização do evento do início ao fim, destacaremos apenas aquelas que se referem à abertura e ao momento final, quando foram anunciados os vencedores:

No Teatro de Arena da Faculdade Nacional de Arquitetura, perante um público em que predominavam escritores, poetas, intelectuais e estudiosos do folclore instalou-se, ontem à noite, o Congresso de Cantadores e Violeiros Nordestinos, promovido pelo JORNAL DO BRASIL. Após a

introdução feita pelo escritor Cavalcânti Proença, desfilaram oito duplas de cantadores sob os aplausos dos presentes. Amanhã será divulgado o resultado do primeiro julgamento, que selecionará as cinco melhores duplas para a apresentação de amanhã, no mesmo local. Hoje os cantadores Dimas Batista e Otacílio Batista vão exibir-se no *Petit Show* do JORNAL DO BRASIL na TV Continental. (08 dez. 1959, 1º caderno, p. 09)

Os cantadores Dimas e Otacílio Batista foram ontem proclamados vencedores do Congresso de Cantadores e Violeiros, promovido pelo Jornal do Brasil. Em segundo lugar ficou a dupla José Gonçalves-Cícero Batista e em terceiro a dupla Jó Patriota-Apolônio Belo. A proclamação dos vencedores foi feita na sessão de encerramento do Congresso, realizada na ABI, sob a presidência da Condêssa Pereira Carneiro, Diretora-Presidente do Jornal do Brasil. (12 dez. 1959, 1º caderno, p. 09)

Alguns dias depois, Edigar de Alencar, colunista do **Jornal O Dia** comenta o fato:

O Congresso de Violeiros e Cantores patrocinado pelo ‘Jornal do Brasil’ infelizmente pouco divulgado e efetuado em local um tanto quanto inacessível fêz-me conhecer através do rádio os famosos cantadores nordestinos Otacílio e Dimas Batista, José Gonçalves e Cícero Bernardes.
(20 e 21 dez. 1959, p. 01)

Do mesmo modo, o **Jornal Diário de Notícias**, a partir do texto de Théo Brandão, noticia:

Até nós na província chega com satisfação a notícia do sucesso conseguido pelos cantadores nordestinos apresentados no Rio. A audição dêsses grandes da poética repentista do Nordeste não poderia deixar de provocar o sucesso que os jornalistas e os cronistas registraram. Embora extremamente satisfeitos e honrados nós, os folcloristas, não chegamos nem mesmo a estranhar aquela confissão do grande dos grandes da poesia brasileira_ Manuel Bandeira_ que com maior brilho apenas renova as afirmativas outrora feitas por dois dos mais ilustres historiadores da literatura do Brasil: Sílvio Romero (Se vocês querem poesia, mas poesia de verdade, entrem no povo) e Ronald de Carvalho (A poesia nasce da boca do povo como planta do solo agreste e virgem), quando proclamou em sua saudação aos cantadores: Saí dali convencido/ Que não sou poeta não/ Que poeta é quem inventa/ Em boa improvisação/ Como faz Dimas Batista/ E Otacílio, seu irmão/ Como faz qualquer violeiro/ Bom cantador do sertão.
(01 mai. 1960, p. 01)

Manuel Bandeira, que estava presente como jurado, juntamente com Cavalcante Proença, Homero Homem, Reinaldo Jardim, Lúcio Rangel, Luis Jardim, Renato Almeida, Eneida, e Orígenes Lessa, registrou sua admiração pela performance dos repentistas no poema **Saudação aos Cantadores do Nordeste**, transcrito abaixo, publicado no Jornal do Brasil, em

11 de dezembro de 1959, e entregue a todos os cantadores no dia 11/12/59, quando se anunciou os grandes vencedores:

Anteontem, minha gente,
Fui juiz numa função
De violeiros do Nordeste
Cantando em competição,
Vi cantar Dimas Batista,
Otacílio, seu irmão,
Ouvi um tal de Ferreira,
Ouvi um tal de João.

Um a quem faltava um braço
Tocava cuma só mão;
Mas como ele mesmo disse,
Cantando com perfeição,
Para cantar afinado,
Para cantar com paixão,
A força não está no braço,
Ela está no coração.

Ou puxando uma sextilha,
Ou uma oitava em quadrão,
Quer a rima fosse em inha
Quer a rima fosse em ão,
Caíam rimas do céu,
Saltavam rimas do chão!
Tudo muito bem medido
No galope do Sertão.

A Eneida estava boba,
O Cavalcanti bobão,
O Lúcio, o Renato Almeida,
Enfim toda comissão.
Saí dali convencido
Que não sou poeta não;
Que poeta é quem inventa
Em boa improvisação.

Como faz Dimas Batista
E Otacílio seu irmão;
Como faz qualquer violeiro,
Bom cantador do Sertão,
A todos os quais humilde
Mando minha saudação.

(Jornal do Brasil, 11 dez. 1959)

O cantor Djavan, por sua vez, gravou a canção **Violeiros** e a lançou no *Compact Disc Coisa de Acender*, em 1992. Embora o cantor apareça como compositor da letra e da

música, os onze primeiros versos são extraídos do poema de Manuel Bandeira e não há menção aos créditos do poeta:

Anteontem minha gente,
 fui juiz numa função
 de violeiros no nordeste
 cantando em competição
 vi cantar Dimas Batista e Otacílio seu irmão
 ouvi um tal de Ferreira
 ouvi um tal de João
 Um a quem faltava um braço
 tocava com uma só mão
 mas como ele mesmo disse
 com veia de emoção
 "eu canto a desesperança
 vou na alma e dou um nó
 quem me ouvir vai ter lembrança
 de Tomás de um braço só"
 Outro por nome de Euclides
 pedia com voz mais rouca
 maior atenção de Eurides
 mas dizem que ela era mouca
 já o Joca de Carminha
 não via a hora chegar
 por onde anda Nezinha que não vem me ver cantar?
 Aquilo é mulher de lua
 Dia tá bem, outro não
 gosta de mim, mas não vê
 futuro na profissão
 mesmo assim jurou que vinha
 e me fez ficar contando
 sem saber cadê Nezinha
 Joca foi desanimando
 Friagem no lajedo
 no ar do olhar um tormento
 cantar os males mode apagar
 um amor ardendo
 Dentre todos repentistas
 Zé Jacinto é o mais menino
 esse nem tava na lista
 mas é neto de Jovino
 João Braúna e Pernambuco
 arribaram sem cantar
 um porque tava de luto,
 o outro não quis explicar
 Cá no desvão do nordeste
 a vida não vale o nome
 é gente que nasce e cresce
 pra dividir sede e fome
 mal começou Zé de Tonha
 todos caíram vencidos
 cantando suas vergonhas
 foi ele o mais aplaudido

Friagem no lajedo
 no ar do olhar um tormento
 cantar os males mode apagar
 um amor ardendo.

(Faixa 05)

Em 1958, Rodolfo cria o Grêmio Brasileiro de Trovadores (GBT) e com ele consegue promover o II Congresso Nacional de Trovadores e Violeiros, desta vez em São Paulo, em setembro de 1960, embora a deliberação inicial indicasse Recife como próxima parada. A iniciativa foi divulgada no **Jornal do Folclore**, publicação paulista que noticiava os eventos da área:

II Congresso Nacional de Trovadores e Violeiros- Embora quase sem nenhuma ajuda de ordem econômica, antes enfrentando as maiores dificuldades, na ausência de recursos, mas numa demonstração comovente de unidade e puro idealismo, realizou-se em São Paulo, no Ginásio Pacaembu, de 4 a 7 deste mês, o II Congresso Nacional de Trovadores e Violeiros. [...] Assim, tivemos em nossa capital, nesses quatro dias, um alegre movimento de debates, festivais e mesas redondas, em torno de um problema humano e cheio de ternura, que é a consolidação de uma família de rapsodos. É esse o patrimônio lírico de uma raça e que subsiste por seus próprios esforços, pelo idealismo de seus integrantes, sem quase amparo algum de caráter oficial.

(Jornal do Folclore, São Paulo, set. 1960, p. 01, ano I, n. 9)

Como já destacado, a concepção de congresso idealizada por Rodolfo Coelho Cavalcante trazia em si uma discussão sobre a profissão e funcionava como fórum da categoria, cuja configuração teria sido inspirada no III Congresso Brasileiro de Escritores, realizado em Salvador, em 1950. A fim de ilustrar, segue uma descrição da programação do evento:

No dia 05, na parte da manhã, foi realizada a primeira sessão plenária, com uma mesa redonda entre editores e autores de folhetos populares, ocasião em que ficaram acertados diversos pontos referentes às edições dessas obras, visando a estabelecer a melhor maneira de regulamentar as publicações pelos interessados, fixando o essencial para a defesa dos direitos autorais. Durante a tarde, foram feitas visitas às autoridades. Às 20 horas, um festival de poesia popular, incluindo desafios e declamações de trovas, encerrou o segundo dia do congresso. No dia 6, foram feitas outras reuniões plenárias, cujo ponto principal tratou do verdadeiro sentido das expressões “Trova e Trovador”, “Cantador e Violeiro”. O segundo período foi dedicado a visitas à imprensa, rádio e televisão. À noite, mais uma reunião artística. O encerramento deu-se com um programa especial, às 20 horas, tendo como local o Monumento do Ipiranga. Declamações, discursos, desafios, verdadeiro entrosamento dessas almas simples, pássaros cantores que cumprem o mais iluminado dos destinos: espalhar poesia mundo afora,

enchendo os caminhos de música e embelezando a vida com o que há de mais puro no coração. [...] Entre os assuntos mais importantes resolvidos nessa oportunidade ficou deliberado dirigir-se um memorial ao Presidente da República, no sentido de que seja concedido auxílio oficial para a Casa dos Trovadores, que se pretende construir em Salvador.

(Jornal do Folclore, São Paulo, set. 1960, p. 01, ano I, n. 9)

Apenas em 1966 houve uma terceira edição do congresso, retornando à capital baiana, ainda sob a organização de Rodolfo Coelho Cavalcante:

CONGRESSO NACIONAL DE TROVADORES E VIOLEIROS-

Durante os dias 4 a 7 de setembro próximo, estarão reunidos em Salvador trovadores e violeiros de todo o Brasil que aqui realizarão o seu 3º Congresso Nacional. Embora promovido pelo Grêmio Brasileiro de Trovadores, o conclave está sendo patrocinado pelo Governo e Secretaria de Educação e Cultura do Estado, Assembleia Legislativa, Prefeitura e Câmara Municipal do Salvador e Superintendência de Turismo (SUTURSA). Do programa para aquele congresso consta: desafio de violeiros nordestinos, danças antigas, cantorias típicas, declamações, demonstração de capoeira angola, número de acordeon, demonstração de capoeira regional, trovadores, repentistas, maculelê pelo Conjunto Folclórico da Inspeção de Música e Hino Nacional pelo Conjunto de Acordeon da Academia Carlos Gomes. Para o dia do encerramento (7 de setembro) está programado um festival, na Concha Acústica do Teatro Castro Alves, com a participação de todos trovadores e violeiros presentes no certame.

(Jornal A Tarde, Salvador, 19 ago. 1966, p. 10)

As informações acerca dos congressos realizados nos anos 1960 indicam que estava em desenvolvimento um modelo que primava por discussões mais teóricas e destinava à performance poética um papel secundário. Ainda que o evento estivesse voltado para trovadores e violeiros, os programas apresentados apontam que o interesse inicial destinava-se aos cordelistas e não aos repentistas, mas o manto da cultura popular os unia e, por isso, a luta se dava coletivamente. Eis o **Hino dos Trovadores**, criado por Rodolfo Coelho Cavalcante:

Somos nós trovadores brasileiros,
 Que cantamos a vida com prazer.
Nossos livros são humildes e fagueiros
 Mas são grandes, nos dão para viver.
 Somos unidos, vamos marchando,
 Cantando versos, nos alegrando.
 Quando o amargo da vida nos domina
 Nossos versos têm mais inspiração.
 Nossa arte é de glória e nos fascina,
Nosso livro é nosso ganha-pão.

O hino se tornou naturalmente obrigatório em todos os festivais de violeiros e é entoado na abertura, momento no qual todos os cantadores participantes se unem no palco para cantá-lo em uníssono. Entretanto, a letra sofreu algumas modificações, do próprio Rodolfo, de modo a tornar-se mais abrangente:

Somos nós trovadores brasileiros,
 Que cantamos a vida com prazer.
Nossos versos são humildes e fagueiros
 Mas são grandes, nos dão para viver.
 Somos unidos, vamos marchando,
 Cantando versos, nos alegrando.
 Quando o amargo da vida nos domina
 Nossos versos têm mais inspiração.
 Nossa arte é de glória e nos fascina,
Ser poeta é a nossa profissão.

Os versos revelam a autoimagem dos poetas: humildes, mas felizes, resignados e fortes. É na poesia que encontram alento para os percalços da vida e unidos seguem marchando como membros de um exército que se desloca rumo à divulgação de sua arte. A letra do hino indica a necessidade de apresentar-se como categoria. Isto requer um reconhecimento público baseado em leis, pois que a imagem aqui apresentada está vinculada ao desamparo sofrido pelos poetas que, muitas vezes, sequer são incluídos no rol dos produtores de arte, uma vez que o discurso sobre estes está fincado na naturalidade e simplicidade dos versos produzidos por sujeitos “sem cultura”. Como o conceito de arte e a construção do gosto estão alicerçados em padrões estéticos que veem o belo como sinônimo de uma perfeição simétrica cuja complexidade é inacessível aos não-iniciados, o suporte da poesia oral vocalizada e seu caráter efêmero e construído *in loco* foge dos parâmetros paradigmáticos.

O congresso realizado em 1966 é seguido por uma produção cearense, no ano de 1968, em Juazeiro do Norte, conforme depoimentos do cantador Geraldo Amâncio: “Então, em 1968, Pedro Bandeira, que era o maior nome da viola nessa época, promoveu um festival de repentistas em Juazeiro do Padre Cícero. Foi do dia 30 de outubro ao dia 1º de novembro de 1968, que é a época de romaria no Juazeiro do Padre Cícero.” (2012, p. 6). A pesquisa realizada por Carvalho (2007) revela como fonte o Jornal Unitário, de 01 de outubro de 1968:

[...] nos dias 31 do corrente e 1 de novembro o 1º Festival dos Violeiros e Poetas Populares do Cariri, visando manter viva a fama de “nosso folclore” conforme frisou o jornalista Walter Barbosa. O Festival constará da

apresentação de dez duplas de violeiros e poetas populares e haverá desafios de várias duplas. (p. 06)

Este parece ter sido o último grande evento realizado nos anos 1960. Nesse mesmo período, enquanto os repentistas se organizavam para dar corpo a novas configurações em suas produções, o Brasil era ‘invadido’ por uma onda denominada ‘festivalmania’. A novidade, já em voga na Europa há alguns anos, entra no cenário brasileiro a partir dos anos 1960, inspirando-se no modelo italiano preconizado pelo Festival de Música Italiana, realizado em San Remo, em 1951, e merece destaque em função de sua contribuição para a construção de um novo cenário no contexto musical brasileiro.

4.2 TRAJETÓRIA DOS FESTIVAIS

Manifestações em torno de variadas expressões culturais sempre foram destaques nas sociedades. Aqui, no entanto, volta-se o olhar em direção a um movimento de organização posterior que deu início ao que se denomina festival. O termo festival é associado à festa e pode ser entendido como uma modalidade festiva que, ao se estruturar em torno de um conjunto de expressões de uma mesma área, teria o sufixo **-al** como indicador de uma coletividade. Entretanto, aponta-se também uma filiação ao termo estival, cujo sentido está ligado à ideia de verão ou aquilo que é próprio desse período, considerando que grande parte desses eventos costuma ser realizada nesta estação.

Ao propor cruzamentos dessas bases etimológicas, mesmo levando em conta os riscos que deles possam advir, pretende-se, nesse trabalho, romper com a possibilidade de assentamento de mais uma dicotomia. Nesse sentido, é possível pensar o mesmo termo como uma modalidade específica de festa, que ocorre quase sempre no verão, época que exerce forte atração para um público que, estimulado pelo sol e também por um período de férias, costuma deslocar-se para as regiões mais ensolaradas e que permitem um contato mais estreito com a natureza; no caso europeu, o mês de agosto. Para os frequentadores da festa/festival, o momento é importante e isto por conta de uma maior abertura, que se dá em espaços abertos e luminosos, seja por grupos que fazem piqueniques nos parques, seja por aqueles que buscam a prática de ações tão diferentes daquelas dos circuitos fechados. Ao dispor de dias cuja temperatura desobriga a prática de mãos nos bolsos e olhares baixos, as pessoas mostram-se mais dispostas a um contato mais direto com o outro, ficam mais receptivas e tornam-se mais lúdicas.

O primeiro evento denominado festival ocorreu no século XIX, em Bonn, na Alemanha, em 10 de agosto de 1845, intitulado *Festival Beethoven*, quando da inauguração de uma estátua em homenagem ao compositor, conforme indica Elwart (1860), e voltou-se, evidentemente, para a música erudita. No entanto, Poirrier (2012, p. 1) aponta que, entre os anos 1830 e 1840, o movimento orpheônico⁶², de cunho popular, já desenvolvia elementos que o indicam como precursor quanto à forma de organização festiva.

No século XX, a primeira produção com esse formato foi o *Salzburger Festspiele*, o Festival de Salzbourg, na Áustria, em 22 de agosto de 1920, em homenagem a Mozart.

Figura 12 Festival de Salzbourg



Em seguida, surge o Festival de Veneza, de 06 a 21 de agosto de 1932, denominado *Esposizione Internazionale d'Arte Cinematográfica*.

⁶² Termo de difícil tradução, l'orphéon comumente é elencado ao lado de corais e fanfarras, aproximando-se do que designamos como filarmônica. Conforme Escoffier (2003), o termo designa, de modo geral, desde um coral criado em 1850 até uma harmonia dos anos 1890, passando por uma fanfarra surgida entre as duas guerras. O olhar pouco atencioso dedicado a essa prática musical, tanto pelos etnomusicólogos quanto pelos historiadores, costuma fundamentar-se na sua pouca expressividade, o que parece estar diretamente relacionado à formação básica dos seus participantes e à classe social a qual costumam estar relacionados.

Figura 13 Festival de Veneza

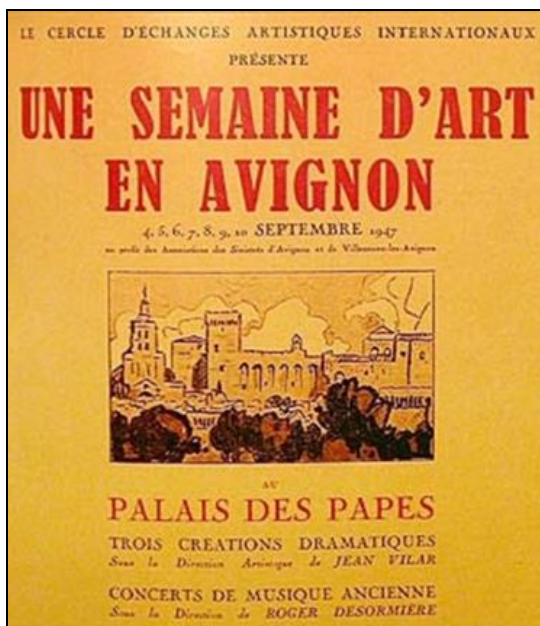


Mas foram os anos quarenta que apresentaram ao mundo os festivais que são, contemporaneamente, os mais conhecidos: o Festival de Cannes, no período de 20 de setembro a 05 de outubro de 1946, e o Festival de Avignon, de 04 a 10 de setembro de 1947.

Figura 14 Festival de Cannes



Figura 15 Festival de Avignon



No Brasil, *A noite da música popular* ocorreu em 1940, enquanto o *I Festival da Velha Guarda*⁶³ aconteceu em 1954. A *I Festa da Música Popular Brasileira*, por sua vez, foi aberta oficialmente pela TV Record em 1960, sob a inspiração do *Festival da Canção Italiana*, em Sanremo, cuja primeira edição se deu em 1951, tornando-se um modelo.

Figura 16 I Festival Nacional de Música Popular Brasileira



⁶³Coleção Revista da Música Popular. Rio de Janeiro: FUNARTE: Bentevi produções literárias, 2006. p. 357 e 358.

Figura 17 II Festival da Velha Guarda



Figura 18 II Festival Internacional da Canção Popular



O Festival de Woodstock, realizado em agosto de 1969, na pequena cidade de Bethel, tornou-se um marco da contracultura, valendo-se da música, da dança e da poesia como meios de protesto e trazendo à cena temáticas cujo viés político-ideológico inaugurou o que Almeida (2010) aponta como **politização da cultura e do cotidiano**.

Muito usado no momento, compondo uma espécie de ‘festivalmania’, o termo festival encontra-se em processo contínuo de definição. Benito (2001, p. 8), preocupado com o conceito de festival, o aponta como um misto de critérios objetivos e subjetivos. Quanto aos

primeiros, estes estariam relacionados a alguns aspectos: tempo curto, lugar limitado ou vários espaços de destaque de uma cidade, unidade de ação ou tema estritamente vinculado a uma área do fazer artístico. Os critérios subjetivos, por sua vez, referem-se ao estado de espírito e celebração pública de uma expressão artística como a reunião de apaixonados, amadores e profissionais, “[...] um festival como uma quase-pelegrinação⁶⁴” (Benito, 2001, p. 08), ou seja, uma espécie de peregrinação virtual. Além disso, deve haver uma programação definida por uma direção artística e apresentação de artistas para celebrar determinada arte a partir da escolha de representantes que gozam de notoriedade popular. Desse modo, ainda conforme o autor, “Um festival poderá por consequência se definir como uma forma de festa única, celebração pública de um gênero artístico em um espaço tempo reduzido.⁶⁵” (2001, p. 08)

Ainda que apresentados a partir de denominações diferentes, como exposição internacional de arte contemporânea, semana de arte, festa ou, simplesmente, noite, evidencia-se, nesses eventos, a presença de características que lhes permitem o rótulo de **festival**.

Apresentada por Fabiani (2012) como um bom exemplo de laicização da cultura, a iniciativa de organização dos festivais seria, inicialmente, uma demanda da classe artística, que se responsabilizaria por sua produção, passando a ocupar espaços e fomentar discussões que não se mostravam motivadas por interesses estatais. Para Fabiani (2011), os festivais representam uma forma de politização da estética. Nesse sentido, o autor faz uma releitura de Walter Benjamin, e acaba, em verdade, subvertendo a ideia benjaminiana de estetização da política, uma vez que aponta o desenvolvimento dos festivais em torno de forças políticas que passam a requerer novos espaços de discussão e atuação. A estética passa a ser veículo de expressão política.

Vamos apontar algumas marcas que podem diferenciar festa e festival. A festa, em seu sentido estrito, está inscrita em espaços públicos e é gratuita, enquanto o festival, do mesmo modo, se assentaria em espaços fechados, cuja participação se daria através da aquisição de ingressos. Tais marcas, no entanto, não são suficientes para uma distinção mais pontual, visto que mudanças de formato passam a incorporar aspectos que identificam uma outra modalidade festiva. Entretanto, há de se destacar que um elemento que os aproxima é a presença da espetacularização, cuja relevância e abrangência tem se fortalecido em torno do crescimento do que se denomina cultura de massa.

⁶⁴[...] un festival comme un quasi-pèlerinage.

⁶⁵Un festival pourrait par conséquent se définir comme une forme de fête unique, célébration publique d’un genre artistique dans un espace temps réduit.

Apontada como uma das heranças do processo globalizador, o desenvolvimento de práticas, que se voltam para a coletividade, não mais restritas a comunidades fechadas, mas dispostas a absorver influências, dificulta uma vã tentativa de indicar uma suposta origem, ao mesmo tempo em que colabora para o fortalecimento da noção de fluxos, alimentados por fontes variadas ligadas em redes. Tais redes se articulam a partir de eixos distintos que confluem para uma mesma direção.

Indicados como prioritariamente voltados para públicos mais locais e regionais, exceto aqueles que já conquistaram uma abrangência internacional, os festivais podem surgir e/ou ser sustentados também por iniciativas municipais que o entendem como um modo de dar visibilidade a expressões locais, contribuindo diretamente para o fortalecimento da economia local. Faz-se necessário verificar as relações que tomam forma entre economia e cultura, com vistas ao desenvolvimento de elementos que indicam o surgimento de uma economia da cultura.

Para Garat (1980),

Os festivais constituem um espaço de difusão para as indústrias culturais pulsantes (músicas, edição...). Eles são igualmente integrados a uma oferta turística com o objetivo de tornar atrativas e fazer conhecidas as localidades. Esse contexto mercadológico explica a mudança, nesse decênio, do termo “festas” para festival. (p. 282)⁶⁶

Embora, inicialmente, a produção de festivais não visasse, diretamente, o desenvolvimento de mais um nicho do setor cultural, paulatinamente, o formato tornou-se referencial para a configuração de um novo e diferente modo de expor e valorizar as produções artísticas, estejam elas relacionadas à música, ao cinema, ao teatro ou à dança, apenas para elencar alguns destaques do setor.

O público, um dos elementos centrais das produções festivaes, pode ser indicado como corresponsável pelo sucesso dos eventos, como em Woodstock. Para Jean Villar, o idealizador do festival de Avignon, sua proposta de modelo previa uma plateia que deveria manter-se silenciosa, desempenhando o papel de mera receptora. Mas, sabe-se que, em 1968, a plateia decidiu agir, tomar a palavra; desde então, os festivais jamais foram os mesmos, inaugurando uma nova era com a efetiva interação do público.

⁶⁶Les festivals constituent un lieu de diffusion pour des industries culturelles puissantes (musiques, édition...). ils sont également intégrés à une offre touristique afin de faire connaître et de rendre attractives les localités. Cet contexte marchand explique que des fêtes soient renommées ‘festival’ dans la décennie.

Os festivais, envolvidos por uma engrenagem social que está sempre em vias de mudança, adaptam sua configuração a fim de adequar-se às novas demandas, sejam elas de mercado, ou ainda aquelas originadas por mudanças culturais e que requerem outros modos de inscrição no mundo. Essa movência, presente em contextos nos quais a performance atinge sua forma mais plena, conforme Zumthor (1990), quando os saberes circulam e se mantêm imunes a qualquer insinuação de clausura, encontra-se entranhada nas produções populares, onde a presença de uma lógica oral colabora para o delineamento de posturas mais fluidas, de trocas mais constantes, de identidades mais líquidas.

O papel desempenhado pelo público, a presença de critérios objetivos e subjetivos propostos por Benito (2001), o aspecto movente dos espetáculos, além do caráter seletivo e eletivo, compõem o traçado de um quadro teórico que ainda está em vias de modelação.

Embora saibamos que os festivais brasileiros de cantoria têm maior acolhida entre os Estados de Pernambuco, Paraíba, Ceará, Rio Grande do Norte, Piauí e Bahia, não há um levantamento preciso de dados para que possamos utilizar para a elaboração de um quadro distribucional dos eventos, a não ser o testemunho de cantadores, como Ivanildo Vila Nova:

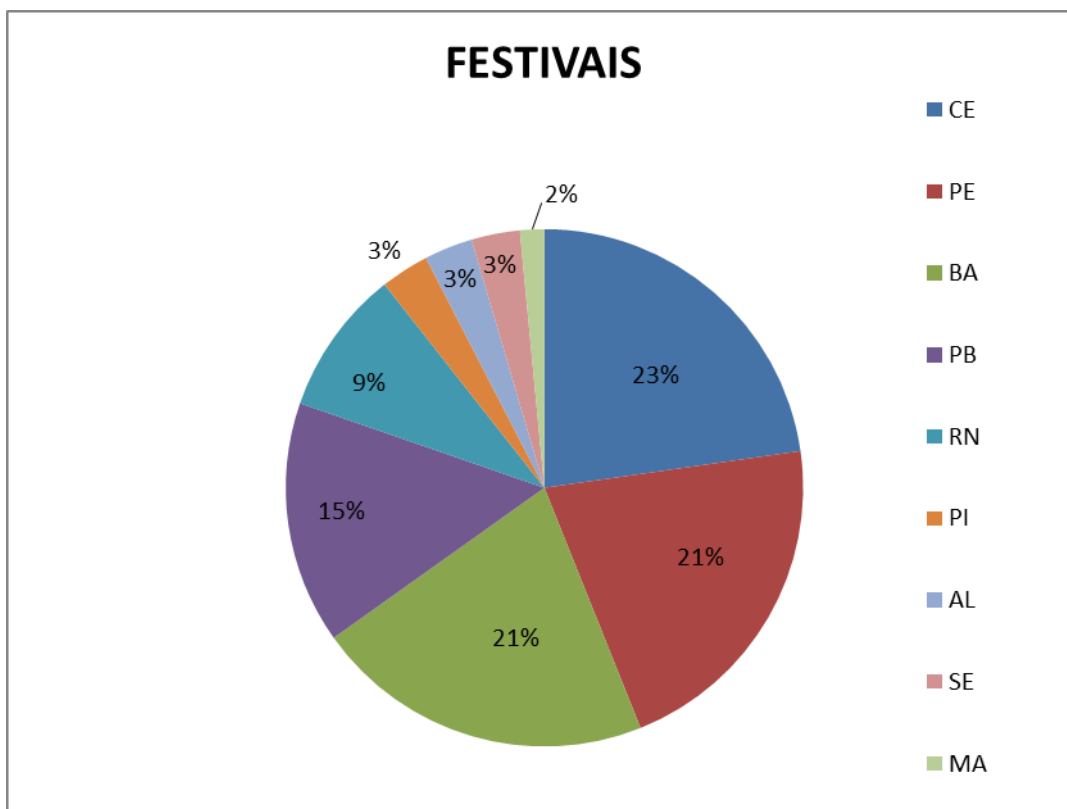
Os Estados menos fortes na cantoria nordestina são: Maranhão, Piauí era, já não é mais, Sergipe, Bahia e Alagoas. Quer dizer, hoje o Piauí se encontra entre os Estados mais fortes da cantoria. Piauí, Ceará, Rio Grande do Norte, Paraíba e Pernambuco. Alagoas ainda na frente de Sergipe, de Maranhão, da Bahia. (2013, p. 11)

O poeta José Alves Sobrinho (1980) também apresenta o seu ponto de vista:

Os locais que mais abrigaram os festivais foram Paraíba do Norte, Campina Grande. O de Campina Grande tem sido um dos maiores congressos de cantadores. O primeiro foi realizado por Apolônio Cardoso, um ex-cantador, hoje advogado residente em Mossoró, foi que organizou o primeiro congresso. O segundo já fomos nós da associação que organizamos em 76. Zé Gonçalves era o presidente. Organizamos o terceiro e o quarto já foi na gestão de Ivanildo. O quarto e o quinto. E o resultado é que esse ano ele ainda não fez porque o quinto deu um prejuízo enorme que ele não teve cabeça. Fora da Paraíba, o Piauí já tem feito, já vai fazendo três congressos em Teresina. O doutor Pedro Bezerra, folclorista, já vai realizando com muito brilhantismo, no Piauí, congressos de cantadores. Mas, Edilene, somente Campina Grande é que tem um calendário fixo para congresso, embora esse ano não tenha sido no mesmo mês. João Pessoa já vai fazendo quatro congressos também, mas não tem calendário fixo. Pode ser em maio, pode ser em agosto. Aqui, na Bahia, tem Feira de Santana. Lá, já houve congressos, eu não tomei parte não. Se não me engano, já houve dois. (p. 07)

O que se pode esboçar é uma estimativa que contemple a realização dos festivais de acordo com as cidades onde eles acontecem e/ou aconteceram:

Gráfico 1 Distribuição dos eventos conforme as pesquisas empreendidas



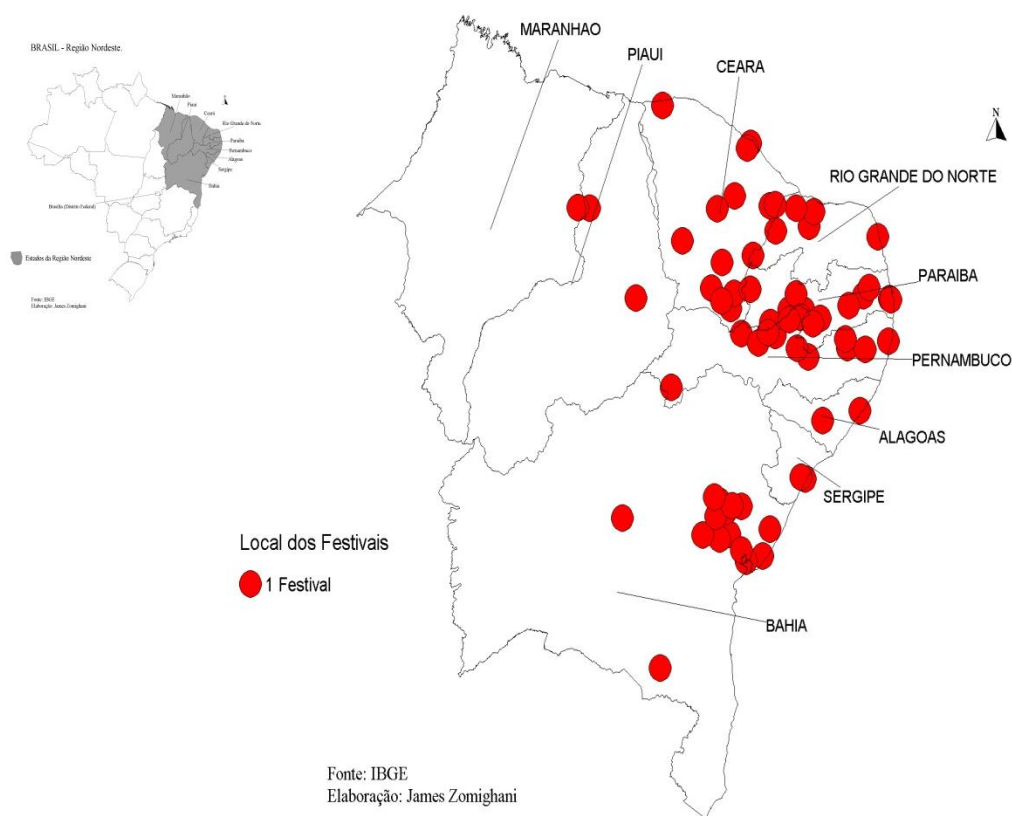
O gráfico acima ajuda a compreender como os eventos se encontram distribuídos no Nordeste na atualidade, bem como perceber a dinâmica que se dá em sua elaboração. A pesquisa em curso nos indicou a presença de festivais em 15 cidades cearenses (Fortaleza, Bairro Alto, Juazeiro do Norte, Abaiara, Camocim, Iguatu, Quixadá, Quixeramobim, Aurora, Quixeré, Farias Brito, Maracanaú, Serra Branca, Tauá, Limoeiro do Norte), 14 cidades pernambucanas (Recife, Gravatá, Caruaru, São José do Egito, São José de Belmonte, Sertânia, Totirama, Serra Talhada, Flores, Tabira, Triunfo, Itapetim, Petrolina, Arcoverde), 14 cidades baianas (Salvador, Feira de Santana, Conceição do Coité, Serrinha, Valente, Cavunge, Riachão do Jacuípe, Ichú, Biritinga, Ipirá, Entre Rios, Vitória da Conquista, Camaçari, Santo Amaro da Purificação), 10 cidades paraibanas (João Pessoa, Campina Grande, Patos, Cajazeiras, Princesa Isabel, Guarabira, Bayeux, Imaculada, Sumé, Alagoa Grande), 06 cidades potiguares (Natal, Mossoró, Carnaúbas, Apodi, Vale do Açu, São Miguel), 02 cidades

piauienses (Teresina, Picos), 02 cidades alagoanas (Arapiraca, Maceió), 02 cidades sergipanas (São Cristóvão, Aracaju) e 01 cidade maranhense (Timon).

Os mapas abaixo também colaboram para uma melhor visualização da distribuição dos festivais na região Nordeste:

Mapa 1 Distribuição dos festivais na região Nordeste

BRASIL - Região Nordeste: Festivais.



O Estado do Ceará, onde aconteceu o primeiro Congresso de Cantadores, em 1947, surge como o espaço mais produtivo, mas, contrariando afirmações de que a região jaguaribana seria a mais poética, os festivais se espalham pelo Estado, embora os que obtenham maior destaque sejam o Festival Nacional de Viola e Poesia, em Juazeiro do Norte, em sua oitava edição, e o Festival Internacional de Trovadores e Repentistas, criado pelo cineasta Rosemberg Caryri, atualmente em sua sétima edição, que já foi sediado em Quixadá, Quixeramobim, Farias Brito, Senador Pompeu e, a partir da quarta edição, fixou-se em Limoeiro do Norte, já sob a coordenação do repentista Geraldo Amâncio. Além de contar com a representação histórica de nomes como Manoel Galdino Bandeira e Siqueira de Amorim, a

região cearense tem como ilustre moradores três dos maiores cantadores da atualidade: Pedro Bandeira, Geraldo Amâncio e Sílvio Grangeiro. Graças ao seu poder de articulação e ao seu reconhecimento como mestres do improviso, conseguem trazer ao Estado colegas cujo prestígio agrega elementos suficientes para garantir grandes encontros, à medida em que contribuem para que a arte do improviso seja estimulada e reverenciada localmente como uma das maiores representantes da cultura popular.

Pernambuco, por sua vez, foi o primeiro lugar a apresentar os cantadores em um contexto inusitado_ cantoria no teatro_ e, além de ter sediado o segundo congresso de cantadores, é amplamente reconhecido por sua diversidade cultural, que tem como maiores representantes o frevo, o maracatu e a cantoria. Sendo a terra dos irmãos Batista, Dimas, Otacílio e Lourival, São José do Egito é decantada como a terra da poesia em função de pertencer a uma região conhecida como Vale do Pajeú, onde se concentra a produção de festivais e eventos relacionados à cantoria.

A Paraíba é apontada como a ‘universidade dos cantadores’ por ter sido berço dos primeiros cantadores_ Agostinho Nunes da Costa e seus filhos Nicandro Nunes da Costa e Ugulino Nunes da Costa, conhecido como Ugulino do Sabugi_ todos da famosa Serra do Teixeira. A cidade de Campina Grande sediou eventos importantes e fundadores e se faz representar, principalmente, por um movimento cultural que sempre foi forte e dinâmico, tendo a feira como grande espaço de congregação, destacando-se a figura do cantador José Alves Sobrinho, cujo trabalho artístico e acadêmico contribuiu para o reconhecimento da poesia improvisada criada no município⁶⁷. Nas terras paraibanas, o toque da viola e o estímulo para cantar se confundiam com as demandas do cotidiano:

[...] se dizia que cantador tinha que ser paraibano ou morar na Paraíba porque a Paraíba era uma espécie de universidade, o berço dos cantadores, inclusive lá a cantoria nasceu. E o cantador cearense não tinha muita credibilidade perante os cantadores paraibanos ou mesmo cantadores cearenses que moravam na Paraíba. E, sabendo disso, eu fui morar em Cajazeiras, na Paraíba [...] (AMÂNCIO, 2012, p. 06)

O poeta e pesquisador José Alves Sobrinho (1980), por sua vez, nos apresenta informações que buscam delinear o contexto que propiciou o fortalecimento da palavra cantada na região:

⁶⁷ Para maiores informações, ver a tese intitulada José Alves Sobrinho: *un poète entre deux mondes*, cuja autoria é de Joseilda de Sousa Diniz.

O cantador do Brasil surgiu da tradição da glosa. Antes do cantador havia o hábito, no nordeste, especialmente de Caraíbas, Serra do Teixeira, Patos, Piancó, havia serões de glosa. Juntavam-se quatro ou cinco glosadores e passava um domingo ou uma noite de São João, de São Pedro, glosando nas casas e corria até a propina. Observe os glosadores como Nicandro Nunes da Costa, Bernardo Nogueira, Germano de Araújo Leitão, Germano de Alagoas, Firmino da Jurema, José Martins, Silvino Pirauá Lima, eram glosadores profissionais, viviam da glosa. Bom, veio o reisado. O reisado a orquestra era viola e rabeca. Havia as loas dos Mateus, dos mascarados, e cantavam aquelas loas. E os cantadores nasceram dali. O próprio Ugulino do Sabugi foi de orquestra de reisado. Ele tinha viola e toca em orquestra de reisado. Manuel Caetano, negro velho, escravo, foi da orquestra de reisado. João Benedito, negro velho, não chegou a ser escravo, já nasceu quase livre. Bom, os cantadores sugeriram daí. Glosavam, cantavam em quadras, depois Silvino Pirauá Lima criou a sextilha, isso início de setenta pra cá, século passado.

(p.17)

O testemunho do poeta indica que os poetas populares utilizam recursos presentes em várias expressões culturais, de modo que algumas características são constituintes da poesia oral improvisada e, por isso, permeiam o modo como os poetas fazem uso da linguagem em seu processo criativo.

A Bahia surge no discurso dos cantadores como uma terra pouco afeita à poesia improvisada:

O maior nome até hoje na Bahia é Bule-Bule. É um dos maiores artistas da viola de todos os tempos. Eu só sei é que ele é um grande artista. Ele é capaz de prender um público, não só com a cantoria, porque ele é polivalente, né? Ele canta embolada, ele canta o coco. Ele canta o samba, sabe? Então, eu acho ele a maior expressão poética popular da Bahia de todos os tempos: Bule-Bule que, inclusive, eu quero muito bem, né? A Bahia não tem grandes nomes não, nunca teve. É porque a Bahia não teve nenhuma tradição de cantoria. O meio também, sabe, colabora muito para isso. O Pernambuco é excelente, na Paraíba a cantoria nasceu. Porque a prática faz o grande poeta. A Bahia não é uma grande praça para cantoria, né? O Pernambuco sim, a Paraíba sim, o Ceará sim. O público é pouco, é pequeno. Muito escasso. Estou dizendo isso porque viajei o interior da Bahia com o próprio Bule-Bule, né? (AMÂNCIO, 2012, p. 26)

Ivanildo Vila Nova, repentista que já participou do festival realizado em Feira de Santana, acrescenta:

Na Bahia eu conheci Antônio Queiroz, que destacou-se bem e ouvi falar de Nadinho. E um ou outro. A Bahia nunca foi foco da cantoria, até mesmo pela pouca penetração dos cantadores daqui lá. Se tivesse havido uma invasão maior, teria sido produtiva. (2013, p. 11)

Miguelzinho, cantador baiano, diz o que falta:

Se nós na Bahia vivêssemos de poesia, com certeza, a Bahia também cantava igual à Paraíba. Mas não, todo mundo deixa o trabalho, canta por acaso. Como é que cresce? Entendeu? Deus disse “Usa, que sereis mestre” e sem usar, não pode ser mestre. Então, é isso que nos falta, inclusive a mim mesmo. Se eu vivesse da poesia, tivesse condições de viver da poesia, eu estudaria também um pouco, eu lia, entendeu? Mas não. A gente tem que ir pros seus afazeres pela nossa sobrevivência e a poesia fica, como eu estou dizendo pra você “Por acaso, assim no festival”, por acaso alguém combinar uma cantoria de seis em seis meses. Não pode crescer se você já (...) Você não pode fazer... Se o pedreiro passar dois anos sem levantar parede, se ele for botar quinhentos blocos na parede, só consegue botar trezentos. Já tem duzentos de queda da produção. É a gente. Se não canta, quando vai cantar, sente dificuldade. (2007, p. 04)

Para o poeta, a falta de um contato mais frequente com a arte, o que poderia ser resolvido caso pudessem ‘viver de poesia’, é apontada como um caráter dificultador, haja vista que só os cantadores considerados de primeira linha podem viver exclusivamente de cantoria. Nesse quesito, apenas Antônio Ribeiro da Conceição, nacionalmente conhecido como Bule-Bule, é apontado como o artista que representa a Bahia, embora este seja de fato classificado como um *performer* múltiplo, que recorre a outros gêneros, como o samba de roda, a embolada, o coco, o cordel, a fim de diversificar sua prática e corresponder a uma demanda que requer do poeta a capacidade de cativar e manter seu público a partir de uma sedução que se dá pelos ouvidos e se espalha pelo corpo, contagiado pela musicalidade que emana dos gêneros orais validando sua obra, conforme o conceito apontado por Zumthor (1990):

A obra é aquilo que é poeticamente comunicado, aqui e agora: texto, sonoridades, ritmos, elementos visuais e situacionais; o termo abraça a totalidade de fatores da performance, fatores produzindo juntos um sentido global que também não é reduzível a uma adição de sentidos particulares. Nesse sentido, a obra é por natureza teatral; o teatro em sua forma acabada, mas toda performance o é em alguma medida. (p. 126)⁶⁸

A promoção do Festival de Violeiros do Nordeste, a partir de 1975, em Feira de Santana, organizado pelos repentistas Dadinho e Caboquinho, trouxe para a Bahia grandes nomes da cantoria e contribuiu para sua inserção no cenário nacional. Quando os eventos de cantoria começaram a tomar corpo em terras baianas, esta seguia na verdade um movimento

⁶⁸ L’œuvre, c’est ce qui est poétiquement communiqué, ici et maintenant : texte, sonorités, rythmes, éléments visuels et situationnels ; le terme embrasse la totalité des facteurs de la performance, facteurs produisant ensemble un sens global qui, lui non plus, n’est pas réductible à une addition de sens particuliers. En ce sens, l’œuvre est par nature théâtrale; le théâtre en est la forme achevée, mais toute performance en tient en quelque façon.

nacional, iniciado nos anos 1970, e que resultou numa grande safra de festivais promovidos a partir desse período. Entretanto, Ramos (1991, p. 35)⁶⁹, noticia que o primeiro festival baiano teria acontecido na cidade de Biritinga, em 1960, sob a organização do cordelista Rodolfo Coelho Cavalcante, com o apoio da prefeitura local, contando com a participação de cantadores baianos e pernambucanos, embora todos fossem inexperientes em relação a esse tipo de evento. Em seguida, em 1963, a cidade de Feira de Santana teria sediado um festival no Ginásio de Esportes do Feira Tênis Clube, organizado pelo radialista Nestor Peixoto, conhecido como Zé Pimenta. Uma década depois, em 1973, a Prefeitura de Serrinha, em parceria com a gravadora carioca Madrigal, promoveu um festival cuja premiação dos vencedores seria a gravação de um compacto duplo. Ainda que os festivais regularmente realizados em Feira de Santana tenham sido os responsáveis pelo destaque da cantoria na Bahia, há que se destacar a existência de outros, como os realizados em 1975 e 1976, em Santo Amaro da Purificação, organizado pela AVTB, a convite da Prefeitura, como parte dos festejos para Nossa Senhora da Purificação. Ainda em 1976, a cidade de Camaçari também promoveu um festival, cujos vencedores foram os ilustres cantadores Oliveira de Panelas e Otacílio Batista, que naquele ano formavam uma dupla estável, conhecida como o jovem Oliveira e o famoso Otacílio.

A cidade de Ipirá sediou, em 1977, um festival promovido pela Associação de Violeiros e Trovadores da Bahia, contando com o apoio irrestrito da Prefeitura, na figura do prefeito Jurandy Oliveira, cujo estímulo ajudou a promover festivais de violeiros anualmente até os anos 1980. Do mesmo modo, a cidade de Entre Rios realizou festivais nos anos 1976 e 1977, promovido pelo empresário Manoelito Argôlo, como parte da comemoração das festas juninas. Vitória da Conquista, por sua vez, foi sede de um festival em 1978, cuja realização se deu com o apoio da Prefeitura. Em 1981, a Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS), dentro da programação da Semana de Cultura, promovida pelo Museu Casa do Sertão, realizou um festival, assim como a cidade de Riachão do Jacuípe que, no mesmo ano, sediou um festival organizado pela AVTB com o apoio da prefeitura.

Na área da cantoria, o primeiro evento intitulado festival, realizado no Nordeste, aconteceu em Juazeiro do Norte, em 1968, enquanto o segundo aconteceu em Teresina, em 1973, seguido por Feira de Santana, em 1975. Antes disso, todos os eventos eram

⁶⁹As obras **O 1º cantador da Bahia**, de João Crispim Ramos, e **A Bahia e os repentistas**, de José Crispim Ramos, ambos filhos do repentista Dadinho, são as únicas encontradas com informações detalhadas e precisas sobre os eventos acontecidos na Bahia até os anos 1989, fruto da experiência e da vivência de ambos. Em função disso, são fundamentais para o desenvolvimento desta pesquisa, de modo que os dados apresentados por estes são aqui compartilhados.

denominados encontro, congresso e campeonato. Percebe-se que, ao lado de Teresina (PI), Feira de Santana (BA) organiza o segundo mais antigo festival de violeiros do país. O Festival de Violeiros do Nordeste está em sua 38ª edição, ininterruptamente, e durante esse período tem recebido vates da cantoria, tais como: Pedro Bandeira, Daudete Bandeira, Valdir Telles, Geraldo Amâncio, Ivanildo Vila Nova, João Furiba, Severino Feitosa, Louro Branco, João Paraibano, dentre outros. O evento é organizado pelos irmãos Caboquinho e João Ramos, filhos do saudoso repentista Dadinho. Este, conforme relatos dos seus pares, teria sido um dos mais importantes cantadores baianos e o responsável pelo estabelecimento da cantoria em solos baianos:

A autenticidade do seu canto sutil e improvisado, está descrita nas cordas da viola e na voz de **Dadinho**. Com sua maestria e capacidade de criar versos para documentar história e a vida cotidiana do povo com uma poesia autêntica e bonita, é assim que todos conhecem **Dadinho o 1º Cantador da Bahia**. Primeiro por saber utilizar as palavras de forma consciente e curiosa. Seu Dom imaginativo traz para a sociedade, o excêntrico documento da realidade com um toque irônico, se necessário, mas ao mesmo tempo meigo e exaltador. Conhecedor das dificuldades, possuidor de inegável inteligência e lutador numa vida de pelepas sabe unir pontos precisos para construção de canções e versos verdadeiros. Estas retratam caminhos do sertão que diante da plateia demonstra inspiração e a vontade de espalhar o seu canto, a sua obra de trovador. (RAMOS, 1999, p. 10)

Além disso, os demais festivais promovidos ao longo do ano, em diversas cidades, no Circuito Baiano da Viola, contribuem para a divulgação e manutenção da arte de versejar no território baiano:

Porque você vê, os festivais, a gente hoje, agora estamos fazendo seis festivais por ano, né? Se não houvesse eles, eu mesmo, Miguelzinho cantaria de seis em seis meses, então, o festival faz a gente se juntar mais e cantar mais também. Mais tempo, né? Não quer dizer nem mais poesias, mas mais tempo. (2007, p. 07)

Entretanto, o repentista Bule-Bule destaca um aspecto que merece ser analisado:

Como vamos fazer, continuar fazendo o Circuito Baiano da Viola? Eu fiz durante algum tempo e não tenho mais condições de fazer. Eu vou fazer outros eventos, vou apoiar o Circuito Baiano da Viola, por quem esteja fazendo. Esse ano é com Antônio Queiroz, ele está dirigindo e eu vou fazer de tudo, mas só terá sucesso de festa, enquanto festa e sucesso financeiro, se houver a captação de recurso. Se não houver, nós vamos fazer durante 20 anos da mesma forma que fizemos os três primeiros, sem nenhum recurso, um fazendo para o outro, pagando a festa e ninguém ganhando. E, na

realidade, não é crescer o olho na verba que existe, não. Existe verba disponível, o que falta é técnica para captar os recursos. (2007, p. 02)

Alguns anos depois, há evidências de que o quadro sofreu algumas alterações, o que pode ser comprovado pela promoção de alguns dos festivais organizados pelo Circuito, a exemplo de Serrinha e Conceição do Coité, que passaram a contar com o apoio de verbas provenientes de editais lançados pela Secretaria de Cultura do Estado. Ou seja, os violeiros começam a lidar com novas formas de captação de recursos, no que costumam ser amparados pela figura do produtor cultural, que geralmente fazem os projetos e dão encaminhamento ao processo, suprindo lacunas que os poetas populares passam, aos poucos, a dominar.

O Rio Grande do Norte surge no discurso dos repentistas como uma região importante no universo da cantoria, mas não encontramos, atualmente, muitos elementos que ratifiquem essa visão. O Piauí, por sua vez, inseriu-se tardiamente como rota dos cantadores, tendo a promoção do Festival de Violeiros do Norte/Nordeste, a partir de 1973, sido o cartão de visitas para repentistas que, até então, não viam motivos para explorar a região.

Os poetas, sempre inquietos com os caminhos da cantoria, estão muito mais preocupados com a qualidade dos festivais produzidos e não necessariamente com a quantidade. Nesse sentido, é preciso ir além das estatísticas: conforme o gráfico exposto acima, os Estados do Piauí, Alagoas e Sergipe estão equiparados no que tange à promoção de festivais, estão os três com apenas com três por cento de representatividade, entretanto, não há dúvidas que o Piauí não pode ser colocado no mesmo rol dos outros dois, uma vez que o festival que promove há quarenta anos alterou sua participação no cenário da cantoria de improviso nordestina, haja vista sua anterior invisibilidade nesse setor. É bem verdade que o evento centra todos os esforços apenas na capital, Teresina, o que parece não motivar esse tipo de criação artística nas demais cidades, à exceção de Picos que, despretensiosamente, vem conquistando um espaço. O festival promovido em Arapiraca, Alagoas, sempre foi organizado pelo poeta Ivanildo Vila Nova que, recentemente, transferiu essa responsabilidade para seu filho, uma vez que, segundo ele, passou a precisar lidar com questões ligadas a empresas, o que deve ter aumentado a burocracia em torno da organização, haja vista que, se for uma iniciativa vinculada à Lei Rouanet, por exemplo, que estimula o incentivo fiscal, há uma necessidade maior de prestação de contas, de obedecer a critérios que ultrapassam os limites nos quais o poeta está acostumado a agir: “Pois é, passei para meu filho porque aí entra aqueles negócios de empresa, tem que ter não sei o que, essas coisas. Eu sou do tempo que não precisava, que não tinha nada disso” (VILA NOVA, 2013, p. 10). O festival

promovido em São Cristóvão, Sergipe, teve sua primeira edição em 2011 e é uma proposta mais ampla, que envolve os aboiadores e faz uma distinção entre violeiros e repentistas. Entende-se que essa iniciativa – a de um único evento com várias expressões – pode ser oriunda de uma congregação de forças em prol da divulgação de expressões da cultura popular. A iniciativa que vemos em Timon (MA) pode ser estimulada em função de sua localização privilegiada, uma vez que é uma cidade fronteiriça, que faz divisa com o Estado do Piauí, mais precisamente com a cidade de Teresina, o que facilita o trânsito dos artistas. Nesse sentido, percebe-se que, em algumas localidades, os festivais são programados em datas próximas, por vezes em dias seguidos que podem envolver até uma semana, como o que ocorre na região do Cariri cearense, a fim de dispor da presença dos artistas que já se encontram na região.

Uma estratégia interessante para perceber o quanto cada município encontra-se engajado em função da manutenção e da divulgação do repente é verificar não apenas quantos festivais há em cada localidade, mas com que frequência eles surgem e se há investimentos tanto para o fortalecimento de produções que já conquistaram o reconhecimento da cidade e estão inseridas no calendário de festividades locais, quanto para o surgimento de novas investidas, novos modos de lidar com expressões da palavra cantada.

Cidades como Picos (PI), Olinda (PE), Iguatu (CE), Arcoverde (PE), Serra Branca (CE), São Cristóvão (CE) e Caraúbas (RN) promoveram seus primeiros festivais entre 2009 e 2012. Algumas localidades, como Iguatu (CE), já têm uma tradição consolidada, centrada num festival que atrai figuras importantes no cenário da cantoria e apresenta uma renovação. Exemplo disso é o poeta Chico Alves, veterano, e seu filho, Jonas Bezerra, jovem cantador apontado como uma das grandes promessas dessa nova geração, tendo sido convidado para eventos importantes e muito elogiado por sua construção poética segura e envolvente. Entretanto, Iguatu e Olinda dão espaço para um novo modelo de festival, que apresenta aspectos voltados para um novo nicho: o Congresso de Repentistas Evangélicos. Dispostos a compor um novo grupo no cenário da cantoria, os evangélicos declaram independência e passam a promover um evento à parte, ainda que muito permaneçam ligados os eventos gerais, como os promoventes, evangélicos que participam do grande circuito ao mesmo tempo em que estimulam outras práticas. Por outro lado, cidades como Campina Grande, uma das pioneiras na promoção de festivais, ainda em 1974, não conseguiu manter a promoção do festival como parte da programação anual da cidade, de modo que durante 07 anos (1998, 1999, 2003, 2007, 2010, 2011) a falta de recursos inviabilizou a realização do evento.

Conforme os cantadores, diversos fatores interferem na organização dos festivais, mas a escassez de recursos e falta de apoio das autoridades locais são grandes dificultadores para a realização dos eventos: “Era porque na maioria das vezes você precisava sair de porta em porta para pedir dinheiro, pedindo dinheiro a apologista, pedindo ajuda a fulano, pedindo ajuda a beltrano, pedindo patrocínio. Sempre foi difícil, a não ser quando uma empresa banca tudo, aí pronto, está certo.” (VILA NOVA, 2013). Para o poeta Edmilson Ferreira há um avanço, sobretudo no tocante às possibilidades de captação de recursos:

Bom, de cara a maior dificuldade é angariar fundo para tal, né? O material artístico você tem, né? Você tem muitos bons repentistas no Nordeste todo, a credibilidade de poder convidá-los e de cara ser aceito o convite, público se tem, desde que se faça uma boa divulgação. Praticamente em qualquer lugar do Nordeste onde se faça festival tem como se ter público, isso depende muito do tempo que você tem pra divulgar, pra fazer a difusão disso e de como você fez também. Mas a grande dificuldade ainda é ter projetos contemplados, né? Talvez em alguns meios e instituições há consciência dessa importância, por outro lado, a gente vive uma realidade em que, por exemplo, em nome da responsabilidade fiscal onde quaisquer problemas que aconteçam, sei lá, catástrofes, como a das enchentes recentemente isso, às vezes, também termina por virar um pretexto pra o não financiamento de bens artístico-culturais. Por que isso acontece? Porque na hora da crise se cortam verbas da cultura. A cultura é importante, mas parece que para algumas autoridades ainda não é essencial. O essencial são outras coisas. E aí, esses cortes que, às vezes, acontecem dificultam um pouco. Mas comparando o que foi e o que é, está muito mais fácil do que era, porque você tem, pelo menos, canais via projeto, Lei Rouanet, as Fundações de Cultura de cada Estado, em cada município, de certa maneira, já sentem essa necessidade do enraizamento das suas atividades culturais e manifestações e tal. E aí isso facilita um pouquinho que a gente entre e prove a importância do que é manter essa atividade bisseccular que é a cantoria. (2010, p. 08)

Percebe-se que uma geração mais recente de cantadores já circula com tranquilidade sobre os novos espaços que se abrem em função desses referidos novos modos de captação de recursos. Nesse sentido, os artistas incorporam um discurso que naturaliza a vinculação aos poderes estatais, municipais e empresariais, tendo em vista, a promoção dos eventos. O risco, no caso, é a não percepção exata do quanto essa participação ‘estrangeira’ pode impor formas de controle que submetem a arte aos ditames da política, direcionando-se para a politização da cultura. Não cremos, entretanto, que os poetas sejam inocentes vítimas do sistema capitalista. Os meandros da cantoria os habilitam a negociar com as novas propostas, a tirar proveito do que lhes é necessário, a dispor dessas novas habilidades para introduzir novos produtos, para requer direitos e impor condições, cientes de que o Estado, tendo sempre em vista a manutenção do seu campo de poder, só investe em produtos que

tragam retorno seguro e que possam agregar valor à imagem que pretendem manter. Daí o apoio certo das Secretarias de Turismo aponta em que medida os eventos populares podem ser interessantes para a construção e/ou manutenção de uma identidade sempre em vias de mudança, haja vista seu caráter fluido. Assim,

As ideologias, por oposição ao mito, produto colectivo e colectivamente apropriado, servem interesses particulares que tendem a apresentar como interesses universais, comuns ao conjunto do grupo. A cultura dominante contribui para a integração real da classe dominante (assegurando uma comunicação imediata entre todos os seus membros e distinguindo-os das outras classes); para a integração fictícia da sociedade no seu conjunto, portanto, à desmobilização (falsa consciência) das classes dominadas; para a legitimação da ordem estabelecida por meio do estabelecimento das distinções (hierarquias) e para a legitimação dessas distinções. Este efeito ideológico, produ-lo a cultura dominante dissimulando a função de divisão na função de comunicação: a cultura que une (intermediário de comunicação) é também a cultura que separa (instrumento de distinção) e que legitima as distinções compelindo todas as culturas (designadas como subculturas) a definirem-se pela sua distância em relação à cultura dominante. (BOURDIEU, 2010, p. 10/11)

O poeta Ivanildo Vila Nova assim compreende o modo como o processo se estabelece entre a classe artística e os poderes locais:

Os poderes públicos apoiam depende de como você vá pedir isso. Se você vai pedir só o dinheiro por dupla é muito difícil, se você pedir 30/40 mil, aí é mais fácil porque aí alguém vai ganhar por fora. Por isso que as bandas trabalham tanto porque cachê de banda tal é 100 reais, ela não recebe aqueles 100 mil, né? E quando for a apresentação não sabe, não está só 100, se está 150, 200, quer dizer, é o tipo de coisa que o cantador não entra muito porque o dinheiro do cantador é pouco. O dinheiro do cantador é pouco, exceção daqueles que fazem projetos de 180 mil que são aprovados: Francisco de Assis, hoje na Casa do Cantador, em Brasília, eu já falei, Geraldo Oliveira, fulano, aí dá certo. Mas a maioria (...) a maioria é com sacrifício. (2013, p. 10)

O ponto de vista do repentista coincide com o senso comum, ou seja, o de que os políticos estão sempre envolvidos em transações corruptas, de modo que toda e qualquer ação empreendida por qualquer representante da classe política terá como finalidade o desvio de verbas públicas. Entretanto, para além disso, seu testemunho explicita a consciência de que o pouco interesse destinado à área se dá em função do caráter ‘pouco rentável’ do cantador. Assim, explica a introdução de novos gêneros em espaços antes exclusivos dos cantadores, tais como bandas de forró, duplas sertanejas, assim como cantadores que pertencem a outros

segmentos da cantoria que não a improvisada, e como esses parecem ser as atrações mais aguardadas, haja vista a maior divulgação feita em torno de suas presenças. O cantador Oliveira de Panelas explana sobre o modo como compreende as mudanças que foram sendo introduzidas ou, ainda a ausência delas:

O que mudou para mim é a mesmice, pra baixo. Não foi nem a mesmice. Eu acho que houve um interesse da classe de tocar fogo, no bom sentido para que ela não decaísse tanto. A maneira dos cantadores jovens, aquela coisa meio apática, cantando aquela (...). Não é por aí mais não. Deixar num congresso seis duplas cantando e não ter uma coisinha no meio para fazer o rabequeiro, dar uma temperadinha. [...] Eu acho que hoje nós temos... hoje é imagem. É claro que o canto, o áudio não se despreza nunca em música, em canto. Mas hoje você seria assim colocar Nelson Gonçalves cantando. Tudo bem, tudo bem. E aparece hoje um saltitante de palco. Quem era que a televisão iria colocar? Ora, não tem o que ver! (OLIVEIRAS, 2012, p. 17)

O apelo à imagem e a urgência de corresponder aos formatos exigidos pelos meios de comunicação de massa demonstram a atenção do artista para o contexto político-cultural no qual a cantoria se insere, nesse momento, indica a necessidade de filiação da classe dos repentistas a uma nova demanda de mercado. Se para uma nova geração os festivais são vistos como vitrine, para os veteranos, como Oliveira de Panelas, cuja inserção midiática o difere da maioria de seus pares, os festivais não estão mais em sua ‘época de ouro’ e precisam rever o formato em voga a fim de manter-se como um espaço privilegiado de exposição da arte poética improvisada. Destaca-se, entretanto, que os argumentos apresentados pelo artista diferem da proposta de agregação de valores manipulados pelos poderes públicos locais, haja vista que o poeta reforça a necessidade da introdução de expressões diversificadas, na medida em que estas pertençam ao escopo das expressões populares que dialogam com a cantoria, quais sejam as apresentadas por rabequeiros, coquistas, emboladores e demais criações artísticas que, ainda não tenham o improviso como elemento unificante, disponham de performance mais atrativa em função da dinâmica que estabelecem com o público e na medida em que apresentem elementos que mantenham a atenção da plateia, ao mesmo tempo em que expõem a diversidade da cultura popular local.

4.3 FESTIVAIS DE VIOLEIROS

Alguns, como Ramalho (2000) e Ayala (1988) apontam diferenças entre campeonato, congresso e festival e é preciso, inicialmente, que se mostre em que aspectos

essas produções diferem para que adiante possamos visualizar com mais clareza as mudanças que vão acontecendo e que formatos vão sendo privilegiados. Embora haja em menor número, vale ressaltar a existência dos encontros, que possuem a mesma formatação dos congressos.

Para descrever o modelo que corresponde aos campeonatos, recorreremos às informações dadas pela União Municipal dos Estudantes Secundaristas de São Paulo (UMES) que, em parceria com a União dos Cantadores Repentistas e Apologistas do Nordeste (UCRAN), organizou a primeira e a segunda edições do Campeonato Brasileiro de Poetas Repentistas, realizado em São Paulo, em 1997 e 1999, respectivamente, além do 1º Campeonato Paulista de Poetas Repentistas, realizado de outubro a dezembro de 1997.

O 2º Campeonato Brasileiro de Poetas Repentistas teve 19 etapas; oito pré-eliminatórias, duas semifinais e a final realizada no dia 19 de dezembro. O campeonato, que contou com a participação de 80 cantadores, foi vencido por Raimundo Caetano. Em segundo, terceiro e quarto lugares ficaram Edmilson Ferreira, Raimundo Nonato e Nonato Costa. Além dos quatro semifinalistas: Oliveira de Panelas, Ismael Pereira, Chico de Assis e Rogério Menezes. A exemplo dos campeonatos anteriores, realizados pela UMES e a UCRAN, o critério utilizado foi o da disputa individual, como nos tradicionais desafios de pé-de-parede, formato que garante a autenticidade do improviso e dá mais colorido e emoção aos espetáculos. (UMES, 2012)

Quanto ao congresso, este formato pode ser descrito conforme o testemunho de Bráulio Tavares, admirador da arte da cantoria e um dos organizadores dos congressos que aconteceram em Campina Grande nos anos 1970:

“[...] acho que eram três eliminatórias. Quinta, sexta, sábado e no domingo tinha a final. Então, na quinta cantavam cinco ou seis duplas e se classificavam duas. Na sexta e no sábado mesma coisa, então, duas, duas e duas. Essas seis duplas classificadas faziam a noite final concorrendo a três prêmios, geralmente, porque cada ano tinha (...). Quando você tinha mais grana, mais verba, aumentava o número de prêmios e tal.” (2012, p. 09)

O festival, por sua vez, atualmente adota formações muito variadas. As descrições apresentadas indicam que o campeonato consistia em um processo mais longo, podendo durar meses, com um número maior de eliminatórias, enquanto o congresso desenvolve-se em torno de três ou quatro dias. Já o festival destaca-se como um evento que, prioritariamente, acontece em apenas um dia. Ainda que possamos encontrar realizações que se desenrolem em dois ou três dias, como é o caso do Festival de Violeiros Norte/Nordeste, que acontece em Teresina, ou o Festival Nacional de Viola e Poesia, que acontece em Juazeiro do Norte, não há etapas eliminatórias e, sim, apresentações, que serão avaliadas a fim

de se definir os vencedores. Nos formatos adotados pelos campeonatos e pelos congressos, a grande final ocupava um lugar de destaque, haja vista a expectativa que se criava em torno do evento, pois, a cada dia havia resultados parciais e, por fim, havia a apresentação das três melhores duplas, que disputavam a primeira, a segunda e a terceira colocação. O destaque nos campeonatos realizados em São Paulo é que a disputa se dava de modo individual e não por duplas, imprimindo ao evento uma dinâmica diferente das demais competições realizadas à época.

Vemos que, como o passar do tempo, a incidência de campeonatos diminuiu consideravelmente, enquanto os formatos congresso e festival passaram a ser utilizados como sinônimos. José Alves Sobrinho,⁷⁰ e também Bráulio Tavares, envolvidos diretamente na realização de festivais em Campina Grande, a partir dos anos 1974, referem-se aos eventos como congressos, embora fique claro que a estrutura correspondia ao que hoje se denomina festival. Entretanto, alguns estudiosos afirmam que congressos eram eventos cuja pauta estava voltada para discussões de classe, de modo que a apresentação dos cantadores fazia parte da programação, mas não parecia ser o que justificava a realização dos referidos eventos.

Nesse sentido, o cantador Ivanildo Vila Nova diz que “A gente só chama de congresso quando passa a ter mais de uma noite. Se são duas noites de pontos corridos, três noites com eliminatórias, aí é um congresso. Uma noite só é um festival”. (2013, p. 09). Oliveira de Panelas, por sua vez, afirma: “É uma coisa só: congressos e festivais, desafio, campeonato. É tudo sinônimo para nós, é a mesma coisa. É e não é, né? Congresso é uma coisa (...). Mas para nós “Vamos congressar, o campeonato X, o desafio tal (2012, p. 15)”. O que se pode inferir é que a nomenclatura está atrelada à estrutura e que o formato campeonato foi extinto em função de sua proposta, que propunha uma disputa mais individual, mantendo características do desafio, enquanto a lógica predominante dos demais eventos primava pela parceria, aspecto constituinte da tradição poética improvisada.

Atualmente, predominam eventos denominados congresso ou festival, cujo uso passou a ser imperativo a partir dos anos 70, firmando-se como manifestação representativa da área. Os nomes dados costumam ser: Festival de Violeiros, Festival de Violeiros e Repentistas, Festival de Trovadores e Repentistas, Festival de Cantadores, Festival de Poetas Repentistas, Festival de Poetas, Violeiros e Repentistas, dentre outros, cuja variedade indica a diversidade de artistas que podem partilhar o mesmo espaço. A referência a violeiros, repentistas, trovadores e cantadores indica que a viola sempre figura como o instrumento de

⁷⁰Repentista paraibano da geração mais antiga, em entrevista publicada na *Revue Plural Pluriel*, n. 10, cedida em 1980 à pesquisadora Edilene Matos (ANEXO B).

destaque, mas há diferenças no modo como cada um se vale do verso cantado. O **trovador** indica uma referência à prática medievalista francesa do *troubadour*, facilmente confundido com o *jongleur* ou com o *ménéstrel*. Embora ambos vivam do labor poético, é preciso apontar algumas diferenças entre eles:

[...] o *troubadour* era o autor, o compositor, o *jongleur*, ele executava aquilo que outro “encontrava”. É o *jongleur_joglar, joglador_* que se aplica à imagem estereotipada de um artista itinerante e sempre atarefado; quanto ao *ménéstrel* (nessa ordem a palavra apareceu no Norte da França), é um *jongleur* que possui uma função estável, atrelada ao serviço desempenhado para uma corte ou para um senhor. (MARROU, 1971, p. 09)

Responsáveis pela introdução de uma nova concepção de amor, os trovadores tiveram notabilidade durante os séculos XII e XIII; a partir daí, entraram em decadência. Os maiores representantes vinham do Sul da França e adotavam a *langue d’Oc* como dialeto literário, chamada de *limousin* pelos catalães e *provençal* pelos italianos, enquanto os próprios poetas a denominavam *romana* a fim de diferenciá-la do latim (MARROU, 1971, p. 67). Esta era utilizada com adequações de modo a corresponder às necessidades rítmicas poéticas, ampliando o repertório de rimas, de modo que as pesquisas apontam a existência de 1001 fórmulas utilizadas para rimas e 1422 fórmulas silábicas, revelando a ampla criatividade poética dos trovadores, capazes, como Pierre de Corbiac, de criar 840 versos com a mesma rima.

Além de poetas, os trovadores eram também músicos, haja vista que sua arte se dá de modo híbrido, a partir do entrecruzamento de música e palavra, pois “[...] essa poesia é “lítica”, no sentido pleno da palavra: feita para ser cantada, com acompanhamento de instrumentos e não apenas para ser escrita, impressa, lida, no máximo recitada [...]”⁷¹ (MARROU, 1971, p. 79). Seguindo a linha concernente aos demais gêneros da poesia oral, as trovas precisavam ser veiculadas mediante uma performance que dava corporeidade ao texto a partir da voz, conforme o conceito de Zumthor (1990, p. 48): “A performance é a materialização (“a concretização”, dizem os alemães) de uma mensagem poética por meio da voz humana e do que lhe acompanha, o gesto ou mesmo a totalidade dos movimentos corporais”⁷². No universo da cantoria de improviso são denominados trovadores aqueles que declamam cordéis, apresentam canções e recitam poemas e demais textos populares.

⁷¹ “[...] cette poésie est “lyrique”, au sens plénier du mot: faite pour être chantée, avec accompagnement d’instruments_ et non pas seulement pour être écrite, imprimée, lue, tout au plus récitée [...]”

⁷² La performance, c’est la matérialisation (la “concrétisation”, disent les Allemands) d’un message poétique par le moyen de la voix humaine et de ce qui l’accompagne, le geste ou même la totalité des mouvements corporels

Entretanto, há um outro segmento também denominado cantoria, no Nordeste, embora não improvisada, do qual participam artistas como Elomar Figueira Mello, Xangai, Geraldo Azevedo e Décio Marques que se autodenominam trovadores e requerem filiação direta dos bardos franceses em função do estilo lítero-musical que seguem.⁷³

O **violeiro** se faz notar por sua relação estreita com a viola e ocupa um espaço específico no contexto musical brasileiro, destacando-se por cantar versos que ressaltem o amor pela natureza, por sua estreita relação com as coisas da terra. O **repentista** é aquele que também porta a viola como grande parceira, mas sobressai-se por produzir versos improvisados no momento em que se apresenta, fazendo coincidir os processos de produção e recepção no tempo e no espaço. Embora nem todo violeiro seja repentista, todo repentista é violeiro, de modo que os termos podem e são utilizados como sinônimos e, como tal, serão utilizados ao longo desse texto. Além disso, o termo **cantador** também surge como uma referência aos que portam a viola para cantar determinadas temáticas, no que se diferenciaria do termo **cantor**, alcunha para se referir de modo generalista ao que se dispõem a cantar. A ideia implícita na formação vocabular, que se trata de dois exemplos de derivação por sufixação, atribui ao sufixo **or** um caráter, nesse caso, digamos mais erudito, enquanto o sufixo **ador** está destinado a um conceito mais popular. Compreendendo que, nos casos em que dois sufixos, ambos ligados a um mesmo verbo a fim de desempenhar uma função, quer seja substantiva ou adjetiva, coexistem e garantem seu espaço mediante as escolhas feitas pelos falantes conforme objetivos muito específicos, a opção por utilizar um ou outro leva em conta princípios mais subjetivos que objetivos, haja vista que, socialmente, um deles costuma ser associado a um processo criativo menos complexo, o que não corresponde às produções em questão. Mas, independente de suas relações com a trova e/ou com a viola, os três termos – quais sejam violeiro, repentista e cantador – serão utilizados para se referir aos poetas improvisadores.

Inicialmente, propondo-se a promover eventos cujo alcance seria mais local, muitos eventos agregam o nome da cidade ou do Estado ao título dado (Congresso de Cantadores de Recife; Festival de Violeiros e Repentistas da Bahia; Festival de Violeiros de Serrinha; Festival de Violeiros e Repentistas de Conceição do Coité), a região onde ele se realiza (Festival de Violeiros do Nordeste; Festival de Violeiros Norte-Nordeste) ou a sua abrangência (Festival Nacional de Violeiros; Festival Internacional de Trovadores e Repentistas). Os títulos escolhidos fazem referência ao alcance da proposta e dos artistas

⁷³Para informações mais detalhadas, ver o trabalho de Eduardo Cavalcanti Bastos acerca da relação entre os trovadores provençais e os trovadores brasileiros.

envolvidos. A partir das chamadas, o público cria suas expectativas e já sabe se haverá apenas representantes locais ou se terá a oportunidade de ver poetas de longe que vêm para agregar valor a cada realização, conforme informações constantes no material de divulgação, como os exemplos abaixo:

Figura 19 XXXVIII Festival de Violeiros do Norte e Nordeste



Figura 20 VIII Festival Nacional de Viola e Poesia



O poeta Edmilson Ferreira, piauiense que mora em Pernambuco e representa este Estado, propõe uma distinção entre pé-de-parede e festival, acentuando que o surgimento dos festivais altera o *status quo* da cantoria:

Olha, o festival é uma vitrine. É uma vitrine que leva o convite ao pé de parede, né? Claro, o festival tem as características que são próprias, que aglomera várias duplas, via de regra tem competição, né? O que, aliás, é uma coisa que nós defendemos, essa ideia da competição. E por que defendemos? Porque historicamente a cantoria sempre teve competição. O que é bem diferente hoje é que a competição no começo da cantoria, que era feito nas cantorias, porque não havia festivais, no período das excursões, no período do rádio essa competição era feita. E no começo mesmo dessa competição, ela era um pouco cruel porque em situações extremas de um embate qualquer tanto era o cara que detinha a fama, como o perdedor que perdia essa fama, e aí, tinha implicação também financeira, às vezes, só o vencedor tinha direito ao cachê do evento e tal. Essa competição se humanizou, se civilizou, né? No caso dos festivais. E não há nos bastidores essa guerra, financeiramente, não há essa perda, ou seja, no palco nós competimos, mas é uma competição estritamente profissional, né? Fora do palco a harmonia volta, os parabéns são trocados. Claro, toda essa competição, em toda profissão ela existe também nos bastidores por uma questão de manutenção de espaço, né? Mas não é aquela coisa selvagem de antigamente. Isso a parte dos festivais. E aí os festivais possibilitam que várias duplas estejam presentes, se trabalha menos tempo, né? No festival isso é em torno de 20 minutos. Trabalhar só em torno de 20 minutos no festival é bom, ali é a vitrine que naqueles 20 minutos você se expõe e é submetido ao julgamento de uma comissão julgadora, claro, e do próprio público. E a cantoria de pé de parede é uma coisa que vem desde o começo da cantoria, sempre teve o pé de parede. Aliás, esse nome ‘pé de parede’ é uma coisa inclusive mais recente para diferenciar uma coisa de outra. E por que esse nome pé de parede? Ao final dos festivais, geralmente, uma dupla ou duas eram convidadas para cantar um pouco já fora do som para um público mais restrito que queria mais cantoria. E aí começou se denominar ‘cantoria pé de parede’ porque primeiro é no palco e depois ia, realmente, para um encosto de pé de parede e tal. Mas a cantoria sem esse nome de pé de parede, cantoria de fazenda, cantoria, ela sempre houve antes dos festivais e aí é feita apenas com uma dupla, via de regra, às vezes três ou duas duplas, mas a regra é essa: é uma dupla, tem uma duração maior, na cantoria o ouvinte pode interagir mais com o repentista, porque nas competições há uma comissão julgadora e uma comissão de seleção de material que organiza aqueles motes, os assuntos, e isso é envelopado e lacrado, o repentista só sabe na hora, mas o público não pôde ou não pode enviar os motes na hora pra que a gente cante porque isso permitiria um vazamento de informação e tiraria talvez o critério rigoroso da surpresa. Na cantoria, não: o ouvinte, ele tanto pode pedir seu mote, como pedir assuntos em outras modalidades e tal, ou seja, o ouvinte é mais ativo na cantoria do que no festival.

(2010, p. 05/06)

O testemunho do poeta, que integra uma nova geração de violeiros, mas não exatamente a mais recente, o que lhe confere uma experiência mais ampla, nos expõe um panorama da cantoria a partir de duas variáveis: o pé de parede, modalidade mais tradicional, e o festival. As mudanças que são incorporadas requerem, inclusive, uma nomenclatura que dê conta da diferenciação dos dois modos de apresentação, uma vez que a ampliação das modalidades de apresentação da arte requer um novo posicionamento não apenas dos repentistas envolvidos, mas também dos ouvintes, que passam a ocupar outro lugar, onde não é possível uma participação mais direta, tendo em vista que, anteriormente, o encaminhamento da cantoria estava à mercê da plateia, que dava motes e motivava a continuidade do encontro, além da maneira como o cantador envolvia os presentes em seus versos e o estimulava a contribuir com a bandeja. Hoje, nos festivais, o engajamento do público se dá por outras vias e não é com estranheza que vemos a revolta dos ouvintes quando o resultado final classificatório não corresponde aos seus anseios, tendo em vista que seus critérios não necessariamente vão coincidir com os da mesa julgadora. Nesse sentido, iniciativas como a do Recife, na qual o público também pode votar, expõe uma adequação que corresponde à circularidade própria da movência, que não se quer perene, mas dinâmica.

Uma das maiores dificuldades para apresentar uma suposta historiografia dos festivais está na inexistência ou escassez de acervos, sejam eles escritos ou orais, que contenham uma memória desses eventos. Sendo as fontes orais nossas ferramentas mais úteis, no caso as entrevistas, tentaremos traçar uma história que, quando possível, também terá como suporte outros materiais disponíveis.

Contexto social e político em torno dos festivais

O regime ditatorial, instalado em 1964, que durante anos cerceou as produções artísticas brasileiras, fingia-se capaz de acompanhar o ritmo segundo o qual os artistas produziam suas obras. Vislumbrando a música e o teatro como fontes inesgotáveis de influências, os censores passavam em revista todas as produções, o que não lhes garantia o total controle, mas lhes dava elementos e poderes suficientes para intervir e coibir, se necessário fosse. Mais preocupados com elementos que apontassem qualquer referência à revolução, fosse a espanhola, que assombrava os portugueses, ou a francesa, que desesperava os brasileiros, por vezes acabavam por cair nas armadilhas metafóricas forjadas pelos autores a fim de espalhar suas ideias e divulgar sua arte. Assim, enquanto perseguiram Chico Buarque, nos 1960 e 1970, vetando toda circulação de sua obra, este, conforme Severiano (2008), criou

os pseudônimos Julinho da Adelaide e Leonel Paiva, cuja canção *Acorda amor*, em 1974, sugere que, à época, em caso de perigo seria mais seguro recorrer à ajuda do ladrão do que da polícia. Após driblar a censura, o compositor foi desmascarado apenas em 1975, contribuindo ainda mais para o recrudescimento da censura, haja vista que, a partir disso, passaram a exigir os documentos de identidade dos autores a fim de evitar novas surpresas.

Os numerosos departamentos criados para controlar os diferentes meios de comunicação, e seus veículos, findaram por originar uma “sopa de letras”, cuja formação vocabular alterava-se sem, de fato, apresentar modificações significativas quanto aos objetivos determinados, uma vez que os alvos permaneciam os mesmos e as estratégias de repressão tornavam-se mais eficientes e sofisticadas, chegando, inclusive, a antecipar procedimentos hoje adotados pela segurança nacional para monitoramento de grandes bases populacionais.

Criado em 1931, o Departamento Oficial de Publicidade (DOP), tinha como objetivos centrais o controle dos jornais e da radiodifusão, cujo alcance, à época, se dava em grande escala. Em 1934 criou-se o Departamento de Propaganda e Difusão Cultural (DPDC), enquanto o Departamento Nacional de Propaganda (DNP) foi criado em 1938. Em 1939, o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), substituiu o DOP, mas manteve a mesma linha de controle, tendo como grande responsável Lourival Fontes, e passou a ter as seguintes divisões: rádio, turismo, imprensa, cinema e teatro. Desse modo, toda e qualquer produção que viesse a público passaria pelo crivo da censura, requerendo dos produtores altas doses de criatividade para burlar o sistema, ao mesmo tempo em que precisavam manter-se acessíveis ao grande público. Empreendendo esforços para um controle mais eficaz, foram criados os Departamentos Estaduais de Imprensa e Propaganda (DEIPs), que permaneceram em vigor até 1945, buscando dividir a responsabilidade entre os Estados, ao mesmo tempo em que estendiam seus tentáculos sobre zonas até então pouco visadas.

Nos anos 1940, o contexto político brasileiro estava sob o jugo do Estado Novo, regime ditatorial cujo grande expoente era Getúlio Vargas, então Presidente da República. A Era Vargas, entre 1930 e 1945, indica o primeiro e maior período do governo de Getúlio Vargas, mas, após o golpe sofrido em 1945, ele é eleito pelo voto popular em 1951 e volta “pelos braços do povo”, governando até 1954, quando sofre novo golpe e finalmente é deposto.

Envolvido com as atividades do Grêmio Acadêmico da Faculdade de Direito do Recife e do Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP), cujos objetivos eram “[...] a pesquisa de manifestações da cultura popular, o incentivo a autores que valorizassem temas ligados ao

‘povo’, encenações gratuitas e fora do circuito oficial dos espetáculos” (DIMITROV, 2011, p. 110)⁷⁴, Ariano Suassuna, cuja trajetória revela a tentativa de dar prosseguimento aos planos de seu pai, João Suassuna, amplia o alcance das ações paternas e, enquanto o pai levou violeiros ao Palácio do Governo, o filho os introduziu no Teatro Santa Isabel. Os dois espaços, notadamente, eram frequentados pela elite da época, de modo que ambas iniciativas evidenciam uma tentativa de romper ou, ao menos, confrontar os espaços que classificam os diferentes segmentos culturais como eruditos e populares.

O movimento iniciado por Rogaciano Leite e Ariano Suassuna colaborou para a ampliação dos redutos da cantoria e inseriu os poetas populares em contextos acostumados a outras performances. Apesar da importância do evento ocorrido em Recife, seu organizador afirma que não se tratava de um festival, haja vista a falta de competição, mas nesse período ainda não havia regras definidas para o modelo do que posteriormente denominou-se congresso e, depois, festival. O caráter competitivo desses eventos se dá de diferentes modos e a ausência dessa característica talvez tenha inaugurado uma maneira completamente nova de apresentação da cantoria, tendo em vista a dificuldade para enquadrá-la como um pé-de-parede comum, visto que inaugura a entrada da cantoria em um ambiente completamente diferente dos costumeiros. À época, a iniciativa se deu em torno de impasses por parte da direção do Teatro Santa Isabel, conforme o relato abaixo:

[...] o diretor do teatro a princípio recusou. Ele disse para mim: “Mas você quer trazer pro palco do Teatro Isabel, onde já foram recitar seus versos Castro Alves, Tobias Barreto, onde Joaquim Nabuco fez seu discurso, você quer trazer cantador de viola? Aí eu disse: “Doutor, eu gostaria de ouvir a opinião, eu não digo de Joaquim Nabuco, eu não sei, não, mas Castro Alves e Tobias Barreto, eu tenho certeza de que eles iriam gostar”, está certo? Aí, ele fez assim (...) porque metade da renda ia ser dada aos cantadores e a outra metade ia ser dada ao abrigo dos cegos, que tinha aqui. Ele, então, disse: “Eu vou ressaltar a minha responsabilidade”. Veja como era considerado um ato nocivo, vergonhoso, ele ia se envergonhar. Aí, ele botou assim: “Deferido, tendo em vista a destinação filantrópica de metade da renda”. Quer dizer, ele achou que podia sem se manchar, ele podia deferir, mas por causa da destinação filantrópica do abrigo dos cegos.

(SUASSUNA, 2013)⁷⁵

O discurso do diretor revela a necessidade de resguardar o espaço do teatro, notadamente construído para ser “Um local específico, reservado, onde se educassem os

⁷⁴Para maiores informações, o livro **O Brasil dos espertos**, de Eduardo Dimitrov (2011), apresenta uma ampla e pertinente análise sobre a construção social da figura de Ariano Suassuna.

⁷⁵Entrevista cedida em 24 de maio de 2013, em Recife (APÊNDICE I).

costumes, refinassem os gostos e exercitassem comportamentos apropriados”⁷⁶. Construído ainda no século XIX, em 1850, o Teatro Santa Isabel surge como parte de uma política nacional que buscava incorporar a estética neoclássica, de influência nitidamente europeia, como estratégia para a construção de uma imagem que visava transmitir ecos de progresso e civilização, propagado a partir do apelo cultural. A referência a nomes como Castro Alves, Tobias Barreto e Joaquim Nabuco revela a ambiência da instituição à época e funciona como pano de fundo para trazer à tona a já desgastada dicotomia entre cultura erudita e cultura popular, que se arrasta desde a Idade Média, e que vigorava ainda com força nos anos 1940. A proposta de Ariano Suassuna, compartilhada e fomentada pelo movimento estudantil recifense, do qual ele fazia parte, fere os ditames da época ao sugerir que o mesmo palco frequentado por representantes da aristocracia fosse maculado com a presença de homens do povo que se atreveriam a expor uma arte supostamente pouco rebuscada, despojada de elegância e complexidade. Entretanto, se o intuito estivesse voltado para o amparo dos menos assistidos, a bondade cristã justificaria tal atitude. Nesse sentido, concordo com Foucault ([1970] 2009) quando este afirma:

[...] suponho que em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade (p. 09).

Os critérios subjacentes ao controle e seleção dos discursos podem variar com o tempo, mas as formações discursivas atualizam-se de modo a desenvolver novas ferramentas para dispor de novos suportes, disfarçar-se sob um novo *layout* e fomentar a manutenção dos velhos argumentos de modo a manter em funcionamento pretensos novos discursos que estão, por princípio, fundamentados em velhas e preconceituosas práticas. Os locais de onde emana o poder e os discursos que por eles circulam são autorizados ou cerceados conforme suas filiações ideológicas, conforme os lugares que ocupam na ciranda dos interesses próprios de cada período histórico.

Em 31 de outubro de 1949, o Teatro Santa Isabel foi tombado pelo Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, o que contribuiu para atestar sua manutenção no rol dos patrimônios materiais de que o Estado de Pernambuco tanto se orgulha.

⁷⁶ Texto encontrado no *site* do teatro.

Embora não haja documentos escritos e/ou fotográficos que possam comprovar a existência de tal fato, o documento mais precioso sobre a história dos congressos, festivais e afins, aqui considerado como fonte principal, é uma entrevista concedida por José Alves Sobrinho ([1980] 2012), cantador experiente, nos anos 1980, que vivenciou de perto o surgimento de novos modos de produção e afirma que

O primeiro congresso de cantadores foi realizado no Teatro José de Alencar, pela iniciativa do poeta Rogaciano Leite, ex-cantador, 1946. Foram titulares do primeiro lugar o cego Aderaldo, que não poderia deixar de ser, já que era cearense, e Otacílio Batista. O segundo lugar coube a Domingo Martins Fonseca e Dimas Batista. O terceiro lugar coube a Benjamin Mangabeira, outro cego cearense cantador, e Vicente Grangeiro. (p. 04 ANEXO B)

O segundo Congresso de Violeiros, por sua vez, teria acontecido em 1948, na cidade de Taperoá, na Paraíba, por iniciativa de um trio de amantes da cantoria: o padre Manoel Otaviano, o professor Pedro Bezerra e o cantador Antonino de Sousa Coelho, que já nessa época não mais atuava como repentista. A partir desse ano, começam a surgir instituições voltadas para a classe e é então fundada a Associação de Cantadores do Brasil, em Fortaleza, tendo em vista a iniciativa dos cantadores Domingos Martins Fonseca, João Siqueira de Amorim, Benjamim Mangabeira, José Mota Pinheiro, Ercílio Pinheiro e José Alves Sobrinho.

Ainda em 1948 acontece o I Congresso de Cantadores do Recife, terceiro evento organizado no país, no mesmo espaço, dessa vez sob a batuta de Rogaciano Leite, contando com a participação dos três irmãos Batista (Lourival, Otacílio e Dimas), o Cego Aderaldo, Domingos Fonseca, Agostinho Lopes dos Santos, Manoel Nogueira Lopes e João de Natália. Nesse mesmo ano, conforme o cantador José Alves Sobrinho, há uma ruptura ente Rogaciano Leite e os irmãos Batista e a parceria é desfeita, de modo que passam a seguir caminhos distintos. Enquanto Rogaciano Leite vai para São Paulo com Domingos Fonseca e o Cego Aderaldo, encantando o governador Ademar de Barros, entra em cena uma nova figura, o jornalista Edmundo Celso, que segue para o Rio de Janeiro com os irmãos Batista e o lendário Pinto do Monteiro.

Iniciativa pioneira, o Festival Internacional de Trovadores e Repentistas, realizado no Estado do Ceará, surgiu a partir da iniciativa do cineasta Rosemberg Cariry que, visando a criação de um espaço para a divulgação da arte da cantoria, pensou na possibilidade de mostrar aos seus conterrâneos que há outros modos de fazer improvisado em outras partes do mundo e passou a ter como presença garantida algum poeta estrangeiro que apresente uma

modalidade improvisada destacada no seu país, conforme explica o repentista Geraldo Amâncio, que há alguns anos coordena o evento:

O Rosemberg Caryri é uma figura altamente inteligente, culto, inclusive morou na França. E imaginou isso, que a cantoria não é só nordestina e não é só brasileira. Ela existe, né, com os *pajadores* aqui em toda América do Sul, ela existe com os glosadores às margens do Mediterrâneo Ela existe com zagão, lá na Palestina. Ela existe em Okinawa, no Japão, e assim por diante. Então, ele disse “É uma arte universal. Vamos trazer outros repentistas aqui”. E aqui já trouxemos de Portugal, da Itália, da Argentina, acho que das Ilhas Canárias, por aí. O único ano que não teve atração internacional foi agora neste ano, porque faltou recurso e a gente não pôde trazer. Mas a ideia, o pensamento, a filosofia é essa, trazer sempre um poeta lá de fora.

(2012, p. 16)

Destaca-se a iniciativa de um indivíduo externo ao universo da cantoria, embora extremamente ligado à cultura local, que imprime imagens do universo sertanejo em sua obra cinematográfica, cuja leitura, a partir de um olhar carregado de vivências que extrapolam seu lugar de origem, percebe que o fazer poético improvisado não se restringe ao Nordeste ou ao Brasil, mas encontra-se presente em toda cultura onde o poeta oral performatiza seus versos.

Os cartazes: divulgação dos festivais

O material utilizado para a divulgação funciona como um indicador do que será apresentado e o modo como as informações estão dispostas pode ser analisado a partir de um viés semiótico.

Figura 21 IV Festival Nacional de Repentistas



Figura 22 V Festival Internacional de Trovadores e Repentistas



A figura 12 traz um cartaz com um *layout* interessante: embora o festival seja de repentistas e se auto intitule nacional, o foco de divulgação está centrado na participação de dois artistas conhecidos por sua relação com um outro tipo de cantoria, não sendo improvisadores: Geraldo Azevedo e Alceu Valença. Os repentistas, cujos nomes costumam figurar como atrativos para um público fiel, não são sequer mencionados, sendo a participação das duplas indicada como uma espécie de adendo, como elemento acessório. Além disso, o evento ocorrerá durante 03 dias, formato pouco comum para esse tipo de produção, que apresentavam eliminatórias que culminavam com um grande duelo no final de onde saía a grande dupla vencedora. Além do nome do evento, o cartaz não traz mais elementos que remetam ao mundo da cultura popular, a não menos que a fonte escolhida, que apresenta um aspecto meio trêmulo, insinue uma associação indireta com o domínio que os cantadores têm da escrita, visto que muitos ainda apresentam pouca familiaridade com gêneros escritos e seguem apostando, prioritariamente, na oralidade, por vezes utilizando pouco legível.

A figura 13, por sua vez, recorreu à xilogravura, arte geralmente associado ao folheto e mantém uma imagem recorrente, que consta em todos os cartazes desde o primeiro evento: a figura do pavão misterioso, famoso folheto de cordel que narra as aventuras de um homem para viver um grande amor. As cores utilizadas, assim como a arquitetura das casas e da igreja, além da localização destacada desta, sugerindo a composição de uma praça, remetem a um contexto de cidade interiorana. Personagens populares, como o padre, os cantadores em posição de pé-de-parede, a fogueira, figuras do maracatu e um cacto compõem um cenário que busca reproduzir uma ambiência nordestina e popular, inserindo o evento

como uma possibilidade de restauração o contexto rural, ao menos a imagem mítica que está presente na memória coletiva, recorrendo à simbologia sertaneja para agregar valor em torno de um mesmo desejo: manter latentes os elementos que nos configuram tendo em vista nossa identidade sertaneja, nordestina, brasileira. A ausência de qualquer indicação de dados referentes à realização do evento sugere a provável existência de outro material de divulgação que traga tais informações. A qualidade do material produzido está diretamente relacionada à verba disponível para a sua organização. O material escolhido apresenta logotipos dos patrocinadores e, embora não haja essa indicação no caso do evento internacional, sabemos que é patrocinado pela Petrobrás.

A princípio os festivais eram fruto da iniciativa da categoria e eram por esta organizados, mas, tendo em vista a visibilidade que trazem para as localidades onde acontecem, tendem a ser alvo do interesse das autoridades locais, passando a compor o calendário das festividades locais à medida que possam funcionar como interessante modo de crescimento da economia local. Novas diretrizes adotadas pelo Ministério da Cultura, principalmente através da Secretaria de Diversidade Cultural, têm contribuído para o lançamento de editais que visam à divulgação e o apoio a manifestações culturais populares, o que garante a realização de muitos eventos, o que pode ser visivelmente ilustrado pela imagem abaixo:

Figura 23 22º Festival de Violeiros de Serrinha



Apesar da iniciativa, é necessário que os repentistas tenham acesso e passem a dominar a linguagem dos editais, o que nem sempre é tão viável, conforme o contexto descrito pelo poeta Bule Bule:

Autônomos, a grande maioria dos cantadores, eles são. O que eles não têm é a capacidade intelectual desta nova linguagem de projetos. O projeto na cabeça do cantador está pronto. Mas da forma que está na cabeça do cantador, se passar para o papel e levar para o Ministério, o Ministério não

aceita. Então, o que precisa é que cada um seja valorizado na sua área. O repentista é valorizado como pensador, o elemento que pensa rápido, tanto as suas ideias para a sobrevivência à formação das suas estrofes e seus poemas, agora, que isso seja também elevado à categoria de projetos. A linguagem do projeto é uma linguagem acadêmica que, na maioria das vezes, os repentistas não têm. E, às vezes, não encontram também pessoas honestas que façam esse projeto e esse projeto continue sendo do repentista. Então, o repentista não abre a guarda, o dinheiro fica lá, o picareta sabe que se o cantador tivesse oportunidade trazia e fazia um grande festa, mas os violeiros ficavam reféns. E como os violeiros não querem ficar reféns, preferem ficar malhando em ferro frio, sem conseguir fazer uma grande festa, sem conseguir ter um cachê digno, mas também não dá a vez aos oportunistas, que são na grande maioria os produtores culturais que nem todos são de conduta louvável, por isso eles vão produzir outros tipos de cultura popular. Hoje se você botar chocalho em produtor cultural, você não dorme. Agora quantos têm dignidade de chamar você para fazer um projeto e ser parceiro de manhã, de tarde e de noite e no dia seguinte ainda estar seu parceiro? No dia seguinte, ele já não está mais seu parceiro, no dia seguinte ele já é o dono do seu projeto e você já não tem mais acesso àquilo. Registra de uma forma, que ele ao invés de fazer um, faz uma sequência e nunca mais você é dono da ideia. Portanto, tem que ter muito cuidado com essa família de produtores culturais, porque são realmente aves de rapina. (2007, 02/03)

A crítica expressa pelo repentista descortina uma relação delicada entre artistas e produtores culturais, que agem como mediadores, todavia, a Secretaria de Cultura do Estado da Bahia (SECULT) tem promovido cursos voltados para a confecção de projetos que apresentem a estrutura requerida pelos editais, de modo que vários agentes culturais podem participar do processo e, não disponho de disponibilidade para participar, os cantadores podem indicar pessoas com as quais dialoguem para que possam ser representados. Compreendendo a necessidade de estratégias para lidar com essas novas demandas, o poeta conclui, valendo-se da experiência acumulada:

Você só tem o segundo marido, se você se separar do primeiro. E você só sabe se será feliz com o segundo, se você arriscar. Então, este casamento de produtor e artista tem que haver. Você sabendo fazer o primeiro contrato, você vai se separar sem muitas perdas. Se você não souber fazer o primeiro contrato, você se amarra com ele e é refém a vida inteira. O que acontece é que você tem que estudar a dignidade, inicialmente e, a partir daí, você confiar. E faz o primeiro contrato de uma maneira que seja boa para os dois. Se caso não der certo, cada um segue seu caminho, se der certo continua.

(BULE BULE, 2007, p. 03)

Entretanto, vários eventos ainda são promovidos apenas com recursos dos próprios organizadores e de contribuições que costumam ser angariados através de um livro de ouro, assinado por colaboradores, amigos e amantes da cantoria. Nesse contexto, a verba disponível para a logística privilegia a garantia de uma estrutura básica, o que inclui, ao

menos, alimentação, transporte e estada para os convidados, já que alguns formatos, como o mantido pelo **Circuito Baiano da Viola**, não prevê cachê para os que farão parte da programação. Este circuito, criado nos anos 1990 por Antônio Queiroz, Baiano, Caboquinho e Paraíba da Viola⁷⁷ é assim definido: “[...] um movimento poético cultural criado pelos poetas do Estado da Bahia e tem por objetivo principal projetar a cultura popular nordestina, principalmente a cantoria de viola. (2004, p. 01).”⁷⁸

A motivação para seu surgimento é explicitada por Antônio Queiroz, um dos seus criadores:

O Circuito Baiano da Viola surgiu devido às dificuldades enfrentadas pelos cantadores da Bahia. A Bahia tinha um grande festival de Feira e esse certo, todos os anos. Aí, acontecia esporadicamente em Serrinha, alguns anos, Riachão, de vez em quando, e mais nada. E Salvador poucas vezes. Com o decorrer do tempo e as dificuldades aumentando, a ruindade dos políticos de cada cidade, até esses festivais acabaram. Continuou tendo Feira de Santana, o único que nunca parou. Então, nasceu a ideia da gente fazer o Circuito Baiano da Viola. (2007, p.02)

Inicialmente chamado Consórcio Baiano da Viola, o movimento propõe-se a reunir duplas de repentistas que, preocupados com a permanência da cantoria de viola na Bahia, estejam dispostos a promover festivais anuais nas cidades que representam, contribuindo para a manutenção e resistência da poética improvisada. Embora haja algumas alterações conforme a permanência ou saída de duplas, os festivais promovidos pelo Circuito costumam envolver as cidades de Salvador⁷⁹, Serrinha, Riachão do Jacuípe, Cavunge, Ichu e Valente⁸⁰. Os poetas organizam um calendário anual, de modo que haja ao menos seis festivais ao longo do ano. Embora o ideal fosse distribuí-los a cada dois meses, com um intervalo entre eles, o contexto econômico às vezes obriga que, nas cidades próximas, eles aconteçam em sequência a fim de dispor da disponibilidade dos participantes e também para diminuir os custos com orçamento.

Uma vez que, alguns são promovidos sem qualquer apoio das autoridades locais, as condições oferecidas por vezes nem sempre são as mais adequadas, pois, ao invés de

⁷⁷Conforme entrevista cedida pelo cantador Antônio Queiroz, em 23 de junho de 2007 (APÊNDICE G).

⁷⁸Trecho extraído do regulamento do Circuito Baiano da Viola (ANEXO A).

⁷⁹O festival que acontece em Salvador anteriormente era promovido pelos repentistas Bule Bule e Papada, mas, após o falecimento deste último, em janeiro de 2006, seu parceiro retirou-se do circuito e durante algum tempo foi suspensa a realização dos festivais na capital, mas voltou a compor o movimento agora sob a organização do poeta Paraíba da Viola.

⁸⁰Embora tenha sido um dos seus criadores, atualmente Caboquinho não participa do circuito e promove o Festival de Violeiros do Nordeste, que acontece anualmente em Feira de Santana, de modo independente.

grandes produções, é preciso dispor dos espaços disponíveis e adaptá-los à estrutura mínima necessária para que o evento possa ser realizado, mas a acolhida calorosa dos anfitriões torna tudo mais palatável e a grande estrela, a cantoria, sempre acontece a contento. Essa mesma escassez de recursos limita a produção de materiais de divulgação mais elaborados, viabilizando apenas o possível, o que podemos constatar a partir da imagem abaixo:

Figura 24 8º Festival de Violeiros da Cidade de Ichu



A imagem acima corresponde ao material de divulgação de um festival de violeiros realizado na cidade de Ichu, no interior baiano. Embora Serrinha e Ichu sejam cidades próximas e contem, em geral, com a participação dos mesmos cantadores, uma vez que fazem parte do Circuito Baiano da Viola, vemos que as iniciativas para a realização dos eventos seguiram caminhos diferentes. Ichu, conhecida também como Cachimbo ou Nova Esperança, apresenta característica mais rurais e tem um acesso mais difícil, visto que não há um transporte público até a localidade. Serrinha, por sua vez, é uma importante cidade da região, conhecida pela produção de sisal e possui uma localização geográfica privilegiada, funcionando como caminho para inúmeras rotas do sistema rodoviário. Entretanto, os maiores meios de divulgação continuam sendo o rádio e o boca-a-boca e esses têm um alcance certo e atraem os que, ávidos por uma boa apresentação, não se furtam a comparecer, certos de que o esforço valerá a pena.

A pretensão de propor uma genealogia dos festivais encontra dificuldades que vão desde a inexistência de testemunhos dos que participaram desde a base de formação do

movimento até a escassez de acervos que possam contribuir para um delineamento mais preciso dos fatos. Assim, o lastro dessa pesquisa se constrói tomando como ponto de partida os sujeitos e suas memórias, dando-nos acesso a testemunhos que contribuem para uma melhor compreensão desse universo, ao tempo em que entramos em contato com lembranças emaranhadas em uma rede de memórias que conduz à memória coletiva como fonte. Em virtude desse contexto, a pesquisa recorre, indiretamente, à história oral e à história de vida, mas a fronteira entre o vivido e o testemunhado por terceiros nos confronta com um dos desafios impostos aos que optam pelo sedutor caminho da poesia oral: lidar com fontes cujo suporte, o sonoro, tende a ser negligenciado, muitas vezes em função do seu caráter desafiador, e organizá-las de modo a comporem não um quadro, mas sim um palimpsesto, construído a partir de fragmentos narrativos.

4.3.1 O tempo

Doutor, saiba vossa excelência que aquilo que o camarada faz de repente e joga no mundo, o vento carrega.
(Chico Antônio, 2004, p. 26)

As motivações que alimentam as criações artísticas não se submetem às medidas comuns, que mensuram as atribuições convencionais, entretanto a produção da arte também se vê encapsulada pela necessidade de produzir num ritmo que atenda demandas cada vez mais urgentes, visto que

A individualização do tempo é o reflexo da integração progressiva dos indivíduos no plano do sobre-organismo social; pouco a pouco, ao longo de dezenas de milênios, uma trama simbólica, inicialmente muito débil, impôs-se ao movimento complexo e elástico do tempo natural.
(LEROI-GOURANT, 1965, p. 145)⁸¹

O fazer poético oral constrói-se numa escala de tempo que une a versatilidade da fala à cadência sinuosa da música, seja por sua presença nas ondas sonoras que acompanham e formam-se por e através de rimas, seja pelo acompanhamento da viola que, com toques precisos da toada, indica as marcações que serão orquestradas pela voz e acompanhadas pelo corpo. Inseridas num processo cada vez mais espetacular, as práticas relacionadas à cantoria

⁸¹L'individualisation du temps est le reflet de l'intégration progressive des individus dans les sur-organisme social; peu à peu, au cours des dizaines de millénaires, une trame symbolique d'abord très lâche s'est imposée au mouvement complexe et élastique du temps naturel.

de improviso passam a compor o quadro de uma engrenagem maior, cujos apelos exteriores ditam as medidas, moldando as formas e alargando o foço que separa o binômio oralidade e poesia a partir de um elemento antes unificador: o ritmo. Entretanto, “A dialética que pulsa na vida da poesia não é diferente da dialética social: como esta, não supera sem conservar” (Bosi, 1983, p. 61). Nesse sentido,

A cantoria, ela acompanha o bolso. A cantoria, ela acompanha a época. Os cantadores são artistas da sua época. Por exemplo, a geração que nos antecedeu cantava romance, que era uma coisa linda, que eu não sei o porquê que acabaram. A minha geração é a geração do poema e da canção, porque eu não canto também poema nem canção, eu cantei muito pouco. Mas há muito isso. (AMÂNCIO, 2012, p. 12)

Assim, a tradição vai sendo revisitada e reinventada, mas “A memória continua sendo a guardiã da última dialética constitutiva da passividade do passado, a saber, a relação entre o “não mais” que assinala o seu caráter acabado, abolido, superado, e o “tendo sido” que designa seu caráter originário e, neste sentido, indestrutível”. (RICOEUR, 2000, p. 648)⁸². Entretanto, cabe aqui a distinção apresentada por Deleuze e Guatarri (1995) entre memória curta e memória longa:

[...] a memória curta é do tipo rizoma, diagrama, enquanto que a longa é arborescente e centralizada (impressão, engrama, delcaque ou foto). A memória curta não é de forma alguma submetida a uma lei de contiguidade ou de imediatidade em relação a seu objeto; ela pode acontecer à distância, vir ou voltar muito tempo depois, mas sempre em condições de descontinuidade, de ruptura e de multiplicidade. Além disso, as duas memórias não se distinguem como dois modos temporais de apreensão da mesma coisa; não é a mesma coisa, não é a mesma recordação, não é também a mesma ideia que elas apreendem. [...] A memória curta compreende o esquecimento como processo; ela não se confunde com o instante, mas com o rizoma coletivo, temporal e nervoso. A memória longa (família, raça, sociedade ou civilização) decalca e traduz, mas o que ela traduz continua a agir nela, à distância, a contratempo, ‘intempestivamente’, não instantaneamente. (p. 11)

É na interface do cruzamento entre essas duas memórias que se dá a criação dos repentes, embora nos pareça que a memória curta e seu caráter rizomático predominam na arte do improviso. No entanto, os meandros que se dão entre o instante e o estabelecido pelas fórmulas mnemônicas vão alimentando a tradição e suas amarras.

⁸²[...] la mémoire reste le gardien de l’ultime dialectique constitutive de la passivité du passé, à savoir le rapport entre le «ne plus» qui en marque le caractère révolu, aboli, dépassé, et l’ «ayant-été» qui en désigne le caractère originaire et en ce sens indestructible.

Acostumados a um contexto mais livre nos pés de parede, onde a inspiração e o processo criativo são mediados diretamente pelo público e o tempo disponível está à mercê da capacidade poética de composição e de manutenção da atenção dos presentes, os cantadores, de modo geral, veem o festival como um espaço no qual sua poesia encontra-se engaiolada, sem poder voar além dos limites impostos pelo formato festivaresco, que costuma ser controlado pelos organizadores do evento.

Os lendários desafios, cujos registros costumam circular em folhetos que narram pelejas reais e ficcionais, indicam que as rodas de cantoria poderiam durar dias e noites, com pequenos intervalos para rápidas refeições e algum repouso, rompendo madrugadas e colocando à prova a resistência física e poética dos cantadores que, ao incorporarem a figura de lutadores gregos, entendem os duelos como uma questão de vida ou morte, pois o derrotado será sempre lembrado sob o peso que cabe aos perdedores. Nesse sentido, o repentista Oliveira de Panelas apresenta um interessante paralelo entre o desempenho do cantor na cantoria e no festival em função do tempo:

Olha, é o seguinte: num festival jamais poderia um cantor cantar muito tempo porque são muitos. Então, ele tem que trabalhar na sua essência e buscar o melhor. Se deu ali, é acertar o milhar. Não acertou, passa. Então, claro que você já vai sabendo que se o outro errar menos, é quem erra menos. Numa cantoria é onde você se expõe, onde se extrapola, transcende porque dá tempo para tudo, para corrigir erros. Mas no festival são seis duplas, o povo não é muito habilitado a ouvir muita cantoria, né? Qualquer tempo já é um tempo suficiente para você, os piolhos de cantoria. Mas o congresso, ele pode inibir. Se você erra no primeiro mote ou não sai bem, vai ter só um para recuperar. Você recupera. Aí, tem o terceiro; se o terceiro não foi bem, aí você já sabe que perdeu. Quando é noite de cantoria não. Você pode... você vai se auto-encontrando, né? Mas no congresso nunca vi definir capacidade de poeta, não. Apenas insinua. São o quê? São 25 minutos para os dois cantadores. E ainda tem o locutor no meio. O que você pode fazer? É aquela mesma história daquelas ginastas: treinam o ano inteiro acertando, quando vão saltar lá, erram o primeiro salto, perdem tudo. No festival é assim também. (PANELAS, 2012, p. 17)

Os limites impostos, atrelados à distribuição dos gêneros e à quantidade de duplas envolvidas, surgem no discurso do poeta em meio a uma crítica à apreciação que se dá ao produto e não à construção deste, o que inclui a concepção de espetáculo como factual e pontual, insuficiente para avaliar a arte da composição poética que se dá em cena, mas em condições que requerem outra postura do artista, que precisa estar apto a metamorfosear-se a fim de apresentar performances que correspondam às demandas de cada contexto. Ao mesmo tempo, eis que surge uma crítica ao público, já que “[...] o povo não é muito habilitado a

ouvir muita cantoria, né?”, o que sugere que esse tipo de espetáculo atrai uma plateia menos experiente, embora mais exigente quanto à recepção, visto que a configuração do festival atrai um público heterogêneo, que se vê motivado em função do interesse pela cantoria enquanto expressão cultural, mas também pelo forte apelo de *show business* associado ao evento. Para grande parte dos ouvintes, o que interessa e mantém a atenção são versos limpos, respostas certas, uma presença de palco que se sobrepõe a uma métrica perfeita e aos interstícios que são próprios da poética oral, cuja produção se dá a partir da harmonia entre variáveis situacionais balizadas por signos catalizadores de memória, ativadores de sentidos, captadores de emoções.

O tempo designado para cada dupla gira em torno de vinte minutos, sempre em função da quantidade de gêneros e de participantes. Assim, se forem quatro modalidades cada dupla terá cinco minutos para desenvolver o mote, sorteado imediatamente antes de cada apresentação, totalizando vinte minutos de apresentação, então “As duplas concorrentes terão cada uma o prazo de 20 (vinte) minutos para demonstrar sua habilidade na arte da poesia improvisada, através dos estilos escolhidos pela Comissão Organizadora do Congresso” (WILSON, 1986, p. 35). A complexidade envolvida na produção de cada gênero está diretamente relacionada à estrutura métrica, à quantidade de versos e à temática do mote dado.

Figura 25 Motes sorteados para a dupla Edmilson Ferreira e Antônio Lisboa no primeiro dia do Grande Encontro de Poetas e Repentistas⁸³

GRANDE ENCONTRO DE POETAS E REPENTISTAS	
TEMAS SORTEADOS PARA DESENVOLVIMENTO	
Dia 30/04/99	
5ª dupla: Edmilson Ferreira e Antônio Lisboa	
Sextilha	A morte
Mote de sete	Você nem toca nem canta nem deixa ninguém cantar
Mote de dez	O Brasil é um bolo enfeitado mas o povo não come uma fatia
Tema Livre	O Cantador de vocês - Elogios

⁸³Vale ressaltar que a ficha acima foi formatada após a apresentação da dupla a fim de sistematizar as informações para a publicação dos anais, haja vista que os motes são sorteados imediatamente antes das apresentações.

O modelo adotado nos festivais apresenta os gêneros organizados conforme uma escala crescente, que vai de uma suposta menor complexidade da sextilha à grande complexidade dos motes de dez, passando pelo mote de sete, conforme “folha de votação”:

Figura 26 Ficha indicativa das modalidades que serão apresentadas e avaliadas

FOLHA DE VOTAÇÃO	
Nome da dupla:	
TEMAS PARA JULGAMENTO	
1.Sextilhas:	
2.Mote de sete:	
3.Mote de dez:	
4.Tema livre:	

O testemunho do poeta Sílvio Grangeiro indica uma justificativa para a ordem adotada:

A sextilha, ela é tradicional, ela não foge, tem que ser a primeira coisa de qualquer ambiente de cantar. Se você entra pra cantar um pé de parede é uma sextilha, se você vai cantar numa festa de igreja, você entra com uma sextilha, se você vai para um festival é uma sextilha. Então, a sextilha, ela vem primeiro que todas as outras modalidades. É o aquecimento da mente.

(2010, p. 08)

O aquecimento da mente pode ser visualizado a partir de uma composição do Cego Sinfrônio, estruturada em torno de seis versos distribuídos conforme o exemplo abaixo:

Eu, atrás de cantadô,	A
Sou como boi por maiada,	B
Como rio por enchente,	C
Como onça por chapada,	B
Como ferrô por janela,	D
Menino por gargaiada!	B

(MOTA, 2002, p. 10)

Introduzida no rol dos gêneros da cantoria de improviso a partir do acréscimo de dois versos à quadra, por Silvino Pirauá, a sextilha apresenta rimas soantes que se dão entre os versos 02, 04 e 06 e tem sido compreendida como uma composição em dísticos, pois

Onde quer que pratique a versificação em cesura, a poesia oral utiliza apenas um número limitado de formas estróficas de base, às vezes combinadas (em

vez de fundidas) em unidades mais vastas. O estudo das literaturas medievais mais antigas e dos folclores modernos permite remeter, em quase todos os casos, ao dístico, ao terceto, ou à quadra originais: a própria quadra aparece, aqui e ali, menos como uma fórmula rítmica autônoma do que como o efeito de aglutinação de dois dísticos; assim, em muitas *coplas* populares mexicanas, onde dois versos de mote são seguidos de dois versos de glosa. As baladas inglesas, em compensação, são quase todas em quadras, muito poucas em dísticos. A sextilha provém da adição de dois tercetos: a marca da sutura torna-se frequentemente perceptível, tanto na poesia dos cantadores brasileiros quanto no folclore na Europa ocidental.

(ZUMTHOR, [1983] 2010, p. 195; 1997, p. 182/183)

Assim sendo, será preciso rever a clássica definição de sextilha como aquela formada por seis versos heptassílabos, tese defendida por Ramalho (2001), já que “[...] levando em conta a estrutura fraseológica da toada, tem mais sentido considerar a sextilha como um terceto de três versos monorrítmicos de 15 sílabas poéticas em vez do convencional: uma estrofe de seis versos setessílabos.” (p. 112). A recorrência dessa mesma sistemática em outras produções, de outras culturas, nos indica a presença de traços constituintes da poesia oral, expondo aspectos da relação que o homem estabelece com a linguagem poética. O deslocamento analítico que toma a toada como princípio traz a música e a performance para o centro das discussões. A música que acompanha cada gênero, o que genericamente denominamos toada ou baião, é o único elemento que os cantadores admitem combinar previamente e se atualiza a cada apresentação. Ainda que a melodia seja a mesma, que aparentemente exerça apenas o papel de mantenedora da atenção, o que se vê em cena são atualizações *in loco*, haja vista que

[...] uma canção_ ou um poema oral _ tem sua verdadeira existência não em algum texto duradouro, mas em sua performance: realizada em um tempo e espaço específicos através da ativação da música, do texto, do canto e talvez também do envolvimento somático, da dança, da cor, de objetos materiais reunidos por agentes co-criadores em um evento imediato.

(FINNEGAN, 2008, p. 24)

A simbiose entre música e texto, atualizada em cada performance, tem no ritmo seu ponto nodal. O sentido que as palavras assumem submete-se a uma lógica sonora que tem por objetivo a correspondência entre rimas perfeitas, respeitando as características de cada gênero e mantendo o foco no tema indicado pelo mote. Os aspectos avaliados pelos jurados levam em conta a métrica, a rima e a oração, haja vista a necessidade de criar critérios que possam mensurar, em alguma medida, a qualidade da poesia ali produzida. Nesse sentido, vale destacar a importância do conceito formular Lord-Parry, proposto por Albert Lord (1960)

e Milman Parry (1971) segundo o qual a produção de versos orais se dá conforme um esquema formulaico internalizado por aqueles que fazem da voz poética o seu campo de atuação. Zumthor (1997) instiga:

Mas o que é a improvisação? Em princípio, coincidência entre a produção e a transmissão de um texto: este, composto na performance, opõe-se àqueles compostos para ela. De fato, a improvisação não é jamais total; o texto, produzido no ato, o é em virtude de normas culturais, e mesmo pré-estabelecidas. Qual é, para o improvisador, o peso destas normas? Que limitação pode resultar delas? [...] O improvisador possui o talento de mobilizar e de organizar rapidamente materiais brutos, temáticos, estilísticos, musicais, aos quais se juntam as lembranças de outras performances, e frequentemente, de fragmentos memorizados de escrita. [...] Um acordo cultural, uma expectativa e predisposição do público, uma atitude coletiva para com a memória não são menos indispensáveis. Estas condições não estão reunidas, nem em todos os lugares e nem sempre. [...] O acordo cultural e a expectativa tomam forma específica quando um gênero poético se define, em uma comunidade, pelo fato de que se improvisa: assim é o flamenco andaluz na sua forma original, ou os múltiplos modelos populares de *versos do momento* brasileiros, exatamente codificados e, com virtuosidade impressionante, os desafios de temas impostos pelo público, atento para impedir qualquer falseamento. (p. 239/240)

Desse modo, os versos são improvisados, mas precisam caber em um quadro distribucional a ser preenchido por categorias previamente conhecidas pelo *labor* do fazer poético. Os demais elementos avaliados estão mais diretamente ligados à performance artística, visto que observa-se, inclusive, o tempo utilizado para cada baião, por cada cantador, antes de iniciar seu turno de fala, ou melhor, seu momento de canto. Um prolongamento desse momento pode ser compreendido como uma grave falha no preparo do poeta, pois o que colabora para o estabelecimento da sua imagem junto aos demais, de modo a ser um diferencial, pode ser a facilidade para fazer versos rápidos e precisos, acrescentando valor ao seu *ethos*. O pesquisador João Miguel Sautchuck dispôs-se a pesquisar as habilidades dos repentistas e, para tanto, utilizou em sua pesquisa de campo uma metodologia participativa pouco convencional: tornou-se aprendiz de cantador. Enquanto pesquisava, deixou sua vida em Brasília e foi viver perto dos seus interlocutores: fixou residência em Fortaleza e Caruaru e passou a ter aulas com o repentista Zé Maria de Fortaleza, que há anos ministra cursos de cantoria, o que gera assombro e polêmica entre os poetas, afinal, todos teriam habilidades que não podem ser aprendidas⁸⁴, como afirma o cantador Jonas Ferreira:

⁸⁴Santos (1999) analisa, dentre outros aspectos, a criação da personagem João Melchiades, professor de cantoria, no Romance d'A pedra do reino, de Ariano Suassuna, cuja composição se deu a partir de declarações de poetas populares a respeito da sua condição enquanto artistas populares.

O dom de cantar repente você traz quando você nasce. Porque você nunca viu dizer que um cantador fosse feito. Se fosse para se concluir um cantador ser obrigado você levar ele para a sala de aula, ser obrigado você levar ele para a escola, a própria escola da própria cantoria e pedir lições aos grandes mestres da cantoria. Nada disso. A cantoria, ela já vem com o cantador, ela já nasce, ele já nasce com ela, ela já nasce nele. Então, essa aliança entre o dom e o poeta é uma coisa divina, que eu acho que nem tem explicação pra isso. A gente quando nasce com o dom de ser poeta não tem dúvida que amanhã, depois ou lá depois ele tem que cantar, ele tem que botar pra fora aquilo que ele tem de poeta, de poesia dentro dele, que é compor o poema, fazer um poema ou então, cantar o verdadeiro improvisado como a gente canta, mas você só tem como fazer, cantar de improvisado se você nasceu poeta, entendeu? (2010, p. 01)

Entretanto, o que se infere, a partir das entrevistas realizadas, é que o dom tão destacado pelos cantadores diz respeito à capacidade de fazer versos improvisados e não ao modo como se segura uma viola, como se corresponde aos anseios do público para atender aos apelos de todos ou como se conhece a enorme gama de gêneros improvisados. O que Sautchuck (2009) constatou durante sua vivência de cantador aprendiz é que a figura do cantador é um catalisador de elementos. Não basta ter uma viola, mas aprender a tocá-la com a afinação necessária; não basta portar um chapéu de couro, mas compreender qual sua importância para a construção da figura do nordestino e como esse elemento é portador de signos que são compartilhados por uma comunidade; não basta saber fazer versos improvisados, mas entender que, se há um intervalo constrangedor entre a produção e a execução, isso é um indicativo de despreparo do cantador. Se a criação poética se dá em jatos de inspiração e criatividade, a performance precisa garantir que a agilidade dos versos brote à medida que são formulados, já que o caráter de instantaneidade cola-se ao de improvisação.

O tempo delimitado para cada gênero parece coincidir com uma demanda de mercado, visto que a produção de CDs e DVDs tornou-se uma extensão do evento, assumindo ares de material de divulgação, pois são eles que correm os quatro cantos ampliando o poder de alcance dos artistas, servindo como cartão de visitas em localidades onde a produção de cantorias e festivais acabam não sendo muito atraentes em função do provável pouco retorno financeiro. Ao mesmo tempo, o tempo de duração de cada faixa é determinado pelo mercado fonográfico a fim de que corresponda ao tempo de execução das emissoras de rádio e também à demanda dos ouvintes, que consomem mediante a dinâmica volátil e perene da novidade.

Em se tratando de repentistas, o calor do novo e efêmero tem seu lugar, mas os grandes cantadores são imortalizados a partir de versos históricos, que se integram à memória coletiva e são partilhados geração após geração, dando continuidade à obra vocal de cada poeta.

Após a sextilha, o mote de sete surge sempre como o segundo gênero demandado nos festivais. Essa modalidade integra o rol das décimas, uma vez que é formado por dez versos e é assim definida por Otacílio Batista e Fernando Linhares (1982): “Décima é uma estrofe ou estância de dez versos de sete sílabas, assim distribuídos: o primeiro, rima com o quarto e o quinto; o segundo, com o terceiro; o sexto, com o sétimo e o décimo, e o oitavo com o nono.” (p. 19). A denominação mote de sete refere-se à construção dos versos a partir de um mote com dois pés, que deve ser utilizado pelos dois cantadores, no final de cada estrofe, mas a poesia se desenvolve em torno de versos heptassílabos, também chamados de redondilha maior⁸⁵. Os versos criados pelos repentistas Antônio Lisboa (AL) e Edmilson Ferreira (EF), com o mote **Eu canto, porque cantar/É minha profissão**, ilustram as características dessa modalidade:

AL	Não é por hobby que eu canto	A
	nem brincadeira que toco	B
	por isso que eu não provoco	B
	não agrido, não espanto	A
	a sextilha é o que janto	A
	o que bebo é a canção	C
	cada sapato, um baião	C
	cada calça, um beira-mar	D
	eu canto, porque cantar	D
	é a minha profissão	C
EF	Não nasci no paraíso	A
	Nem me tornei marginal	B
	Meu progresso é gradual	B
	Meu trabalho é de improviso	A
	Estudo porque preciso	A
	Ampliar minha visão	C
	Penso pra ter perfeição	C
	Toco para acompanhar	D
	Eu canto, porque cantar	D
	É a minha profissão	C

(1999)⁸⁶

⁸⁵ A redondilha menor é composta por versos pentassílabos, ou seja, aqueles formados por cinco sílabas métricas, e não é muito utilizada na cantoria e tão pouco nos versos de cordel, onde também predomina a redondilha maior.

⁸⁶ Versos produzidos durante a participação da dupla no Grande Encontro de Poetas e Repentistas, realizado nos dias 30/04/99 e 01/05/99, em João Pessoa, na Paraíba.

O mote dado estimula a criação de um quadro que retrate a figura do cantador, enaltecendo a cantoria como profissão de modo a reforçar o discurso que o qualifica como profissional, lugar que lhe era negado no passado por ser erroneamente confundido com vagabundos e marginais. Os versos criados apresentam um paralelo entre os cantadores de outrora e a geração atual ao desmistificarem a ideia de que todo cantador é briguento, provocador e bebe desmedidamente. O canto surge como fonte de renda para manutenção de necessidades básicas, como o vestuário, mas entende-se que os artigos elencados compõem uma metáfora para indicar a importância da cantoria para a sobrevivência dos cantadores, que em tempos passados a praticavam concomitante a outras funções, geralmente agrícolas, mas hoje a têm como fonte única, responsável por seu sustento. Colocando o repentista no rol dos homens comuns, que têm defeitos, porque não nasceram no paraíso, mas que não são marginais, afirmam que sua arte se faz pela prática, cujo aperfeiçoamento se dá de maneira gradual, mas acrescentam a necessidade de estudar, ou seja, recorrer a recursos que vão além da memória, notadamente os escritos, como modo de ‘ampliar a visão’. Ao mesmo tempo, revela-se que é o improvisado que conduz à perfeição e que a música limita-se ao acompanhamento dos versos.

Gênero que compõe a tríade dos que têm lugar cativo nos festivais, o mote de dez surge como o terceiro componente em função da sua complexidade, haja vista que, após o ‘aquecimento da mente’, os cantadores devem estar prontos para demonstrar o domínio da arte lidando com uma modalidade que exige um maior nível de performance poética. Conforme Sebastião Nunes Batista (1982, p. 22), a décima formada por versos decassílabos pode ser medieval ou clássica. Enquanto a primeira seria constituída por duas quintilhas e foi empregada até o século XVI, a segunda é composta por uma quadra, formada pelos quatro primeiros versos, e uma sextilha, composta pelos seis últimos versos, e surgiu no século XVII. Os versos compostos pelos poetas Valdir Teles (VT) e Zé Viola (ZV)⁸⁷ para o mote **Sou um homem feliz por pertencer/Ao ramo da cantoria** apresentam sua formatação:

VT	Comecei a sonhar no meu passado	A
	Que eu seria um poeta brasileiro	B
	Deus quis que eu fosse um violeiro	B
	E hoje em dia eu sou mais desarmado	A
	Peguei pinga, enxada e meu roçado	A
	E troquei pela arte da poesia	C
	E o repente é meu pão de cada dia	C
	E quem quiser verso bom eu sei fazer	D

⁸⁷Versos criados durante a participação da dupla no XXI Festival de Violeiros do Nordeste, em Feira de Santana/BA, em 13/08/2005 e publicado no CD Melhores do Repente Vol. 5.

	Sou um homem feliz por pertencer	D
	Ao ramo da nossa cantoria	C
ZV	Vou plantando depois levo o direito	A
	Para os manos que são bons cantadores	B
	Vou colhendo mais sombras e as flores	B
	Onde planto, só planto com respeito	A
	Nesse ramo já sei que é desse jeito	A
	A tarefa que a alma principia	C
	Eu sou fruto que o próprio ramo cria	C
	Que Deus planta na paz pra ver nascer	D
	Sou um homem feliz por pertencer	D
	Ao ramo da nossa cantoria	C

(TELES; VIOLA, 2005, faixa 04)

O mote dado reforça a relação que o repentista estabelece com a sua arte. Nos versos acima a capacidade de fazer improviso surge claramente como um dom, já que é Deus que decide quem poderá ocupar esse lugar e não se furtam a afirmar: são poetas. Disso não há o que duvidar. Do mesmo modo que os versos produzidos por Antônio Lisboa e Edmilson Ferreira, traçam um paralelo entre o passado e ‘hoje em dia’, evidenciando como os cantadores pareciam sempre prontos para o desafio que se iniciava nos versos e acabava nos fatos. Ao deixarem a zona rural e suas práticas, abraçaram a arte como profissão e vivem do que ela lhes dá, o que corresponde a seu nível como poeta renomado. Fazer bons versos equipara-se a plantar flores e colher sombras e, como toda plantação, colhe-se conforme o que foi semeado. A experiência prática reforça os desígnios divinos e a paz que buscam semear.

O ultimo gênero dos quatro geralmente exigidos nos festivais pode ser livre ou pré-determinado. A escolha por um ou outro pode decidir o rumo da disputa, já que alguns cantadores indicam que o tema livre, juntamente com o gênero, pode ser o espaço mais profícuo para a utilização de balaios, ou seja, trazer versos prontos para um ambiente de improvisação, pois, como afirma o poeta Geraldo Amâncio, é possível “Às vezes, um balaiozinho no livre” (2012, p. 23). Embora alguns cantadores até revelem que já fizeram uso dessa estratégia, geralmente como ‘legítima defesa’, quando iam cantar com colegas notadamente balaeiros, são unânimes em afirmar como esse recurso desrespeita o público, os amantes da cantoria e seus adversários:

Armadilha é quando o cara prepara material e bota para você. Por exemplo, História, de um livro, umas notícias bem curiosas, detalhadas. Daquele tipo que vai aparecer também, né? Quando se dupla o trabalho perfeito de uma dupla não se faz isso não. Isso é quando quer derrubar um ao outro. Eu nunca fiz isso, nunca gostei desse trabalho, não. Conheço muitos que fazem

isso e também conheço muitos geniais que não fazem de jeito nenhum. Também não vou citar quem faz e quem não faz porque eu não quero ser inconveniente depois. Eu quero que alguém assista esse trabalho e deixe sua consciência fluir: “Não foi comigo, não foi comigo.”. Mas se eu... Você sabe que a palavra depois que é dita, depois que for dita, não tem mais jeito, né? (PANELAS, 2012, p. 06)

O crescimento e a naturalização do uso do balaio, do verso decorado, surgem como ameaças ao bom funcionamento do sistema da cantoria, pois seria a perda do seu diferencial, do que a potencializa enquanto arte porque:

[...] o repente, a capacidade de improvisar, de criar na hora é o que distingue a poética dos cantadores de todas as outras poéticas. Então, se o cantador começa a abrir mão disso e a cantar decorado, ele vai virar um cara igual a mim, que sou compositor, poeta, que componho canções em Martelo Agalopado, componho canções em sextilha, eu componho canções, eu faço samba, eu faço *rock and roll*, eu faço *blues*, faço bolero, faço tudo, eu sou um compositor. Agora, eu escrevo nos formatos de cantador. Zé Ramalho escreve, Alceu Valença escreve, Lenine escreve, Ciba escreve, e assim por diante. Todos nós escrevemos, mas não somos cantadores, não somos repentistas. Então, se os cantadores repentistas começam a querer escrever, eles estão vindo jogar no nosso território onde nós somos tão bons quanto eles. Porque eu escrevendo, eu não abro nem para Ivanildo Vila Nova, que é meu mestre. Escrevendo eu sou tão bom quanto qualquer cantador. Agora, improvisando eles são melhores do que 99,99% dos poetas brasileiros e eles têm que cultivar o improviso, o verso feito na hora e num assunto que o sujeito chega, aí diz assim: “Estou no Real Botequim com a comanda de *chopp*”, aí ele vai ter que rimar com “im” e com “op” e eles rimam. Não sei de onde eles vão buscar, mas buscam e fazem os versos. Isso é que mostra o que é o poder do Repente, é o sujeito ter um acúmulo de experiência poética tão grande, uma cordilheira de versos acumulados no inconsciente, que na hora que ele precisa, na hora que alguém pede a ele um mote ou um assunto, uma coisa, ele tem de onde tirar. Isso é uma coisa maravilhosa!

(TAVARES, 2012, p. 10)

A introdução de novos elementos reformula o espaço da cantoria e é vista como necessária, como importante para a ressignificação do próprio sistema, mas percebe-se que, ao lado das inovações, há um esforço no sentido de manter características tradicionais, responsáveis pela consagração do improviso e, para isso, é imprescindível a manutenção do espaço destinado aos pés-de-parede, à prática da cantoria sem as amarras colocadas em prol de uma modernização. Tradição e modernidade são complementares e não antagônicas. Um dos tantos elementos que se destacam para diferenciar as produções em torno das cantorias de pé-de-parede e dos festivais é o que se refere aos sujeitos que promovem uma e outra. Enquanto as cantorias são geralmente promovidas pelos conhecidos apologistas, figuras que, além de amantes do improviso, preocupam-se com a promoção dessa arte. Alguns deles são

antigos cantadores que ‘aposentaram a viola’ e passaram a movimentar a comunidade para a promoção desses encontros; outros, grandes admiradores, conhecem muito da arte do improviso, podem dar motes, avaliar as criações dos repentistas e ainda atuar como animadores, embora não cantem ou criem repentes. Os apologistas, como o próprio nome denuncia, fazem apologia à prática da cantoria e, no período em que as cantorias aconteciam principalmente na zona rural, eram os donos de sítios, os fazendeiros e os pais de família admiradores da arte, que desempenhavam esse papel. A importância desses encontros para a manutenção da cantoria revela-se quando vemos a influência que essas iniciativas tiveram na formação de novos repentistas, que cresceram em ambientes cujo fundo musical era os versos improvisados. A rotina das famílias estava sempre pronta para se adequar de modo a acolher os cantadores que, nômades, de passagem pediam abrigo e apoio para promover algum encontro que lhes fornecesse meios para seguir adiante. Outros, chegavam atendendo a convites prévios e também eram acolhidos e recepcionados com curiosidade e apreço por aqueles que, já avisados, deslocavam-se pela vizinhança para reunir-se a tantos outros para, ao som da viola, reencontraram-se com artistas capazes de transformar em poesia elementos que compunham a cena dos sertões.

Nos festivais, a figura do apologista pode até se fazer presente, mas ela tende a dividir seu espaço com produtores culturais que assumem funções que não são, ainda, ocupadas pelos repentistas, tais como a produção de projetos. Nesse sentido, vê-se que a inserção da cantoria em outros espaços passou a requerer dos cantadores aptidões até então desnecessárias. Ligados à cultura oral, o domínio com que os repentistas lidam com a voz não necessariamente se amplia de modo a abarcar os artifícios da escrita, de modo que passam a necessitar de profissionais experientes com a promoção de eventos e que dominem a linguagem exigida por editais que lançados por setores públicos ou grandes empresas que, beneficiando-se com a isenção do imposto de renda mediante a promoção de eventos culturais.

4.3.2 Espaços/Rotas

O espaço ocupado pelos festivais de violeiros tem seguido uma dinâmica que avoluma-se a cada dia. O movimento que introduziu os repentistas em espaços fechados elegantes, como os teatros, e, como diria Geraldo Amâncio, “nos palácios”, os inseriu como produtores reconhecidos na dinâmica urbana foi a iniciativa de Ariano Suassuna, como já

dito, que se deu em 1946 em Recife. Em seguida, em 1947⁸⁸, Rogaciano Leite aponta seus investimentos na direção cearense e é em Fortaleza que tem lugar o primeiro congresso de repentistas. No ano seguinte, retorna-se a Pernambuco e é no conforto da sua terra que Rogaciano organiza a segunda edição. Enfim, esse momento circular inicialmente coloca Pernambuco e Ceará como primeiros representantes nordestinos na produção de congressos, encontros e festivais, logo seguidos pela Paraíba e também pela Bahia.

O interesse que norteia essa pesquisa, desde o início, se dá em torno do sistema de cantoria de improviso que deságua nos festivais enquanto espaço de congregação de cantadores, uma vez que inaugura um novo *modus operandi* na cantoria de improviso. Embora haja variados e interessantes trabalhos de estudiosos que compartilham conosco o desejo de se debruçar sobre esse universo tão rico, havia uma lacuna a ser preenchida: falar sobre os festivais de violeiros. Nas obras consultadas, há sempre informações importantes e norteadoras para o trabalho em questão, mas compreendemos que para estudar os eventos desse tipo, conforme os objetivos a que nos dispomos, seria preciso entender sua dinâmica e o modo como se disseminam pelo país, sendo semeados pelos “passarinhos de bigode”.⁸⁹

O caminho percorrido pela pesquisa tem revelado a existência de uma rota dos festivais, sem dúvida, mas é preciso destacar que, paralelo a uma rota mais abrangente, digamos nacional, que cobre as principais cidades, há outras que se desenvolvem em nível local e funcionam como um espaço para a revelação de novos talentos que, conforme o desempenho apresentado, podem ser içados à categoria dos grandes cantadores e inseridos nos eventos que acolhem apenas, ou principalmente, os poetas de maior destaque.⁹⁰

Há um grande circuito de festivais, como o Desafio Nordestino, como festivais. Aí, você tem um grande circuito de festivais em que estão os repentistas mais conceituados e tal, mas ao mesmo tempo, e isso é muito bom que aconteça, você tem pequenos festivais, né? Alguns até uma espécie, uma forma de consórcio nas esferas mais locais, que acontece na microrregião de Picos, em algumas cidades do Rio Grande do Norte em que

⁸⁸ Conforme Sautchuk (2009, p. 134).

⁸⁹ Linda expressão cunhada por S. D. de Samayana, revelada na crônica Cantadores do Nordeste, publicada no Jornal Correio do Povo, 07 set. 1979.

⁹⁰ Exceto o Festival de Violeiros do Norte e Nordeste, que acontece no Piauí, em Teresina, e terá sua 31ª edição em 2013, que não se dá em torno da disputa classificatória dos participantes, reunindo poetas com os mais diversos níveis, apresentando duplas inusitadas e reveladoras e se destacando como um dos maiores do país tendo em vista a quantidade de violeiros que reúne, os demais costumam ter no elenco apenas os cantadores de maior prestígio, notadamente os que já gozam de grande destaque e cuja presença funciona como balizadora da qualidade do evento e da sua importância, haja vista a sua adesão. Novas iniciativas são o Festival Nordestino de Nova Geração de Repentistas e o Festival de Repentistas Amadores que buscam estimular a revelação de novos talentos.

cantadores que não estão contemplados nesses grandes eventos fazem os seus festivais uns com os outros, quer dizer, num circuito de 100 km se tem repentista suficiente pra fazer um evento e todos convidam todos. Ou seja, dez repentistas podem fazer dez festivais em que os dez estejam contemplados, né? (FERREIRA, 2010, p. 11)

Os eventos a que o poeta se refere acontecem ao longo do ano, geralmente contam com a presença de algum repentista ilustre, que atuará como mestre de cerimônias e/ou participará como dupla convidada, sem fazer parte da competição e, de modo geral, não tem visibilidade em nível nacional, embora tenha cobertura da mídia local. É de suma importância a existência dessas produções para estimular o apreço pela cantoria em localidades que gozam de menos prestígio, mas que desempenham uma ação local imprescindível para a permanência dessa arte.

As imagens abaixo trazem alguns exemplos dessas iniciativas:

Figura 27 4º Festival Regional de Poetas Repentistas



Figura 30 Festival de Violeiros Repentistas de Salvador



Uma outra estratégia para envolver a região é explorada pelos organizadores do **Festival de Repentistas e Trovadores Patativa do Assaré** que, na sua terceira edição, realizada em 2010, estendeu a realização do evento em seis municípios cearenses: Cariús, Saboeiro, Horizonte, Acarape, Ipaumirim e Mauriti. Esse formato itinerante, com apresentações previstas nas cidades indicadas, visa motivar a participação do público, que muitas vezes pode acompanhar o roteiro completo, contribuindo, assim, para o fortalecimento do circuito, uma vez que, unidas em prol de um mesmo objetivo, as cidades têm mais chances de angariar fundos, de conseguir patrocínios.

Figura 31 III Festival de Repentistas e Trovadores Patativa do Assaré



Os repentistas que participam dos festivais compõem uma rede que se expande pelo Nordeste, com bifurcações que se apresentam em outros Estados, como Rio de Janeiro, São Paulo e Brasília, onde moram e moraram cantadores renomados. Entretanto, para fins de análise, nos deteremos apenas sobre os eventos que acontecem no Nordeste, compreendendo que aqui estão os agentes centrais do sistema, os que mantêm a roda girando, o que parece ser referendado a partir da participação dos mesmos sujeitos nos eventos de maior destaque. Entendendo que outros Estados se destacam pela prática de outras expressões, como o Maranhão, onde todos os olhares se voltam para o Bumba-meu-boi, arte reconhecida por sua importância cultural e artística para as diversas localidades onde se realiza, sabe-se que algumas localidades são apontadas como ‘os berços’ da cantoria em função da concentração de artistas na região e do modo como a cantoria está inserida como bem maior em suas práticas diárias e na constituição identitária local. Nessas, os marcos que não podem ser derrubados são aqueles que noticiam onde o repente e cordel teriam ‘surgido’ no Brasil.

No quadro abaixo surgem os repentistas que, por terem uma maior notoriedade, estão presentes nos festivais mais importantes:

Quadro 1 Poetas que compõem a grande rede da cantoria

Cantadores	Onde nasceram	Onde moram
Acrízio de França	Paulista/PB	Paulista/PB
Antônio Lisboa	Marcelino Vieira/RN	Recife/PE
Antônio Queiroz	Ladeira/BA	Serrinha/BA
Bule-Bule	Antônio Cardoso/BA	Camaçari/BA
Caboquinho	Serrinha/BA	Feira de Santana/BA
Daudeth Bandeira	São José de Piranhas/PB	João Pessoa/PB
Edmilson Ferreira	Várzea Grande/PI	Recife/PE
Fenelon Dantas	São Mamede/PB	São Paulo/SP
Geraldo Amâncio	Cedro/CE	Fortaleza/CE
Ivanildo Vila Nova	Caruaru/PE	Gravatá/PE
João Paraibano	Princesa-PB	Afogados da Ingazeira/PE
João Ramos	Serrinha/BA	Feira de Santana/BA
Jonas Bezerra	Iguatu/CE	Iguatu/CE
Louro Branco	Jaguaribe/CE	Santa Cruz do Capibaribe/PE
Maria Soledade	Alagoa Grande/PB	Alagoa Grande/PB
Moacir Laurentino	Paulista/PB	Campina Grande/PB
Mocinha de Passira	Passira/PE	Passira/PE
Oliveira de Panelas	Panelas/PE	João Pessoa/PB
Pedro Bandeira	São José de Piranhas/PB	Juazeiro do Norte/CE
Raimundo Caetano	Solânea/PB	Jaboatão dos Guararapes/PE
Raullino Silva	Antônio Martins/PB	Caruaru/PE
Rogério Meneses	Imaculada/PB	Caruaru/PE
Sebastião da Silva	Pilõesinhos/PB	Caicó/RN
Sebastião Dias	Ouro Branco/RN	Cabreira/PE
Sebastião Marinho	Solânea/PB	São Paulo/SP
Severino Feitosa	Santa Terezinha/PE	João Pessoa/PB
Sílvio Grangeiro	Milagres/CE	Juazeiro do Norte/CE

Valdir Teles	São José do Egito/PE	Tuparetama (PE) ?
Zé Viola	Boucaína/PI	Teresina/PI

O que se vê é a predominância de poetas oriundos dos Estados que são apontados como ‘terra da poesia’, quais sejam: Pernambuco, Paraíba, Ceará. Em seguida, a Bahia aparece com quatro representantes, seguida do Piauí e Rio Grande do Norte.

O repentista Oliveira de Painhas, com larga experiência na arte da cantoria, apresenta um panorama esclarecedor:

A Bahia nunca teve tradição de grandes cantadores. Sergipe nunca teve, Alagoas nunca teve. Alagoas tem bons cantadores, Sergipe não. Mas Alagoas teve bons cantadores, mas distante, Pernambuco e Paraíba. Isso é como a Itália para tenores. Isso é como o Japão para os samurais, né? Isso é como a China para o seu Kung Fu. Cada cultura (...). [...] Então, o Brasil é um continente. O Nordeste é um país imenso, seria um país imenso em relação aos países da (...). Então, no Nordeste tem a essência, tem essa área geográfica que veio para aqui, Pernambuco, Paraíba, depois vem Rio Grande do Norte, depois vem o Ceará e um pouco da Bahia e do Piauí. Do Maranhão tem agora. Tudo vem por influência, mas tradição só nesses dois Estados, os de mais consistência, os de maior notícia. O berço de vários cantadores.

(PANELAS, 2012, p. 10)

O poeta Ivanildo Vila Nova apresenta um ponto de vista que vai ao encontro do que defende o colega e conterrâneo, que pertence à sua geração:

A Bahia nunca foi um Estado forte na cantoria. Os Estados menos fortes na cantoria nordestina são: Maranhão, Piauí era, já não é mais, Sergipe, Bahia e Alagoas. Quer dizer, hoje o Piauí se encontra entre os Estados mais fortes da cantoria. Piauí, Ceará, Rio Grande do Norte, Paraíba e Pernambuco. Alagoas ainda na frente de Sergipe, de Maranhão, da Bahia. Isso se deve porque há outras manifestações lá mais fortes. O Guerreiro é muito forte em Alagoas, o Coco, né? O Coco de roda, o Peneira o bem, quer dizer, a Chula é muito forte na Bahia, o Samba, a sambada, quer dizer, tudo. No Maranhão, o que é que é forte? É o Boi, outras manifestações que são mais fortes do que a cantoria, enquanto que nesses Estados aqui onde a cantoria nasceu, a Paraíba, Pernambuco, então, não teve tanta concorrência. Na zona do sul de Pernambuco, a mata, a cantoria não existe. Por quê? Pela concorrência da Ciranda, da Nau Catarineta, do Maracatu, da Rabeca.

(VILA NOVA, 2013, p. 12)

Para Halbwachs (1997, p. 94) “[...] cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que esse ponto de vista muda conforme o lugar que eu ocupo e que

esse mesmo lugar muda conforme as relações que eu estabeleço com outros meios.”⁹¹ Assim, os testemunhos dos poetas Oliveira de Panelas e Ivanildo Vila Nova, apontados como dois dos mais notáveis cantadores da atualidade, representam o pensamento de um grupo que partilha um mesmo discurso, de modo que este reverbera e é acolhido como verdade pelos demais membros da comunidade. É bem verdade que as estatísticas ratificam seus pontos de vista, mas esses colaboram para manter o *status quo* de uma tradição que elege alguns espaços como redutos do saber. Os demais, ainda que apresentem algum destaque, esse se dá apenas se for referendado pelos discursos autorizados de representantes que podem falar em nome da classe, haja vista os lugares privilegiados que conquistaram em função de suas trajetórias de sucesso e de serem apontados como modelo de grandes artistas, exemplos a serem seguidos.

Embora o Estado do Piauí destaque-se atualmente em função da repercussão do grande festival que realiza anualmente, seu organizador, o poeta Pedro Ribeiro, responsável pela Casa do Cantador, há muito tempo não se apresenta, atuando como uma espécie de produtor e guardião da região, haja vista o seu envolvimento com a cultura local e seu esforço para que o festival seja produzido sempre com a melhor qualidade. O evento que acontece em Teresina conta com o apoio do Grupo Claudino, através da figura de João Claudino Fernandes, grande empresário e admirador de cantoria que, além de patrocinar o evento, doou o imóvel onde funciona a Casa do Cantador. Apesar do destaque dado ao evento, poucos representantes piauienses conseguem romper os limites estaduais de modo a ter projeção nacional. Os que conseguem tal proeza geralmente não moram no Piauí, escolhendo viver em cidades cuja representatividade é mais significativa, como é o caso de Edmilson Ferreira, que mora em Recife e participa de outros eventos representando o Estado de Pernambuco. Por outro lado, por vezes esses artistas ganham experiência e notoriedade em outras plagas e depois retornam para seu lugar de origem, o que se aplica a Zé Viola, poeta piauiense que inicialmente consolidou sua carreira em Brasília, mas também a Sílvio Grangeiro, poeta cearense que durante muitos anos morou no Mato Grosso do Sul. Outros, como Oliveira de Panelas, por exemplo, após estarem estabelecidos em outra região, nesse caso São Paulo, retornam ao Nordeste, mas não necessariamente a seu Estado, o que se aplica a esse poeta, que mora na Paraíba, embora seja pernambucano. Outros, como Pedro Bandeira, são diretamente relacionados ao lugar onde moram, como Juazeiro do Norte, porque lá fizeram carreira, mas poucos sabem que, na verdade, sua terra natal é a Paraíba. Os artistas baianos,

⁹¹[...] chaque mémoire individuelle est un point de vue sur la mémoire collective, que ce point de vue change suivant la place que j’y occupe, et que cette place elle-même change suivant les relations que j’entretiens avec d’autres milieux.

embora sejam convidados para apresentações em outros Estados, inserem-se na rede como parte da permuta estimulada por Caboquinho e João Ramos, organizadores do Festival de Violeiros do Nordeste, que conta com a presença de grandes nomes do circuito nordestino. Nesse sentido, o trânsito entre os cantadores favorece a ampliação da área de atuação de cada um, possibilitando que o público local possa ter acesso a artistas variados.

A rede da qual os poetas participam colabora para a constituição de uma memória coletiva que se estabelece a partir do que Leroi-Gourhan (1964, p. 268) denomina memória étnica, presente em todas as sociedades e definida como aquela responsável pela reprodução dos comportamentos nas sociedades humanas. Embora o conceito seja relevante para a discussão em questão, é preciso compreender a reprodução para além do seu sentido estrito, de modo a englobar a ideia de manutenção das práticas culturais a partir de sua valorização pelos membros de cada comunidade. Eric Halbwachs (1997), por outro lado, destaca que precisamos refletir sobre a existência de uma memória grupal, assim:

Admitamos, entretanto, que haja, para as lembranças, duas maneiras de se organizar e que elas possam ora se agrupar em torno de uma pessoa definida, que as enxergue do seu ponto de vista, e ora se distribuir no interior de uma sociedade grande ou pequena, já que elas são imagens partilhadas. Haveria então memórias individuais e memórias coletivas. Em outras palavras, o indivíduo participaria de dois tipos de memórias. (p. 97)⁹²

Os personagens envolvidos nessa pesquisa partilham conosco suas lembranças, perpassadas por narrativas e memórias que são construídas não apenas como parte de uma memória coletiva, mas de uma memória que circula entre aqueles que, de algum modo, dialogam com o universo da cantoria de improviso. Entretanto, cada um expõe seu ponto de vista com as cores que lhe são caras, haja vista que não percebem as nuances da poesia improvisada a partir do mesmo ângulo. Nesse sentido, quer denominemos memória étnica ou memória coletiva, é esse saber que funciona como lastro para a ativação de nossas lembranças, assim como medeia o modo como nos colocamos no mundo como sujeitos.

As narrativas mais conhecidas afirmam que o repente e o cordel surgiram, no Brasil, na Paraíba, na Serra do Teixeira, em meados do século XIX, tendo como maiores e

⁹²Admettons cependant qu'il y ait, pour les souvenirs, deux manières de s'organizer et qu'ils puissent tantôt se grouper autour d'une personne définie, qui les envisage de son point de vue, en tantôt se distribuer à l'intérieur d'une société grande ou petite, dont ils sont autant d'images partielles. Il y aurait donc des mémoires individuelles et, si l'on veut, des mémoires collectives. En d'autres termes, l'individu participerait à deux sortes de mémoires, (p. 51)

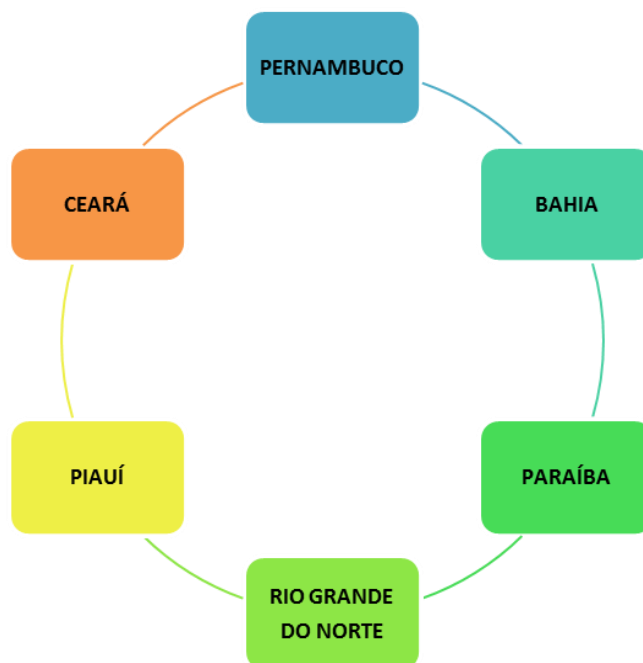
iniciais divulgadores Agostinho Nunes da Costa e seus filhos Antônio Ugolino Nunes da Costa, conhecido como Ugolino do Sabugi, primeiro grande cantador brasileiro, e Nicandro Nunes da Costa. Entretanto, esta pesquisa não pretende apontar supostas origens e sim propor uma reflexão sobre o desenvolvimento da prática da cantoria e perceber em que medida o contexto sóciohistórico intervém, direta e/ou indiretamente, no encaminhamento que esta toma ao longo do tempo. O conceito de rizoma, caro a Deleuze e Guatarri (1995), é bem-vindo:

Oposto a uma estrutura, que se define por um conjunto de pontos e posições, por correlações binárias entre estes pontos e relações biunívocas entre essas posições, o rizoma é feito somente de linhas: linhas de segmentaridade, de estratificação, como dimensões, mas também linha de fuga ou de desterritorialização como dimensão máxima segundo a qual, em seguindo-a, a multiplicidade se metamorfoseia, mudando de natureza. (p.15)

Assim, resta pensar sobre cantoria de improviso não a partir de uma suposta origem que teria se dado na região ibérica ou em solos franceses e tomado novos ares no Brasil, mas considerando que as diversas formas de improvisação funcionam como rizomas, haja vista que suas linhas espalhadas em algum momento se aproximam. Pensemos em modos de lidar com a voz, com a palavra cantada, que encontram formas de expressão variadas, porém, o que os une é a distinta capacidade de unir palavra e som, de aproximar boca e ouvido, sem matrizes, tendo na arte vocal a parte das linhas que os torna unos.

A principal rota da cantoria, mais precisamente dos festivais, envolve os Estados abaixo indicados em função da constância e da capilaridade que se apresenta em diversos municípios. Destaca-se, entretanto, que a hipótese de leitura aqui apontada baseia-se no circuito mais divulgado e mais resistente, haja vista as produções que realizam e a contribuição destas para a ampliação do alcance da cantoria:

Gráfico 2 Rota da cantoria no Nordeste



Os festivais de violeiros acontecem durante todo o ano, espalhando-se por todo o Nordeste, mas com concentração nos Estados de Pernambuco, Paraíba, Ceará, Rio Grande do Norte, Piauí e Bahia. Nesses lugares, são distribuídos em vários municípios que seguem um calendário local. Enquanto os festivais realizados no Ceará concentram-se no mês de maio, os de Pernambuco acontecem em junho, o principal do Piauí é realizado em agosto e os que acontecem na Bahia são distribuídos ao longo do ano, mas a concentração se dá em torno do segundo semestre.

Embora o Rio Grande do Norte esteja presente no discurso dos cantadores como um importante polo da cantoria, o evento de maior destaque é o Encontro de Poetas Repentistas, que acontece em Seridó, cuja 15ª edição se deu em 2012, sendo seguido pelo Festival de Repentistas de Patos, em sua 13ª edição em 2011, que surge inserido em uma programação mais ampla, a Feira da Cultura, que já contava com sua 28ª em 2011. A região sempre foi decantada por seu envolvimento com a cultura popular, notadamente pelo amplo trabalho de pesquisa de Luís da Câmara Cascudo, folclorista renomado que se dedicou a catalogar e divulgar inúmeras manifestações culturais brasileiras, com destaque para as nordestinas, e teve no trabalho com contos o seu maior destaque.

No final dos anos 20, mais precisamente entre 1927 e 1929, durante sua tão conhecida expedição etnográfica que objetivava conhecer e registrar as mais variadas expressões brasileiras, Mário de Andrade encantou-se com a figura do potiguar Chico

Antônio, exímio embolador de cocos, que tinha no improviso a marca de sua agilidade e destreza poéticas, sempre acompanhado do ganzá:

Uma das sensações mais fortes da minha vida foi ouvir Chico Antônio. [...] Chico Antônio, apesar de improvisador bom e capaz de sustentar um desafio na embolada se afasta dos outros por ser essencialmente musical. É mesmo de uma musicalidade tão prodigiosa e tão íntima que consegue, ao longo dos cocos que tira, manifestar esse poder de mostrar problemas estéticos, psicológicos e fisiológicos do fenômeno musical. Com que arte ele fecha as frases em fermatas nasais prolongadas, enquanto o coco parte no refrão. Varia as emboladas dentro do mesmo coco e, às vezes, com uma audácia estupenda, sai da embolada e parte num canto largo, duplicando os valores do tempo, criando ritmos contratempados riquíssimos, enquanto a pancada do ganzá vai golpeando num mesmo movimento rápido anterior. É deveras formidável. (Mário de Andrade)⁹³

Sua performance lhe rendeu a expressão “timbre nasal caju”, poeticamente composta pelo pesquisador paulistano. O próprio Chico Antônio relembrou o encontro com Mário de Andrade:

O doutor ficava anotando tudo que eu cantava e tinha hora que ele pedia pra eu repetir. Repetir como se os versos que a gente vai fazendo na embolada vão saindo, saindo, não é nada decorado? Aí, ele lia um pedaço de suas anotações e perguntava se era isso que eu tinha cantado. Eu, pra agradecer, respondia que devia ser. Na verdade, eu mesmo não lembrava exatamente os versos que acabara de fazer. (Jornal Folha de São Paulo, 09 mar. 1983)

As lembranças de Chico Antônio trazem à tona um dos embates que se estabelece entre os que se valem da oralidade como matriz para a expressão artística e aqueles que, embora sensíveis para notar sua beleza, buscam na escrita e nos seus recursos modos de reter e enquadrar o que não cabe no papel. O surgimento de recursos audiovisuais estabelece uma nova relação com as produções orais, haja vista a possibilidade de registro para apreciação futura, decaracterizando seu caráter efêmero, eliminando sua taticidade, como aponta Zumthor (2007, p. 14), que nos mostra um paralelo entre esses e a escrita, pois subtraem a presença do portador da voz, extrapolam o presente cronológico e permitem manipulações que podem anular marcas espaciais da voz *in loco*, forjando um espaço artificial, embora se distingam do suporte escrito por unirem olhos e ouvidos como sentido essenciais para o alcance do texto. Mais uma vez cabe destacar o lugar de destaque ocupado pela memória na

⁹³ Trecho de uma crônica feita por Mário de Andrade e publicada no Jornal A República, em 27 de janeiro de 1929, no livro Memória viva de Chico Antônio.

manutenção da poesia oral, o que era tão latente em Chico Antônio, a ponto de produzir versos e esquecê-los em seguida, sendo incapaz de reproduzi-los, já que esse papel sempre coube muito mais aos ouvintes, que os decoravam e os reproduziam, eternizando-os.

A performance do artista parece ter cumprido seu papel: mostrar a força da cultura popular através da poesia oral, imortalizada na forma como cada poeta a internaliza e a expressa. Em 2011 sua cidade natal, Pedro Velho, antiga Vila Nova, produziu o **I Festival de Cultura Popular: Chico Antônio e a arte na praça**, dando nova roupagem a um projeto anterior, a **Semana Chico Antônio**, evento cultural que visava estimular a produção de cultura popular a partir do reconhecimento e exibição de grupos folclóricos da região, almejando inserir-se no calendário turístico estadual.

Figura 32 I Festival de Cultura Popular



O que se costuma ver é o reconhecimento póstumo de artistas que, em vida, geralmente não eram valorizados onde nasceram, viviam e produziam. É preciso, então, que estejamos atentos para perceber as motivações que ganham forma através de patrimônios materiais e eventos públicos que são criados e/ou renomeados com nomes de figuras populares. Chico Antônio, cuja figura foi divulgada e fortemente admirada por Mário de Andrade, que lhe deu grande destaque em algumas obras tais com *Os Cocos*, *Melodias do boi* outras peças, *Vida de Cantador*, *O Turista Aprendiz* e *Danças Dramáticas*, é apontado como uma das atrações a serem apresentadas no Teatro Municipal, como parte de um grande projeto de democratização. Entretanto, a possibilidade de macular tal espaço, reduto aristocrático da época, com apresentações que não estavam à altura do ‘gosto refinado’ do

público, não poderia ser bem-vinda. Assim sendo, o pesquisador parece ter colocado sua cabeça a prêmio e foi demitido em 1938. A repercussão do ato pode ser mensurada tendo-se como base o ocaso que voltou a cobrir o espaço que havia sido franqueado às expressões populares nordestinas a partir das pesquisas lideradas por Mário de Andrade, levando em conta sua sensibilidade para compreender o hibridismo da cultura brasileira e valorizar sua diversidade e sua riqueza.

Grandes poetas potiguares representam a região, ainda que tenham migrado para outros espaços e se espalhem pelo país, a exemplo do repentista Sebastião Dias que expõe o motivo de sua saída da sua região de nascença:

Eu sou norte rio grandense, nasci na cidade de Ouro Branco, no Rio Grande do Norte, é claro, mas muito jovem, devido à demanda da profissão, eu tive que me mudar para Pernambuco. Antes para São Paulo depois para Pernambuco, onde fixei residência porque o Pajeú, a região que eu moro, é uma região muito poetizada, né? E a cantoria de viola tem uma aceitação muito grande e lá eu fixei residência e ainda hoje sou residente em Pernambuco, na cidade de Cabreira, precisamente. (2010, p. 01)

Infere-se, então, que a região não estimulava a lida com poéticas orais, enquanto Estados como Pernambuco e São Paulo passavam a abrigar iniciativas nesse sentido. Alagoas, em contrapartida, tem se destacado com a produção do Festival de Repente, Poesia e Viola, que está em sua 10ª edição e acontece em Arapiraca.

Figura 33 9º Festival de Repente, Viola e Poesia em Arapiraca/AL



Figura 34 XV Encontro de Poetas Repentistas em Seridó/RN



No Estado de Pernambuco há festivais que acontecem ao longo do ano, mantendo uma dinâmica que estimula as produções mais antigas, que já fazem parte do calendário local e o surgimento de outras iniciativas, que estão estreando no cenário da cantoria.

Figura 35 1º Pajeú das Flores do Repente e da Viola



Figura 36 I Festival Cantadores do Pajeú das Flores



Figura 37 XI Festival de Violeiros Repentistas



Figura 38 XI Festival de Poetas Repentistas em Serra Talhada



3.3.3 Estrutura

O festival, enquanto espetáculo, dispõe de estruturas cujas dimensões variam conforme os mecanismos envolvidos. Entretanto, algumas características permanecem como elementos indicadores de que os eventos, ainda que possuam variantes, pertencem a um mesmo campo de atuação e têm um objetivo comum: a divulgação da cantoria de improviso.

Cada festival sempre contará com um mestre de cerimônia, função geralmente ocupada por um cantador experiente, mas a organização costuma ficar a cargo de uma equipe disposta a providenciar os elementos necessários para que tudo aconteça a contento.

Embora o improviso seja a tônica dos encontros, nenhum aspecto da organização se dá de modo improvisado. Durante todo o ano os eventos são planejados, seus organizadores saem em busca de patrocínios, os cantadores comprometem-se a participar, ou amantes da cantoria planejam-se para participar e a comunidade circundante articula-se para apoiar no que for preciso.

Cada evento costuma ter uma espécie de regulamento, algum documento que possa nortear o desenvolvimento das atividades, onde devem constar todos os procedimentos a serem seguidos a fim de demonstrar a lisura da organização de modo a primar pela seriedade que circunda cada produção. Como nos diz Huizinga (2008),

Embora o jogo enquanto tal esteja para além do domínio do bem e do mal, o elemento de tensão lhe confere um certo valor ético, na medida em que são postas à prova as qualidades do jogador: sua força e sua tenacidade, sua habilidade e coragem e, igualmente, suas capacidades espirituais, sua “lealdade”. Porque, apesar de seu ardente desejo de ganhar, deve sempre obedecer às regras do jogo. (p.14)

O testemunho do compositor Bráulio Tavares, membro da comissão organizadora de importantes festivais ocorridos nos anos 1970, expressa o quanto a manutenção das regras é importante para o perfeito andamento do jogo em questão:

Eu tenho uma certa lembrança de ouvir Ivanildo e outros cantadores dizendo: “Nós queremos um congresso bem organizadozinho, para não ser aquela bagunça do congresso não sei de onde, onde uma dupla cantava, aí voltava e cantava de novo porque não tinham gostado dos versos” e tal, não sei o quê. E outras coisas que não eram sorteadas direito, que alguém tirava do bolso e eles diziam: “Não. No nosso congresso tem que ficar tudo dentro de um envelope, de um envelope pequeno, os envelopes pequenos dentro de um envelope grande e isso tem que ficar com alguém da coordenação para ninguém saber quais são...” Quem ficava com isso era eu. Eu levava os envelopes para casa, eu dormia com eles debaixo do travesseiro com medo que meus pais roubassem e fossem dizer a resposta para os cantadores. (TAVARES, 2012, p. 08)

Além dos motes, que devem ser sorteados na hora, a existência de uma comissão julgadora é um dos diferenciais desse novo formato. Embora hoje a presença de um júri não seja mais determinante para a caracterização dos festivais, em virtude do posicionamento contrário de alguns autores, a maioria ainda apresenta esse elemento. A organização em torno de um evento avaliativo, sobretudo classificatório, exige a escolha de representantes que possam, de fato, avaliar as apresentações e apresentar seus julgamentos. Bráulio Tavares assim descreve sua formatação:

As duplas já formadas, havia uma comissão julgadora que ficava sentada, era uma mesa comprida no palco e a comissão julgadora ficava sentada e dava muito trabalho, porque isso traz um monte de folcloristas, pesquisadores, estudiosos, um da Bahia, um de Minas Gerais, um de Pernambuco, um da Paraíba, um do Rio Grande do Norte.

Cada comissão organizadora dispõe de critérios para escolher seus jurados, mas, de modo geral, estes são: folcloristas, cantadores, professores de literatura, pesquisadores do universo da cultura popular, algum representante da família dos organizadores, apologistas, enfim, aqueles que, de algum modo, apresentam uma relação com o universo da cantoria e conhecem a estrutura a ponto de avaliá-la em face dos aspectos requeridos pela organização e apresentados pelos desafiantes, o que é explicitado na figura abaixo:

Quadro 3 Resultados do primeiro dia do Grande Encontro de Poetas e Repentistas

RESUMO NOTAS DAS DUPLAS DE REPENTISTAS CONCORRENTES DIA: 30/04/99						
JULGADOR	D U P L A S					
	Raim. Nonato Costa	João Parabano Dauteth Bandeira	Enevaldo Hipólito Vitorino Bezerra	Pedro Bandeira Francisco de Assis	Antônio Lisboa Edmilson Ferreira	Rogério Meneses Raim. Cactano
1.Amaro Rodrigues	106	79,5	85,5	88	89	88
2.Lourival Ramalho	120	102	116	108	116	116
3.Geraldo Alves	98	92	95	94	97	99
4.Leomarque	120	86	117	107	118	118
5.Bebé Natércio	120	109	113	109	107	110
6.João Bosco.	118	102	115	112	114	115
7.Izaías Camboim	114	104	106	105	107	111
8.José Viana Azevedo	119	107	103	107	116	119
TOTAL	915	781,5	850,5	830	864	876
CLASSIFICAÇÃO	1°	6°	4°	5°	3°	2°

PRESIDENTE DA COMISSÃO JULGADORA

Geralmente cada jurado recebe uma ficha onde constam que gêneros serão apresentados e, previamente, são instruídos quanto à margem de nota que pode ser atribuída a cada dupla, tendo em vista os aspectos ligados à métrica, à rima e à oração.

Figura 39 Folha com gêneros e aspectos a serem julgados no Grande Encontro de Poetas e Repentistas

FOLHA DE VOTAÇÃO					
Nome da dupla:					
TEMAS PARA JULGAMENTO					
1.Sextilhas:					
2.Mote de sete:					
3.Mote de dez:					
4.Tema livre:					
JULGAMENTO					
ITENS	Sextilhas	Mote sete	Mote dez	Tema livre	TOTAL
Rima					
Métrica					
Oração					
TOTAL					
Obs: Nota de 5 a 10					
Anotações:					
Nome do julgador: _____					
João Pessoa, ____/____/99					

Imediatamente após o final das apresentações, as fichas são recolhidas e uma vez que esta já apresenta o total de pontos atribuídos a cada dupla mediante a avaliação de cada jurado, cabe aos organizadores realizar o somatório e chegar ao grande veredito, conforme o exemplo que vemos abaixo:

Quadro 4 Resultado final das duplas participantes do Grande Encontro de Poetas e Repentistas

NOTA FINAL CONCURSO DE REPENTISTAS												
DATA	D U P L A S											
	Raimundo Nonato Nonato Costa		Rogério Meneses Raimundo		Antônio Lisboa Edmilson Ferreira		Enevaldo Hipólito Vitorino Bezerra		Pedro Bandeira Francisco de Assis		João Paraibano Dauteth Bandeira	
	Pontos	Classif.	Pontos	Classif.	Pontos	Classif.	Pontos	Classif.	Pontos	Classif.	Pontos	Classif.
30/04/99	915	1º	876	2º	864	3º	850,5	4º	830	5º	781,5	6º
01/05/99	846	3º	877	2º	888	1º	835	4º	810	6º	828	5º
Total Pontos	1.761,0		1.753,0		1.752,0		1.685,5		1.640,0		1.609,5	
Nota de 5 a 10	9,17		9,13		9,12		8,78		8,54		8,38	
Classificação	1º		2º		3º		4º		5º		6º	

PRESIDENTE DA COMISSÃO JULGADORA

Em alguns contextos, como no caso do Circuito Baiano da Viola, o júri é composto pelos cantadores participantes, de modo que todos julgam e são julgados. Tal configuração costuma gerar protestos, pois alguns poetas atribuem notas baixas, visando diminuir as chances de vitória dos concorrentes, e tal atitude finda por gerar discussões e aborrecimentos. O que se vê é que tal artífice costuma ser utilizado por repentistas cuja produção mostra-se inferior à qualidade apresentada pelos demais, o que revela receio da avaliação do público, ao mesmo tempo em expõe a dificuldade para lidar com avaliações comparativas.

E os festivais eram todos competitivos. Depois eu quero até voltar a esse assunto, que eu trabalho muito para acabar a competição no festival, que foi ficando uma coisa meio desonesta, meio perversa para os que tinham menos nome. No caso, eu era até um dos beneficiados, se tivesse continuado. [...]Deixei de competir [...]Porque eu... eu comecei a notar que os jurados tinham uma tendência muito grande de votar sempre nas pessoas mais famosas e eu via muita injustiça, não comigo, mas com outros parceiros, como eu já disse, de menos fama e eu achava isso uma injustiça grande.

Achei por bem não participar mais. Vou, às vezes, fazer a abertura, não digo nem que vou como *hors concours*.⁹⁴ (AMÂNCIO, 2012)

Muitos cantadores apontam a presença de uma comissão julgadora como cerceadora da capacidade poética dos participantes, tendo em vista a obrigatoriedade de atender às demandas dos que julgam e ao clima que impera após os resultados, que podem ser frequentemente questionados pelo público. Ao darem seus testemunhos, embora muitos afirmem que o que está em jogo é a sua participação e não uma suposta vitória, mas as construções narrativas produzidas por estes tendem a apontar outros objetivos, como o cantador Geraldo Amâncio (2012, p. 28): “Porque o que vale num festival - quando ele é julgado - é o primeiro lugar, o segundo não conta. É como Copa do Mundo, o Brasil só conta as vezes que ganhou o primeiro lugar, o segundo não conta.” Além disso, as comissões julgadoras são sempre alvo de críticas, já que: “[...] nenhum ser humano tem capacidade de julgar poesia, só Deus, que é o autor da mesma”(AMÂNCIO, 2012, p. 25)

O elenco que compõe o corpo de jurados costuma ser formado por intelectuais, personalidades renomadas na cidade, que gostam de cantoria e, segundo a comissão organizadora, detém conhecimentos técnicos suficientes para avaliar a performance dos cantadores. Embora precise observar métrica, rima e oração, o júri deve estar apto a compreender que as apresentações colocam em jogo mais do que versos perfeitos. As relações de poder que perpassam os festivais encontram-se diluídas em elementos que compõem a performance e estão presentes através de vários signos, compondo um contexto onde o poder simbólico se faz presente desde o local onde acontece o evento, a ordem de apresentação das duplas, que pode ser sorteada ou não, o *ethos* que caracteriza cada cantadores aos olhos do público e a capacidade de corresponder aos anseios do *pathos*, que demonstra em sua recepção se a performance corresponde aos critérios que este escolhe como importantes, ainda que estes não estejam diametralmente relacionados aos parâmetros utilizados pelos sujeitos que detém o poder direto de mensurar o desempenho das duplas concorrentes.

Ainda que edições mais recentes acrescentem pequenas modificações, a estrutura dos grandes festivais segue a tradição que se estabeleceu aos poucos. Entretanto, alguns repentistas apontam a necessidade de implementar outras mudanças:

Ali o festival de viola, na minha concepção, era pra ser assim: vou convidar cinco duplas, cada dupla vai ter uma apresentação de dez minutos. E os

⁹⁴Trecho de entrevista cedida pelo repentista Geraldo Amâncio, em 18 de novembro de 2012 (APÊNDICE Q).

temas fossem pedidos na hora. A plateia pedir. A gente chegar no palco e dizer: “Agora a plateia peça o tema da sextilha, o que é que a gente vai desenvolver em sextilha”. Aí, seria fácil. Na hora mesmo eles davam: “Cante isso. Cante falando disso”. Aí, a gente cantava, não era? Ficava mais transparente ou não ficava? Ficava transparente. Não precisava a comissão julgadora ficar preocupada com isso, com tema, não. Já era pra ter mudado isso. Há vinte, há quarenta anos atrás, inventaram esses quinze minutos de festival para cada dupla. Não existe isso, tem que mudar. Alguma coisa tem que mudar, a gente tem que bolar alguma coisa pra gente mudar porque os cantadores, os que tão com 50, 55, 60 não vão mais, não estão nem aí pra mudar mais porque eles praticamente, eles estão encerrando a carreira, aí eles querem deixar do jeito que eles fizeram. E é uma coisa que nós não devemos, pelo menos não no período de ação da gente. Por exemplo, dez anos daqui pra frente a gente tem que fazer uma lei pra nós, pra nossa geração. Não é seguir as regras da cantoria desde a Serra do Teixeira pra cá, de cem anos pra cá, não. (ANDRADE, 2010, p. 10/11)

O testemunho acima explicita o modo como cada geração deseja introduzir mudanças de modo a imprimir alterações no sistema da cantoria, nesse caso, mais precisamente na estrutura dos festivais, não exatamente negando as contribuições deixadas pelas gerações anteriores, mas requerendo o direito de impor suas próprias regras, motivando uma circularidade que retoma características caras ao formato mais tradicional, o pé de parede, mas sem perder o espaço conquistado com o advento dos festivais. Além disso, o repentista Jonas Ferreira traz à tona um dado comprovado pelos demais entrevistados: cantadores mais antigos e que possuem grande notoriedade, como os pernambucanos Oliveira de Panelas e Ivanildo Vila Nova, assim como o baiano Bule Bule, não participam mais de processos cuja competição se dá através de classificação e apreciação conforme o júri constituído. Por discordarem de algum elemento que compõe a formatação dos festivais, passam a ocupar a função de promotores, organizadores, de modo a manter-se no espaço da cantoria como figuras míticas que, após ocuparem por longo os bancos como jogadores, podem ser deslocados para a posição de técnicos, a quem não cabe mudar as regras, mas, sim, primar para que elas sejam cumpridas. Estes cantadores alcançaram um patamar que os coloca na condição de *hors concours*, cuja competência não está mais em questão.

Na dinâmica da cantoria, as peças mudam de lugar e desempenham novas funções, mas os elementos que remetem à tradição e que contribuem para a manutenção do diferencial que a distingue dentre as demais expressões culturais tendem a ser preservados, sob o risco de darem origem a novas propostas, por vezes vistas como ameaçadoras.

5 DINÂMICAS CULTURAIS: O FESTIVAL COMO ESPAÇO DE RESSIGNIFICAÇÕES

E começou a surgir a ideia dos festivais também como uma forma de vitrine como o rádio era, né? Os festivais eram ambientes onde se podiam tratar essas cantorias, onde os cantadores de destaque, inclusive dos rádios, estariam naqueles festivais, era um ambiente também de botar em prática aquela coisa da competição que a cantoria sempre teve, que os festivais começaram com competição. Bom, e aí o surgimento dos festivais se deu como uma sequência de fatos.

(FERREIRA, 2010, p. 07)

O caminho trilhado pela presente pesquisa tem indicado a grande movência da cantoria, a dinâmica do seu sistema, bem como tem apontado o surgimento dos festivais como um balizador no conjunto de mudanças que, aos poucos, ressignificaram o universo do repente. Entretanto, as alterações dialogam com o formato dos poetas seculares, dando aos novos repentistas a consciência de que serão vistos e avaliados levando-se em conta os padrões do passado, mas não enganados por eles (ELLIOT, 1989, p. 40), na medida em que servem de fonte, mas instigam à necessidade de serem ressignificados, estreitando os contíguos laços entre presente e passado, tradição e modernidade. Convoco, então, as testemunhas oculares desse processo, os cantadores, para que indiquem por onde começar: e, através dos olhos deles, surgem as trilhas desse caminho:

Tem havido muita mudança, tem havido modificação desde o jeito de cantar, a variedade de temas e algumas mudanças comportamentais. As mudanças comportamentais pouco têm colaborado com o universo da cantoria. As mudanças de temas, as elevações na perfeição do vocabulário, da linguagem, isso tem aguçado a cantoria e tem levado a melhores lugares. Mas ainda tem pessoas que preferem a cantoria tradicional, aquela cantoria onde não precisa uma exibição dos cantadores para externar maiores conhecimentos porque, normalmente, quando eles vão se exhibir precisa de ser para pessoas que, logicamente, sabem mais do que eles. E eles querem mostrar que sabem tanto quanto. (BULE BULE, 2007, p. 01)

As mudanças mais visíveis giram em torno de três destacados componentes, a saber: viola, verso e voz, então a partir da 'deixa' do poeta, passemos a elas.

5.1 VIOLA

[...] eu tenho aquela amizade a ela, que morrendo perto dela estou satisfeito.
João Furiba (2006)

As reflexões feitas até então sobre as ligações entre poesia e música indicam que a melodia que sustenta os versos improvisados é apontada, pelos próprios cantadores, como o único elemento não advindo da improvisação, sendo previamente combinada pelos parceiros. A toada, música que embala os gêneros, precisa estar afinada com as poéticas de cada estilo, de modo a expor a afinidade que se dá entre as respectivas cadências. As diversas manifestações musicais apresentam propostas que passam a ser enquadradas e moduladas, geralmente por aqueles que não participam do processo criativo, buscando expor padrões de sustentação para cada modelo. Entretanto, compreendemos que as fronteiras são criadas a partir de elementos objetivos tendo em vista a apreciação que se dá em torno de critérios subjetivos relacionados ao gosto, cuja avaliação é moldada por aportes culturais. Conforme Bráulio Tavares (2012)

A toada do cantador é aquele baião, aquela cadência hipnótica da viola serve justamente para dar um núcleo de segurança de que aquilo não vai variar nunca para que, montado naquilo, o cara consiga cavalgar no verso porque se você tivesse que ficar mudando melodia à medida que canta não dá. Então, o repente poético, ele tem que se dar em cima de uma previsibilidade muito grande. A maioria dos cantadores só sabe fazer três acordes, são aqueles que no violão a chama de Lá maior, Ré maior e Mi maior com sétima, ou seja, primeira, terceira e segunda. Primeira, terceira e segunda, a maioria dos cantadores só sabe fazer isso. E faz isso a noite inteira. Por quê? Porque ele não pode estar ao mesmo tempo pensando no verso e pensando em variações melódicas. A melodia tem que ser uma espécie de trilho de onde ele nunca sai. (p. 12)

O ‘trilho’ que sustenta o aporte poético do cantador pode não exigir grandes conhecimentos musicais, mas é o suficiente para permitir que o artista invista seu tempo esmiuçando seu catálogo de rimas em busca da melodia perfeita para atender a seus anseios poéticos.

A viola, instrumento parceiro do cantador, parece estar desde sempre ao seu lado na arte de versejar. De origem portuguesa, é assim apresentada por Cascudo (2001[1924]):

Foi o primeiro instrumento de cordas que o português divulgou no Brasil. O século do povoamento, o XVI, foi a época do esplendor da viola em Portugal, indispensável nas romarias, arraiais e bailaricos, documentado em

Gil Vicente e nos cançoneiros. O padre Fernão Cardim cita-a abundantemente no Brasil. (p. 728/729)

Entretanto, Vilela (2004) aponta sua relação com a cultura árabe:

A história da viola começa com a chegada dos mouros à Península Ibérica. Os árabes trouxeram consigo instrumentos até então desconhecidos do povo europeu: o rebab, que deu origem aos instrumentos de arco que utilizamos, e o oud, genitor, no Ocidente, de todos os instrumentos de cordas dedilhadas que possuem um braço em que as notas possam ser modificadas. Da mesma forma que os povos foram se misturando, suas culturas se amalgamaram de forma singular e no século XII há relatos da existência de uma guitarra latina, a mãe das violas portuguesas (p. 78)

As figuras a seguir trazem o *oud* e o *luth*, respectivamente:

Figura 40 Oud



Fonte: <http://operacritiques.free.fr/css/index.php?2009/12/28/1442>

Figura 41 Luth



Fonte: <http://amirmav.doomby.com/album/les-instruments-de-musique/3/>

O *luth* surge como uma adaptação do *oud* em solos ocidentais, sofrendo algumas alterações no formato, mas mantendo suas características sonoras e musicais. A palavra *luthier*, que nomeia a profissão daqueles que se dedicam à arte de fabricar violas, violões e violinos, traz uma referência a esse instrumento.

Tinhorão (1998) indica que “[...] a velha guitarra latina dos antigos trovadores do século XIII ter-se-ia transformado pela virada dos séculos XIV-XV na *vihuela* espanhola, que era afinal a mesma viola usada em Portugal por tocadores palacianos ilustres, como Garcia do Resende” (p. 27/28). A imagem abaixo evidencia as semelhanças entre a *vihuela* e a viola largamente utilizada no Brasil:

Figura 42 Vihuela espanhola



Fonte: <http://operacritiques.free.fr/css/index.php?2009/12/28/1442>

Para Marrec (2009), a *chitarrone*, também conhecida como guitarra romana, por sua vez, surge como uma variação do *théorbe*, instrumento árabe de uso popular, o que pode ser constatado conforme as ilustrações a seguir:

Figura 43 Théorbe

Fonte: <http://www.musique-celtique.org/article-ensemble-toss-the-feathers-119999715.html>

Figura 44 Chitarrone

Fonte : <http://operacritiques.free.fr/css/index.php?2009/12/28/1442>

Na sequência, surge, de acordo com Tinhorão (1998), um tipo de viola mais simples, muitas vezes denominada guitarra, menor e com menos cordas, cujo formato facilitava o seu manuseio pelos menos iniciados, embora não lhes fosse de uso exclusivo.

Figura 45 Guitarra barroca



Fonte: <http://www.lagougetlerabot.org/index.php?d=guitare&s=guitare-suite2.inc>

De acordo com a Sociedade de Estudos Lexicográficos e Etimológicos Franceses e Árabes (SELEFA, 2009), « As palavras *guitare* e *guiterne* são dois empréstimos do espanhol *guitarra*, que provém do árabe *قِثَارَة* *qitâra*. Este último vem, pelo sírio *qitâra*, do grego *kithara*, ele mesmo de origem oriental »⁹⁵.

Com o passar do tempo, já no século XVII, essa versão simplificada teve seu uso popularizado entre as camadas sociais menos abastadas, contribuindo decisivamente para a perda de prestígio do instrumento, em função de uma suposta ‘vulgarização’. Essa versão mais popular é difundida e aporta nas práticas populares brasileiras simplesmente como viola e é adotada pelos repentistas como instrumento cativo, como nos diz o poeta Paraíba da Viola (2012):

⁹⁵Les mots *guitare* et *guiterne* sont tous deux des emprunts à l’espagnol *guitarra*, qui est l’arabe *قِثَارَة* *qitâra*. Ce dernier vient, par le syriaque *qitâra*, du grec *kithara*, lui-même d’origine orientale.

A viola é uma luz
Linda igualmente à vela
É que acaba a tristeza
Que sempre me atropela
E o que seria de mim
Se não existisse ela?⁹⁶

Torna-se mais relevante compreender o percurso feito pela viola do que sua suposta origem⁹⁷, tendo em vista que o destaque dado nesse trabalho volta-se para a importância desse instrumento no desenvolvimento da arte da cantoria. De variados modelos, a viola é a fiel companheira dos repentistas e sua escolha parece estar diretamente relacionada ao poder simbólico de que se encontra instituído cada cantador, haja vista que, ao lado das mudanças sociais por que passam os poetas populares, a viola simboliza sua ascensão, uma vez que a qualidade do pinho⁹⁸, ou seja, o tipo de viola, pode atuar como capital simbólico, contribuindo para apontar o lugar ocupado pelo repentista no universo da cantoria. Os modelos comumente adotados pelos violeiros são das marcas Giannini e Del Vecchio e costumam ter dez cordas. Vale acentuar que a maioria dos cantadores utiliza sete cordas, alguns preferem seis enquanto poucos adotam as dez inicialmente previstas. Alguns modelos, denominados violas dinâmicas, possuem caixas amplificadoras, que os cantadores chamam de ‘bocas’, personificação que reforça o lugar ocupado pelo instrumento. Os registros abaixo trazem os três tipos de violas mais encontrados nos festivais e nas cantorias de modo geral:

Figura 46 Antônio Maracujá e Nadinho do Riachão



⁹⁶Faixa 04 do CD O repente em defesa da cultura.

⁹⁷A pesquisa realizada por Lima (2008) apresenta um histórico da viola, de sua concepção à sua entrada em solos brasileiros.

⁹⁸Um dos tipos de madeira utilizados na fabricação de violas e usado de modo genérico para se referir ao instrumento.

Figura 47 Miguelzinho e Paraíba da Viola



A cumplicidade que une o cantador e seu instrumento é cantada aos quatro ventos, conforme afirmam os repentistas Leandro Tranquilino (LT) e Paraíba da Viola (PV):

LT Quando tenho que sair
Pra região sisaleira
Pouco converso com pai
E beijo na companheira
E abraço essa viola
De quarta até sexta-feira

PV A viola é a bandeira
Que existe diversas cores
Todo mundo já conhece
O tamanho dos seus valores
Alegria pra quem assiste
Madrinha pros cantadores
(2012)⁹⁹

As classificações que apontam a existência de músicas eruditas, populares e folclóricas destacam as relações que se desenvolvem em torno do sistema que envolve a produção, a circulação e a recepção da música enquanto bem cultural. Nesse sentido, Lamas (1986) aponta uma diferenciação entre música folclórica e música popular. Assim, a música folclórica

É música que atende aos impulsos criativos do grupo. É música funcional e sujeita à estética, se assim pudermos dizer, de uma comunidade, cujos meios de preservação são representados principalmente pela transmissão oral. Ao passo que a música denominada comumente de popular é impressa, música produzida em série, divulgada por meios mecânicos, como sejam o disco, o

⁹⁹Faixa 04 do CD O repente em defesa da cultura.

rádio, a televisão. Destinada, principalmente, ao consumo das massas, do grande público dos meios industrializados, é música que renova sua estrutura a cada momento. Em face das múltiplas influências a que está sujeita, não há tempo para que seus produtores e consumidores cheguem a ter consciência do seu processo de desenvolvimento e evolução. Já na música de cantoria, na música folclórica, observa-se uma tradição, um conservantismo às velhas normas e até mesmo no instrumental acompanhante. Tudo contribui para sua segurança contra a flutuação e as contingências da procura e da oferta.

(p. 270/271)

Se a música folclórica está fadada à fixidez, a música popular, por sua vez, caminha para a renovação. Em face dessa suposta segurança, a cantoria mantém seus elementos musicais básicos, mas, contemporaneamente, os limites já não são tão nítidos, se é que já o foram. A flutuação dos interesses e a urgência pela inserção no mercado fonográfico descortinam um nicho para as músicas folclóricas. Essas também podem se valer das características atribuídas à música popular e passam a integrar o rol das produções que se dão em série, que atraem as massas e podem ser não apenas impressa, mas também registradas de modo a eternizar instantes antes apenas fixados pela memória. Entretanto, complementando sua linha discursiva, a autora afirma:

A música dos cantares sertanejos não tem expressão própria, não atinge a fase de sublimação, de subjetividade da arte elaborada. Não é destinada aos grupos de elite, à gente intelectualizada e, portanto, preparada por educação artística. Para nossos rapsodos populares o importante é a significação do texto rimado, quer seja no sentido narrativo ou no aspecto da improvisação, feito com as mais variadas medidas poéticas, cabendo à linha melódica apenas ressaltar ou apoiar o ritmo da palavra. (LAMAS, 1986, p. 271)

Embora a afirmação acima apresente aspectos que precisam ser destacados, em função de sua relevância para as reflexões aqui empreendidas, há de se pensar nos elementos que a constituem enquanto criação oral. A música produzida no âmbito da cantoria possui, sim, uma expressão própria: aquela que circulava inicialmente nos âmbitos mais rurais e, paulatinamente, desloca-se e passa a ocupar espaços urbanizados. Será que apenas os sujeitos preparados com a ‘educação artística’, perpetuada e difundida pelas instituições escolares ou pelo circuito da arte intelectualizada, podem apreciar e propor criações artísticas? No âmbito da oralidade, o saber é partilhado pelo convívio e o saber enciclopédico é substituído pelo saber pragmático, pela prática, o que é atestado pelos cantadores, quando estes afirmam que aprenderam a cantar e tocar observando outros repentistas em ação. De qualquer modo, compreendemos também que, diferente do *jazz*, por exemplo, onde a improvisação está presente na música e é a capacidade de cada músico lidar com seu instrumento e com ele

propor inovações que podem ser eternizadas pela memória, na cantoria é o texto oral que será memorizado, pois é para ele que se voltam todas as atenções, haja vista que a criatividade do artista se revela a partir dele e não da música que acompanha o desenvolvimento de cada estilo.

A mesma autora apresenta uma interessante perspectiva:

Na forma mais significativa da música de cantoria seria inútil indicar a duração do tempo por um ritmo predeterminado. Temos de convir que a duração de tempo está implícita no acento linguístico da palavra. Mas, embora o ritmo seja livre e se apresente refratário aos moldes esquemáticos da música compassada, ele obedece a uma lógica. Suas unidades de tempo integram-se ao esquema poético e estão preconcebidas na consciência do cantador, pela sua própria natureza intuitiva. (LAMAS, 1986, p. 301)

A proliferação de CDs e DVDs de repente, assim como emboladas e cocos, por exemplo, deslocam essas produções de seu contexto mais comum com vistas a nuances de atemporalidade. Entretanto, os consumidores dessa arte possuem rigorosos critérios de apreciação estética, ao contrário do que apresenta Lamas (1986), de modo que identificam e estabelecem filtros a fim de diferenciar produções conforme a qualidade estética, poética e sonora que apresentam. Ao denominarem os CDs e DVDs como “de improviso”, embora tenham sido feitos em estúdio, previamente elaborados, revisados e só então eternizados em gravações, que podem ser corrigidas até que se alcance uma decantada perfeição, os cantadores não objetivam ludibriar seus apreciadores, mas lhes dar a oportunidade de apreciar a arte que tanto admiram, agora sendo produzida em outro contexto_ o do estúdio_, o que buscam esclarecer, entretanto, é que, embora altere-se o *locus* de criação, seu modo de fazer permanece o mesmo, o que evidencia a partir da chamada “Cantoria feita totalmente de improviso” ou similares. Assim, do mesmo modo que a reprodutibilidade estava já na base de uma arte popular como a xilogravura, que antecipava o que se oficializou e foi ampliado com o advento da imprensa, a reprodução dos suportes audiovisuais em que se fixam os elementos da cantoria improvisada passa a dispor das mesmas condições que as demais produções, sendo necessário lidar com os prós e os contras dessa inserção. Desse modo,

Poder-se-ia dizer, de modo geral, que as técnicas de reprodução destacam o objeto reproduzido do domínio da tradição. Multiplicando-se os exemplares, elas substituem por um fenômeno de massa um evento que não se produziu senão uma vez. Permitindo ao objeto reproduzido oferecer-se à visão ou à audição em qualquer circunstância, elas lhe conferem uma atualidade.

(BENJAMIN, 1936, p. 247)

A atualidade possibilitada pela reprodução compromete o que Zumthor (2000, p. 19) chama corporeidade, entretanto, a produção em massa insere esses novos produtos em uma engrenagem necessária à manutenção do fluxo inaugurado com a inserção dos *media* que, a partir de então, ao possibilitar a recepção de modo individualizado, reelaborou a dinâmica que existia em torno das práticas coletivas.

Para Travassos (1989),

A vitalidade da cantoria e sua presença em uma gama variada de cenários estão relacionadas com a ampliação do raio de ação dos repentistas, facilitada pelo fato de serem profissionais praticando um gênero que não está preso a datas, locais e ocasiões especiais. Desde muito são contratados por particulares que promovem desafios em suas residências; contemporaneamente são vistos e ouvidos em bares, restaurantes, teatros, comícios políticos, campanhas oficiais e nas emissoras de rádio. Por não estarem confinados aos espaços e públicos dos espetáculos populares tradicionais, transpõem os limites (polêmicos) que separam, na nossa época, culturas tradicionais e modernas, culturas regionais e culturas de massa; já se disse que eles estão “no limite entre culturas”.¹⁰⁰ (p. 117)

Essa posição limítrofe indica uma perspectiva que concebia os tipos de culturas apresentados como fixos e imutáveis. Contemporaneamente, entretanto, o que se vê são contornos flexíveis. Não se pode desconsiderar, todavia, que os elementos presentes na base de um ou outro modelo cultural estão ancorados em diferentes modos de inserção no mundo. Conceitos como tradicional, moderno, regional e massivo são constantemente discutidos e reelaborados e o fluxo dos tempos tem nos mostrado que aspectos considerados modernos, por exemplo, para uma geração, serão tradicionais para uma geração posterior. É preciso destacar como a escolarização dos repentistas, antes vista com ressalva, em função da valorização da escrita em detrimento da oralidade, fato pouco apreciado pelas sociedade orais, aos poucos vai se inserindo no discurso dos cantadores como parte da sua formação:

Desde os tempos atrás
Há poetas nessa terra
Antes falavam de guerra
Hoje em dia eu canto a paz
Estudei um pouco mais
Do que quem é ancião.

Mas essa transformação
Não me pôs fora da lei
Para ser novo eu peguei

¹⁰⁰ No espaço rural os poetas são os convidados de honra para cantar em ocasiões especiais, como aniversários, batizados e casamentos, eventos de grande importância para a comunidade.

Carona na tradição.
(Os Nonatos, 2006)¹⁰¹

Nesse sentido, vale ressaltar como se configura o conceito de tradição. Lemaire (2010) apresenta um breve histórico do termo:

Percorrendo os significados do termo, nós remontamos ao latim *traditio*, derivado da forma verbal *traditum*, do verbo *tradere*, composto de *trans* e *dare*, quer dizer, dar, passar ou fazer passar a alguém, transmitir produtos ou bens, por extensão, transmitir conhecimentos, um saber, a sabedoria, a memória, como conotação primeira a de intensa e contínua atividade. Não é por acaso que em inglês a palavra, tanto o substantivo quanto o verbo, para dizer “comércio” é *trade* e *to trade*, ou seja, um movimento incessante, contínuo dos bens, de produtos, que são passados de uma mão para outra.
(p. 17)

A autora questiona um conceito atrelado à noção de contínua mudança – haja vista que transmitir alude à ideia de passar adiante, o que tende a sofrer alterações conforme os acréscimos pessoais que se dão na passagem de elaboração dos gêneros orais, embora a estrutura básica se mantenha¹⁰² – e como se processa a alteração de sentido até que tenhamos atualmente o conceito de tradição diretamente relacionado à noção de atraso e estagnação. Zumthor (1978), por sua vez, apresenta o seguinte conceito, exposto por Santos (1999):

Considerando *a priori* a realidade poética como autodeterminada, a tradição, *continuum* da memória, conserva a marca dos textos sucessivos onde se realiza um modelo nuclear que ninguém questiona e que se tornou aos poucos uma forma de pensamento e de sensibilidade. Lugar de relações intertextuais, [a tradição] confere ao que, aqui e agora, eu escrevo, o estatuto de “re-produção”, aderindo em virtude do meu intento moralizante, a um sistema concebido para ser eterno [...]. Integrando à “re-produção” uma parte de individual e de vivenciado, a tradição elimina a contingência. Coleção de paradigmas, saber implícito e comum, [a tradição] organiza uma espécie de “modelo analógico”, um código quase icônico definindo finalidades exteriores ao discurso do poeta. (p. 103)¹⁰³

¹⁰¹ Faixa 07 do documentário Poetas do repente.

¹⁰² Alcoforado (2008) apresenta uma esclarecedora análise sobre as alterações encontradas entre as diversas versões de um mesmo conto e como cada ‘adaptação’ apresentará marcas dos seus portadores. Nesse mesmo sentido, Cascudo (2003) já apontava as alterações que sofriam os textos tendo em vista a cultura na qual os contos populares se propagavam.

¹⁰³ [...] la tradition, *continuum* mémoriel, porte la trace des textessuccessifs où s’est réalisé un modèle nucléaire que nul ne met en question comme tel et qui en est venu à constituer une forme de pensée et de sensibilité. Lieu de rapports intertextuels, elle confère à ce que ici, et maintenant, j’écris le statut de re-production, adhérent, en vertu de mon intention formalisante, à un système conçu comme éternel. [...] Intégrant à la re-production une part d’individuel et de vécu, la tradition en rature la contingence. Recueil de paradigmes, savoir implicite et commun, elle organise une sorte de « modèle analogique », un code quasi iconique définissant des finalités extérieures au discours du poète [...] (ZUMTHOR, 1978, p. 108).

Longe de ser aplicado apenas à cantoria, pois que o mesmo discurso é adotado para tratar de outras expressões populares, como o cordel, propaga-se a ideia de que os aspectos que remontam à tradição precisam manter-se estagnados, vendo qualquer perspectiva de mudança como ameaçadora. Ainda para Lemaire (2010), o conceito negativo relacionado ao termo data de 1849, quando é inserido no *Dictionnaire historique de la langue française*, de Robert, inicialmente como adjetivo e, em 1851, já como substantivo para se referir à manutenção de noções e práticas tradicionais. Nesse período imperava a noção de progresso, cara à burguesia, de modo que qualquer movimento que não estivesse vinculado a esses propósitos seria visto como defensor do atraso. O que se vê, inclusive na fala de alguns cantadores, é a eminência de extinção da arte da cantoria, uma morte anunciada por vezes seguida de um ‘resgate’¹⁰⁴ promovido por aqueles que estão preocupados com sua permanência:

Nesse sentido, o que se percebe, por vezes, é um movimento que se inicia no fortalecimento e na divulgação do cordel e se estende à cantoria, ou vice-versa, e às demais práticas orais numa tentativa de conscientizar as novas gerações da importância dessas práticas de modo a mantê-las em pauta, o que pode ser evidenciado no discurso do repentista Pedro Ribeiro, que explica sua motivação para promover os festivais de violeiros na região:

Porque ninguém cantava mais, não se tinha pressão de disco de vinil, não tinha mais folheto de cordel. Tinha morrido. Então, eu viajei o Nordeste inteiro e verifiquei que a literatura de cordel tinha desaparecido no resto do mundo e estava agonizante no Nordeste. E por uma brincadeira eu disse “Vou resgatar essa literatura”. Foi um arrojo. Mas disse que ia fazer e comecei a fazer. [...] E aí até hoje nós estamos com os nossos festivais, com essa preocupação com o resgate da literatura de cordel, de não deixar morrer, mas também, sobretudo, com a preocupação da renovação da arte, não só no seu sentido mais amplo, como não deixar que ela desaparecesse.

(2010, p. 01/02)

A renovação da arte a que o artista faz referência diz respeito às mudanças que acontecem no seio dos festivais. Esse espaço de criação pode servir como mote para pensarmos sobre essa movência discursiva que se dá em torno da cantoria e suas expressões. O surgimento dos festivais, visto por muitos cantadores como uma tomada de fôlego, uma possibilidade de renovação, foi também compreendido por uma outra parcela como uma

¹⁰⁴ A adoção do termo resgate evidencia que as ações empreendidas visam a “salvar” as práticas que se encontram, supostamente, ameaçadas de extinção, fortalecendo o discurso em torno de sua fragilidade, na medida em que dá a seus guardiões a alcunha de heróis, aproximando-se de correntes que entendem as práticas folclóricas como algo que precisa ser aprisionado e posto em exposição antes que desapareça.

tentativa de enfraquecimento da modalidade **pé de parede**, tida como mais tradicional. A geração mais jovem vê o festival como uma vitrine, uma oportunidade de mostrar seu talento, um espaço para a exposição da arte que tende a motivar convites para outros eventos. Entretanto, para que os cantadores sejam inseridos no seleto rol dos festivais, é preciso que já tenham alguma notoriedade, que já tenham se destacado em suas comunidades. Cantadores mais antigos, como Oliveira de Panelas, por exemplo, entendem que a época de ouro dos festivais já passou e é preciso mudanças significativas no formato de modo a inserir outros gêneros a fim de atrair e manter a atenção do público. Esse embate que se dá entre tradição e modernidade extrapola os limites do canto e se expande no encontro de gerações pelas relações travadas entre passado e presente:

Os festivais foram uma vitrine para o cantor. Hoje mais não. Mudou pra mim a mesmice, pra baixo. Não foi nem a mesmice. Eu acho que houve um interesse da classe de tocar fogo, no bom sentido, para que ela não decaísse tanto. A maneira dos cantadores jovens, aquela coisa meio apática, cantando aquela (...). Não é mais por aí, não. Deixar num congresso seis duplas cantando e não ter uma coisinha no meio para fazer o rabequeiro, isso, pra dar uma temperadazinha. (PANELAS, 2012, p. 15/16)

Apontado como um espaço elitizado da cantoria, voltado para a conquista de um público diversificado, assim o vê a cantadora Maria de Soledade (2010):

Eu acho que essa descoberta dos festivais, esses poetas que se dizem “estrelas”, eles começaram assim a ter um diálogo mais profundo entre eles. É uma maneira de conquistar o público, de trazer o povo, para melhores rendas porque o doutor, o advogado, não sei quem, não sei quem. Porque nós temos muitos burocratas que gostam da poesia, mas não querem participar do pé de parede. E no festival é mais chamativo, é mais atrativo. Então, eu acho que foi por aí: eles viram uma nova maneira de atrair o público. O público alvo deles, o que eles queriam atrair. Eles já tinham aos pés o público, mas pequeno, mas eles queriam... o público deles era a burguesia, era isso, era aquele outro, era o político. (p. 15)

A crítica apresentada pela cantadora expõe aspectos que colaboram para a negação do discurso que insiste em manter os violeiros na condição de vítimas do sistema. Entende-se, a partir do dito, que a criação dos festivais se deu como estratégia para atrair outro público, elitizado, que não se sentia atraído pelo contexto em que se davam os pés de parede. Para a elite da época, que a poeta chama burguesia, nada poderia ser mais adequado do que a ocupação dos teatros, vistos como símbolo de requinte. Se a criação se deu a partir da iniciativa das ‘estrelas’ da cantoria, isso se deve a uma movimentação social, histórica e

recorrente, com tendência a criar redutos que contribuam para a distinção entre as classes. Tendo em vista que o que se dá aqui gira em torno de modos de expressão de uma mesma prática cultural popular, o que se institui é a formação de um cânone da cantoria. É bem verdade que essa celeuma sempre existiu, entretanto, o espaço do pé de parede os igualava a partir da competência poética de cada um. Nesse sentido, as famosas e imortais pelepas, como a que se deu entre Romano do Teixeira e Inácio da Catingueira, trazem, nos versos de ambos, indícios da ambientação social que se dava à época. Enquanto Romano representava uma suposta elite cultural da época, composta pelos fazendeiros, Inácio surgia como representante dos escravos¹⁰⁵. Naquele momento, o que estava em jogo passava ao largo de questões sociais e raciais, pois o que os diferenciava era o talento que demonstravam na arte de versejar. Romano, entretanto, buscava reproduzir ali o sistema que se encontrava na sociedade, trazendo em seus versos todos os preconceitos que eram atribuídos ao negro e escravo que, audaciosamente, ousava desafiá-lo. Inácio, por sua vez, aproveitava esse espaço, onde a força das estratificações social e racial parecia em suspenso, para mostrar que o saber portado por sua classe não estava relacionado a uma educação formal e conservadora, que buscava criar sujeitos em série, mas, sim, estava pautado nas experiências vividas por cada um, pelo conhecimento de mundo que lhes dava uma visão muito mais ampla sobre o contexto circundante.

Mudanças à parte, a viola mantém seu lugar. É verdade que um ou outro cantador lançou de mão instrumentos como o pandeiro – instrumento da embolada de coco e outros cantos e danças de tradição africana –, mas foram exceções e, por vezes, o fizeram por um curto período, insuficiente para questionar o importante papel desempenhado pelo pinho, como carinhosamente é chamada pelos repentistas.

Ao tentar mostrar diferenças apontadas entre o lugar ocupado pela música em uma modalidade mais culta e na cantoria, Lamas (1986) afirma:

A obra de arte na forma profícua de concepção mais elevada, é uma mensagem. Na música culta, de classe, verificamos que, na canção, letra e melodia se completam. No *lied* (a expressão mais elevada da canção erudita), observamos que a linha melódica também participa do conteúdo poético, ou melhor, cria-se a melodia, procurando com os sons musicais exprimir, ressaltar o pensamento poético. [...] Ao passo que na cantoria a música tem um papel secundário, simplesmente realça o ritmo poético, uma vez que o cantador tem como principal objetivo_ nos desafios, mostrar sua capacidade inventiva, sua presença de espírito, sua habilidade de criação

¹⁰⁵ Há em voga uma discussão sobre a pertinência de tais perfis, considerando o contexto social da época e a inserção destes sujeitos.

poética; – nos romances, prender a atenção dos que o ouvem, narrando fatos e feitos que impressionam a imaginação. (p. 269)

O papel ocupado pela música na cantoria parece não estar voltado para o alinhamento com o conteúdo poético, mas para o acompanhamento métrico, tendo em vista a estreita relação que se estabelece entre o ritmo melódico dos versos e a melodia trazida pela viola, pois, como afirma a cantadora Mocinha de Passira: “Nós não somos violeiros: nós utilizamos as violas para o fundo musical do repente”. (2006)

O poeta insere-se nesse contexto como o responsável pela mediação, haja vista que conforme a estrutura rítmica de cada gênero, opta por uma toada que lhe faça jus, trazendo marcações que se incorporam à cadência do texto cantado.

A viola é apontada pelos cantadores como parceira inseparável, como o instrumento que dá forma aos seus versos. Terceira figura feminina¹⁰⁶ mais decantada nesse universo prioritariamente masculino, sua forma curvilínea aconchega-se perto do coração do poeta e é de lá que surgem os acordes tentadores, seduzidos por suas curvas.

O lendário poeta João Furiba lhe faz uma declaração de amor:

Porque o cantador tem a viola, vou dizer a minha opinião, eu tenho a minha viola como uma musa, como uma namorada, como um documento, como uma indumentária, da minha vida. Uma representante da minha pessoa, não só nos festivais, mas em todo período da minha vida. Porque eu tomei amizade à viola, como tenho amizade a um filho meu, a mesma coisa. Defendo ela nas horas precisas e defendo a classe dos violeiros quando são atacados por alguns faladores que vêm detratar da nossa classe, da nossa profissão. Eu amei, eu mesmo me advogo. E a viola é a minha única companheira, terceiro grau ou de quarto grau, porque é uma companheira que eu tenho como uma pessoa minha, sabe? (2006)

O cantador Oliveira de Panelas nos traz seu ponto de vista:

A viola da gente (...). Eu, quando eu vou viajar que o cara diz: “Não, tem uma viola aqui, não precisa trazer, não”. Eu: “Quer saber de um negócio? Eu vou levar minha viola”. Porque é bom, é uma energia, como vocês estão me passando agora essa energia. [...] É como a minha viola, é como os seres que você convive com eles e aprende a gostar de todos. [...] É mesmo ela assim, ela já tem alma a viola, ela já tem energia, ela já tem a minha substância corporal toda. E isso é como os seres humanos, né? (2012, p. 09)

Mais uma vez o instrumento é personificado e essa ‘alma’ que se identifica com a do poeta estabelece laços de cumplicidade que se estreitam com o tempo, de modo a

¹⁰⁶ Mulher e mãe, respectivamente, são as figuras femininas mais cultuadas.

desenvolver uma interdependência, numa simbiose apontada na incorporação da “substância corporal do artista” ou quando assume o lugar de “namorada e indumentária”. Para o poeta, o mais importante é o valor simbólico e afetivo que a viola representa, pois que se trata do primeiro instrumento que geralmente lhe é presenteado, ainda na infância, geralmente como um mimo de alguém muito próximo e querido, o primeiro grande incentivador do cantador no início da carreira, aquele que acredita no seu talento e investe suas expectativas no desempenho do cantador iniciante, apesar do descrédito alheio, o que pode ser evidenciado na declaração da cantadora Mocinha de Passira:

Aí, meu pai disse assim: “Você canta?” Eu disse: “Canto”. Pai selou o cavalo e partiu lá pro lado de um lugar chamado Telhas Brancas. Tinha uma viola pra vender lá, não sei de quem, pai comprou essa viola e chegou com ela. Aí, meu irmão começou dando risada: “E agora com a tua viola vai fazer o quê”? Eu disse: “Guardar porque quando ele chamar o cantador ele vai dizer as cordas e os números que ele vai comprar”. (2011, p. 01)

Há um outro aspecto pouco explorado que diz respeito às diferenças de afinação entre as violas utilizadas pelas cantadoras com relação àquelas dos cantadores. Embora, de modo geral, esse dado possa não parecer relevante para avaliar o desempenho vocal dos artistas, considerando a diversidade musical existente no Brasil, é preciso compreender como esse traço pode influenciar quando se trata de cantoria e quando destacamos que, ainda que seja um universo notadamente masculino, há figuras femininas que se destacam no cenário nacional e que participam de pés de parede e festivais com seus parceiros, assim como formam duplas que se apresentam em eventos variados. A cantadora Maria Soledade indica o que dificulta a presença da mulher na cantoria:

É a afinação. A afinação é um dos problemas dos homens. Hoje a gente já está (...). A gente adaptou-se, as nossas violas já combinam com a afinação deles, mas na época que eu iniciei, a minha viola era baixa, as violas deles são altas demais, a gente não tinha condições de cantar na altura deles e nem eles tinham condições de cantar na afinação da gente. Precisava haver uma combinação de ele baixar a dele e subir a nossa. Ficava difícil pra eles e ficava difícil pra gente. E a gente não tinha aquela educação na voz pra acompanhar a altura deles. Por mais que a gente se esforçasse, a gente não conseguia. E se eles viessem pras da gente eles também não (...) endoidava. Tinha cantadores que adaptavam. (2011, p. 08)

O discurso da cantadora traz à tona, novamente, um elemento anteriormente apontado nas relações entre homens e mulheres na cantoria. Faz-se necessário que haja a vontade de incluir a figura feminina, respeitando suas particularidades e lhe dar o espaço

merecido, possibilitando-lhe mostrar seu talento. Assim, é preciso que as diferenças de gênero, que inundam o universo do repente, não se tornem mais importantes do que a cumplicidade que se estabelece entre os parceiros.

O poeta Oliveira de Panelas (2012) aponta a necessidade de respeitar o tom de cada voz, adequando a viola a essas necessidades:

Mas os cantadores padronizaram a viola e está muito ruim, cantando num tom só. São raros os que estão aderindo ao que eu disse: não se canta num tom só todas as vozes. Assim, você não teria segunda voz, terceto, quarteto. Então, os que cantam de garganta, laringe, tão bem, os que cantam com voz grave. Eu, porque tenho um alcance vocal, em qualquer uma delas eu canto. Total. Mas muitos foram tirados do palco, do trabalho, porque fica a viola muito gritante. Isso não pode. É primitivismo, do grande. (p. 04)

O desenvolvimento dos festivais, ao promover o encontro dos repentistas com diferentes públicos, em variados espaços, não apenas reafirmou o lugar ímpar da viola no universo da cantoria como evidenciou sua capacidade de adequação, ou seja, aquela de metamorfosear-se a fim de corresponder às novas demandas, como a necessidade de se tornar acústica para ampliar seu alcance.

5.2 VERSO

A cantoria transcende
Um panorama mais lindo
Poeta é a voz do povo
Que está lhe assistindo
Que quer dizer, mas não pode
Tudo o que está sentindo.
João Paraibano

(2006)

A diversidade cultural brasileira se faz representar na variedade de suas expressões artísticas, nos meios a que seu povo recorre para celebrar a vida, expressar seus lamentos, exigir seus direitos. Dentre as diversas manifestações que têm a palavra cantada como suporte, nos detemos aqui sobre a cantoria, que tem o improviso como elemento norteador.

A figura mítica do cantador nômade, andarilho e cangaceiro, como dizem os poetas, percorre o Brasil não mais se limitando às fronteiras sertanejas, levando sua poesia aos

recônditos do país, pois “Poeta não tem pátria, poesia não tem fronteira” (FENELON DANTAS, 2006)¹⁰⁷. Para Zumthor ([1987]1993):

A tensão a partir da qual o poema oral é constituído se desenha entre a palavra e a voz e procede de uma quase contradição entre suas finalidades respectivas; entre a finitude das formas do discurso e a infinitude da memória; entre a abstração da linguagem e a espacialidade do corpo. Isso porque o texto não se preenche jamais; não satura nunca todo o seu espaço semântico. (p. 162)

Os meandros entre a voz e o texto, a palavra e o discurso encontram no poema oral a possibilidade de expandir os limites impostos pela linguagem, expondo os recursos linguísticos ao enlace que se dá entre a boca e o ouvido. A escolha das palavras correspondentes ao repertório do auditório, condição *sine qua non* para conseguir sua adesão, aliada a temáticas do universo discursivo dos ouvintes, que esperam encontrar na voz do poeta a extensão de sua realidade, ganha ares de uma certa ‘mitologia’ ao ser concretizada em versos palpitantes.

Há um recurso editorial, ao menos entre uma tendência de estudiosos franceses que se interessam por expressões culturais, a partir do qual se entende que as artes produzidas em outras plagas são denominadas como ‘do mundo’. Não há pretensão de avançar por uma discussão para mostrar se essa seria a denominação mais adequada, mas entende-se menos classificatória que as alcunhas de popular ou folclórica, haja vista que ambos os conceitos remetem a expressões produzidas coletivamente como marcas culturais, de modo que deveriam referir-se ao todo e não a segmentos específicos. É bem verdade, entretanto, que o ‘mundo’ a que se referem pesquisadores e estudiosos está circunscrito ao recorte elaborado por estes.

Amplamente definido como ‘poesia do instante’, é com Zumthor ([1987] 1993) que são encontrados elementos para melhor compreender o improviso: “Para o intérprete, a arte poética consiste em assumir essa instantaneidade, em integrá-la na forma de seu discurso. Onde a necessidade de uma eloquência particular, de uma fluência de dicção e de frase, de um poder de sugestão, de uma predominância geral dos ritmos” (ZUMTHOR, p. 165). Recorremos aos cantadores, os mais habilitados com referência ao assunto. Com a palavra, Ivanildo Vila Nova e João Paraibano:

¹⁰⁷ Faixa 10, Saudade do Nordeste, do documentário Poetas do repente.

IVL Pois a palavra da gente
Além de metrificada
Usa a oralidade
Musicada e ritmada
No sertão ou capital
Sempre é muito apreciada.

JP Essa linguagem falada
Traz cultura por tabela
O cantador é repórter
Sem mostrar nada na tela
Mensagem que o sertão
Aprendeu muito com ela.
(2006)¹⁰⁸

O verso oral, cantado, musicado, improvisado, metrificado, como dizem os poetas, ganha campos e cidades, colocando os cantadores na condição de portadores de notícias, semeadores de histórias, representantes da arte do improviso. Ainda para Zumthor ([1987] 1993), “A “mensagem poética” é, assim, sempre uma *linguagem em cascata*: o sinal marca um deslocamento, atrai o olhar sobre um deslizar que se desenha entre espelhos, que o prolongam ao infinito, na penumbra” (p. 159). A penumbra presente no texto poético sustenta-se no traço de opacidade inerente ao discurso, de modo que a construção do sentido se dá a partir da reciprocidade que se estabelece entre o poeta e aquele que o escuta.

Não faltam conceituações sobre repente, repentista, cantoria de improviso, violeiro e cantador, de modo que algumas, no entanto, merecem o reconhecido destaque. Cascudo (2001) nos diz que repentista

É aquele que improvisa os versos dentro de uma melodia; faz o *repente* que, no Nordeste, tem o nome de *cantoria*; no Rio Grande do Sul, de *trova*. No norte de Minas Gerais diz-se *jogar versos*, e no Centro-Oeste, *tirar versos*. O repentista cria versos de acordo com a necessidade ou com o desafio que lhe é imposto. (p. 584)

Leonardo Mota ([1921] 2002) reitera:

Cantadores são os poetas populares que perambulam pelos sertões, cantando versos próprios e alheios; mormente os que não desdenham ou temem o *desafio*, pelega intelectual em que, perante o auditório ordinariamente numeroso, são postos em evidência os dotes de improvisação de dois ou mais vates matutos. (p. 03)

¹⁰⁸ Faixa 06, Repente e comunicação, do documentário Poetas do repente.

Para Amorim (2012) “É, em realidade, no jogo agonístico que se posta o poeta do repente, exibindo o talento possível– dom e aprendizagem– no manejo desse fenômeno dinâmico denominado improviso, ou obra no sentido em que Paul Zumthor a compreende”. (p. 120). O traço que aproxima estes discursos, tão afastados temporalmente, é justamente aquele que aponta o improviso como marca da arte repentista, que se revela no embate travado entre os poetas. Acostumados às pelepas diárias, é pelo verso que se firmam como sujeitos, que se colocam diante do outro.

Uma breve pesquisa sobre a bibliografia de outros países, como a França, por exemplo, nos dá uma ideia do interesse em torno de produções artísticas brasileiras, de modo que um inicial preconceito sobre a possibilidade de análise da cultura alheia, com olhos estrangeiros, dissipa-se quando notamos a seriedade com que temas como sertão, Nordeste e cultura brasileira são tratados. Embora não haja dúvidas sobre o alcance da música popular brasileira no exterior, haja vista o sucesso alcançado por alguns compositores e intérpretes, o que nos surpreende é perceber que algumas criações, notadamente as do universo da cultura popular, cuja análise não desperta o interesse de grande parte de pesquisadores brasileiros são, ao contrário, alvo de interesse de estudiosos que se arvoram a sair de sua zona de conforto e aventuram-se rumo ao desconhecido. Longe do raso interesse que vê no exótico o mote para desvendar a cultura do outro, o que se tem são trabalhos cuidadosos, cujo objetivo é contribuir para uma melhor compreensão da extensa e rica cultura brasileira. Se preciso que vizinhos do além-mar se disponham a atrair atenção sobre tais questões, não se compreende como parte da identidade cultural brasileiras as menospreze.

O etnomusicólogo Étienne Bours, no *Dictionnaire thématique des musiques du monde*, apresenta três entradas: cantoria, repente e desafio. Uma vez que o primeiro verbete é apenas um indicativo do segundo, começo por ele:

Repente: disputa vocal (Brasil, Nordeste). No Nordeste do Brasil, se pratica o repente, **disputa** poética cantada pelos repentistas. Dois cantores se enfrentam, viola na mão, e improvisam em versos, respondem-se rapidamente sob uma certa métrica. São trocas sobre assuntos múltiplos que, frequentemente, são dados pelo público, que se reúne em torno deles. São comentários sociais ou políticos, observações engraçadas, injúrias ou invenções, trocadas com destreza diante de uma assistência divertida.¹⁰⁹
(2002, p. 364)

¹⁰⁹ Repente: joute vocale (Brésil, Nordeste). Au Nordeste, au Brésil, on pratique le repente, **joute** poétique chantée par les repentistas. Deux chanteurs s’affrontent, guitare à la main, et improvisent en vers, se répondant rapidement sur une certaine métrique. Ce sont des échanges sur des sujets multiples qui, souvent, leur sont donnés par le public se rassemblant autour d’eux. Ce sont alors commentaires sociaux ou politiques, remarques drôles, injures ou invectives, échangés avec dextérité devant une assistance amusée.

O desafio, por sua vez, surge aqui como uma referência às disputas improvisadas, que podem ser encontradas na embolada e também em tantos outros gêneros, sejam eles praticados no Brasil ou em outros países. Gérard Béhague (1999) dispõe-se a expor um quadro com expressões musicais brasileiras e, para tanto, faz um recorte que vai da cantoria ao samba-reggae. O seu ponto de partida, entretanto, vai em direção a um conceito de cantoria que, embora corresponda ao que de fato pratica-se no Nordeste, não apresenta uma distinção entre cantadores e repentistas, elegendo para representá-los os cantadores Xangai e Elomar que, embora sejam, sem dúvida, grandes artistas, não estariam, rigorosamente, inseridos no rol dos repentistas a que o texto também faz referência:

A *cantoria* deriva essencialmente da tradição da disputa literária e musical europeia, desenvolvida e reinventada pelos *caboclos* brasileiros. *Cantoria* exprime não somente o ato de cantar mas, mais precisamente, a luta poética e o desafio entre os cantores tradicionais de uma certa região chamada Nordeste em português. O *cantador* (cantor) representa a velha tradição do trovador, do bardo que conta e comenta por meio de sua poesia cantada todos os tipos de histórias, sobre os homens célebres da região, os acontecimentos importantes e as aventuras mais diversas. A tradição revela o perfil psicológico, cultural, sentimental e sociopolítico de milhões de pessoas pobres do Nordeste brasileiro cuja identidade é fortemente simbolizada pelo cantador. Antes analfabeto e hoje semialfabetizado, o *cantador* prova ter conhecimentos históricos, literários, oratórios e musicais extraordinários. Ele é capaz de enfrentar seus adversários ao longo de famosos desafios (disputas) que podem durar horas ou mesmo noites inteiras. O desafio é portanto a ocasião de mostrar sua imaginação e sua singularidade poética e musical através da improvisação. (1999, p. 42)¹¹⁰

Para o pesquisador Thierry Rougier (2006), por sua vez: “[...] os *cantadores* são conhecidos e apreciados por serem improvisadores: é o que o indica o termo *repentista* pelo

¹¹⁰ La *cantoria* derive essentiellement de la tradition de la joute littéraire et musicale européenne, développée et réinventée par les *caboclos* brésiliens. *Cantoria* exprime non seulement l’act de chanter mais, plus précisément, la lutte poétique et le défi entre les chanteurs traditionnels de cette région appelée Nordeste en portugais. Le *cantador* (chanteur) représente la vieille tradition du troubadour, du barde qui raconte et commente au moyen de sa poésie chantée toutes sortes d’histoires, tels les hommes célèbres de la région, les événements importants, et les aventures les plus diverses. La tradition révèle le profil psychologique, culturel, sentimental et sociopolitique des millions de pauvres gens du Nord-Est brésilien dont l’identité est fortement symbolisée par le *cantador*. Autrefois analphabète et aujourd’hui semi-alphabétisé, le *cantador* fait preuve de connaissances historiques, littéraires, oratoires et musicales extraordinaires. Il est capable de tenir tête à ses adversaires au cours des fameux *desafios* (joutes) qui peuvent durer pendant des heures ou même des nuits entières. Le *desafio* est donc l’occasion de montrer son imagination et sa singularité poétique et musicale au moyen de l’improvisation.

qual a gente os designa, seus admiradores deleitam-se com o poema oral espontâneo que eles produzem no instante”¹¹¹ (p. 17).

As definições acima apresentam elementos amplamente conhecidos, quais sejam a representação que trazem da região Nordeste ou o modo como se constitui o perfil social desses sujeitos. Entretanto, o que será alvo de destaque, nesse momento, é o traço que os apresenta como improvisadores. Embora uma ampla e exuberante diversidade de expressões populares brasileiras nos brinde com a presença do improvisado, no repente esse constituinte, no repente, apresenta uma variedade de combinações imprevisíveis não tanto porque seduz com as expectativas em torno do desconhecido, mas por sua capacidade de nos surpreender, pela destreza, pela agilidade e pela criatividade expostas nos versos que alegam ouvidos ávidos por poesia:

Assim ele improvisa quadrinhas, sextilhas, septilhas, martelo, sétima de quelé, quadrão mineiro, calango, trocadilho em linha de letra (todas as estrofes e todas as palavras começando com a mesma letra). Dizem que o mais difícil, porém, é improvisar nas pelejas, quando há desafios, por vezes acirrados, com o povo em volta incentivando e aplaudindo ora um, ora outro, e o repentista depende somente de sua imaginação criadora.

(CASCUDO, 2001, p. 584)

Para o cantador Gilmar de Oliveira, o que identifica o repentista é seu traço como poeta:

[...] o cantador poeta ele tem uma luz forte, uma luz espiritual que ele sente as coisas. Sente quando vai cantar bem, sente quando não vai fazer uma boa apresentação, que pode até não ser no período todo da cantoria, mas ele sente, ele tem assim uma... Ele tem um aviso, ele tem um aviso. E o cantador, o cantador que não é poeta, ele canta na prática. Ele canta porque vê os outros cantarem. Canta na prática, aprende a rimar e qualquer pessoa acostumada com cantorias aprende a rimar. Sabe que pão rima com feijão, sabe que dia rima com alegria, tristeza rima com natureza e assim ele sabe rimar. Sabe rimar, mas não tem consciência, canta sem sentir a poesia. É por isso que muitos cantadores não decolam na profissão. Por isso. Porque o verdadeiro cantador, ele tem que ser primeiramente, ser poeta. A arma do cantador é ser poeta. E aí vêm os itens, né? Para que ele se aperfeiçoe na profissão, mas, primeiramente, se o cantador não for poeta, não tem durabilidade não. [...] Porque tem o cantador e tem o poeta e tem o repentista. O repentista é aquele repentista que tem o raciocínio rápido, sabe? Às vezes, ele é repentista, mas ele não é poeta. É cantador repentista, ele diz o que vem nas ventas, o que vem ele rebola aí. Como um bolo de barro na

¹¹¹ [...] les *cantadores* sont connus et appréciés pour être des improvisateurs: c’est ce qu’indique le terme *repentista* par lequel on les désigne, leurs admirateurs se délectent du poème oral spontané qu’ils produisent en un instant.

parede: você joga, aí, onde pegar pegou. Do jeito que pegar fica na parede, é desse jeito. (2010, p. 06/07)

As diferenças apontadas entre cantador, poeta e repentista indicam que saber rimar não pode ser entendido como sinônimo de saber fazer poesia, pois querem habilidades diferentes, tendo em vista que este aponta a primeira ação como fruto da prática e a segunda como um traço que diferencia os cantadores das demais pessoas, cujo talento é da ordem da poética. Entretanto, seu discurso evidencia, a partir dos elementos que elenca para apresentar a figura do poeta, traços que remetem à questão do dom, tão recorrente no discurso dos cantadores, responsável por lhe atribuir aspectos divinos, responsável pela “luz forte” de que seriam dotados os improvisadores.

Para Jousse (1925), é o ritmo que conduz o encanto e isto se dá porque “[...] a [ritmização] ao mesmo tempo que ela é um embelezamento, é também [e sobretudo] um meio mnemônico: se por um lado seus agrados se endereçam ao gosto e acariciam a orelha, por outro lado ela presta um grande serviço para a conservação das ideias.”¹¹² (p. 111). Zumthor diz que ([1987] 1993)

[...] nas profundezas antropológicas, existe um laço vivo entre as formas rítmicas e as mnemônicas. O caráter fundamental do “verso” e a valorização que ele implica de certas medidas da linguagem em detrimento de todas as outras não estão _em sua ordem própria, a do dizer_ desprovidos de analogia com as “artes da memória. (p. 50)

Longe de ser apenas uma estratégia mnemônica, o que se compreende é que as relações entre ritmo e memória são intrínsecas ao *modus operandi* da poesia oral, ao que Zumthor denomina “retórica da voz”. As pesquisas em curso, desde Milman Parry e Albert Lord até os dias atuais ratificam a configuração dos textos em versos como fortes aliados da memória, haja vista a inquestionável importância do ritmo como dispositivo de processos mnemônicos. Um mundo centrado na fala, em que a voz ditava as normas e a palavra tinha valor de lei, requeria de seus falantes a capacidade de utilizar a memória como extensão de si, de modo que as informações, das mais corriqueiras às mais formais, encontravam no homem seu lugar de repouso. Desse modo, o ritmo, constituinte da linguagem, seja ela oral ou escrita, prosificada ou versificada, metrificada ou livre, encontra-se presente desde sempre,

¹¹² [...] la [rythmisation] en même temps qu'elle est un embellissement, est aussi [et surtout] un *moyen mnémorique*: si d'un côté ses agréments s'adressent au goût et caressent l'oreille, d'un autre côté elle rend des grands services pour la conservation des idées.

constituindo o modo como os sujeitos interagem entre si e com o mundo, fazendo da palavra o palco porque onde desfilam os afetos. Derivada do latim clássico *rhythmus*, proveniente do grego *rhythmos* (CUNHA, 1986, p. 685), a rima foi introduzida na construção do poema como um das contribuições da cultura árabe (VILELA, 2004, p. 77), tendo em vista que o caráter poético adotado nas culturas greco-romanas centrava-se no uso da métrica, amplamente utilizada, fosse na produção de textos cotidianos e formais, fosse na criação de textos literários que eram divulgados seguindo a(s) rota(s) da oralidade. Para Zumthor (1975), a etimologia da palavra rima está relacionada, pelo menos, a duas hipóteses: a palavra francesa *rime* vem do latim *rhythmus* ou do antigo vocábulo alemão *rîm*. *Rhythmus*, por sua vez, seria um empréstimo do grego, utilizado por retóricos e músicos, como o sentido de cadência, embora fosse uma noção dinâmica, afeita a diferentes possibilidades interpretativas.

Os adeptos da cantoria, figurem eles entre cantadores, expectadores ou mesmo apologistas, são os mais aptos a indicar como se movimenta o universo do repente. O trânsito que determina o ritmo das mudanças na poética improvisada entre as nuances que assolam o espaço lírico depende não apenas do sabor do tempo, mas do saber dos artistas que, aos poucos, vão testando novas rimas, vão apresentando ou sendo apresentados a novas possibilidades. Entretanto, o poeta Geraldo Amâncio afirma que os cantadores que participam da rede em torno dos grandes festivais não têm problemas quanto ao trato com a rima:

Porque existe uma coisa interessante: esses cantadores que participam de festivais competitivos nunca vão errar numa rima, não erram. Na rima, não. Eles não vão rimar nunca céu com anel. Não vão rimar nunca mar com Ceará, certo? Não vão nunca rimar avô com amor. Não tem perigo. O deslize pode ser numa métrica, o deslize um pouquinho pode ser na oração, mas na rima não tem nem perigo. (2012, p. 21)

O tipo de rima que o cantor aponta como exemplo de ‘erro’ está pautado na sonoridade de palavras que podem parecer homófonas, tendo em vista as modificações sofridas, como a elipse de alguns fonemas, em função da oralidade. O esquema rítmico utilizado pelos poetas leva em conta o registro normativo dos vocábulos, ainda que algumas supressões sejam admitidas em função das contrações propiciadas pelo ritmo da fala, contribuindo para a formação das métricas requeridas por cada gênero poético.

A roleta do tempo e a apreciação ao gosto do público vão se encarregando de manter atualizado o repertório de estilos que compõem a cantoria:

Há uma carência muito grande na cantoria de gêneros. Tem muitos gêneros, mas não são usados. Quer dizer, eu mesmo, por exemplo, que pesquisei tanto a cantoria, eu canto aí dez, quinze gêneros talvez, no máximo, né? Dizem que tinha oitenta, eu tinha uma lista de uns setenta, por aí. Conheço, mas não canto porque não também vem muito do povo. E você atende muitas solicitações, né? Por exemplo, e também só vira gênero quando o povo pede. Não adianta. [...] Se o povo aprova, o povo pede. (AMÂNCIO, 2012, p. 23)

Acompanhando essa dinâmica, alguns gêneros caem em desuso, outros são criados e há sempre a possibilidade de que gêneros mais antigos voltem a ser solicitados, o que exige do poeta uma formação mais ampla:

[Tem alguns gêneros que] Somem. Alguns gêneros eram desaparecidos, como o Gabinete ou o Oitavão rebatido, Dez de queixo caído, Quando eu ia ela voltava/ Quando eu voltava ela ia e que voltaram, né? Meia quadra, Toada alagoana, Rojão pernambucano, Quadrão alagoano, Quadrão a beira mar. Esses gêneros voltaram. E tem os gêneros novos. [...] A Maritaca é novo; Voa sabiá, que é de autoria de Bráulio Tavares, é novo; Segura o remo é novo; a sextilha Foi respondido conforme foi perguntado e Fiz as perguntas pensando que você não respondia é novo. Tem uma média de vinte a trinta gêneros novos. O que deixa de circular é aquele que você tem pouca coisa para dizer nele; você faz só um jogo de palavras. Isso acontece com o Nove palavras por seis; isso acontece com o Gabinete; isso acontece com o Cantador de vocês, que não tem muito o que botar. O que tem muito o que botar é aquele que você fica livre: Galope beira mar, é o Martelo agalopado, é o Martelo alagoano. (VILA NOVA, 2012, p. 07)

Vilela (2004) indica que gêneros como galope-a-beira-mar, martelo agalopado, quadrão e sextilha são heranças da cultura árabe, que tantas marcas imprimiu na identidade cultural brasileira, caldeirão que condensa e revela a importância de variados povos na constituição de seu caráter diversificado. Entre os gêneros mais tradicionais, a sextilha, o mote de sete, o galope a beira mar e o martelo agalopado são os mais frequentes. Dentre os estilos elencados, os poetas indicam seus favoritos e falam sobre o modo como os estruturam:

Galope Beira Mar eu adoro, Sextilha é bom. Sextilha é uma maravilha! Com outro colega cantando sextilha para qualquer assunto porque a Sextilha você busca somente em seis versos, você rima três, né? Você não se prende tanto à rima, mas o Galope Beira Mar é uma maravilha! O Oitavão rebatido, o Gabinete. O vestibular do cantador é o Martelo Agalopado. É o decassílabo. No Galope a Beira Mar você pode enrolar muito. O Galope Beira Mar, cantar Galope Beira Mar é muito bom porque se você enrolar no Galope Beira Mar, você lá na frente tem obrigação de “a, a, ão, ão” e Beira Mar. Se você colocar duas, aqueles dois versos no meio ou que antecedem, tem o Galope Beira Mar que é o último. O último, o penúltimo e o antepenúltimo se você encher aquelas duas frases o Galope Beira Mar está feito. Ele é bonito, bem corrido, mas tem que ser bem cantado. Ele é também, ele

também faz parte dessa dificuldade do vestibular, mas o doutorado mesmo é no Martelo Agalopado. No tema que se dá na hora, é muito difícil. Muito difícil. Eu acho muito melhor cantar Galope Beira Mar. Mas Galope Beira Mar, Martelo Agalopado e Sextilha, Gabinete, essas modalidades pra mim. O Quadrão Perguntado eu gosto muito também.

(PANELAS, 2012, p. 07)

O testemunho do poeta evidencia os caminhos seguidos na construção dos versos, indicando que é preciso pensar na globalidade do poema e conhecer sua estrutura a fim de construir um texto amarrado, com métrica e rima e oração, seguindo os ditames do repente e obedecendo aos critérios impostos pela avaliação instituída nos festivais, já imposta pelo público nos pés de parede. O estilo Galope a Beira Mar, amplamente elogiado pelo cantador, foi criado pelo cantador cearense José Pretinho (LINHARES; BATISTA, 1982, p. 26) e será aqui ilustrado a partir de uma produção dos cantadores Dimas Batista e Domingos Fonseca¹¹³:

DB	Eu cantando a galope ninguém me humilha	A
	Tudo que existe no mar eu aproveito	B
	Na ilha, no cabo, na península, no estreito	B
	Estreito, península, no cabo, na ilha	A
	Em navio, em proa, em bússola, na milha	A
	Medindo a distância para viajar	C
	Não quero da rota jamais me afastar	C
	Porque me afastando o destino sai torto	D
	Confio em Deus avistar meu porto	D
	Cantando Galope na Beira do Mar	C
DF	Em galope eu posso subir à tribuna	A
	E tenho certeza ninguém me dá vaia	B
	Na duna, no golfo, na areia, na praia	B
	Na praia, na areia, no golfo, na duna	A
	Se eu errar no estilo o colega me puna	A
	Que eu prometo, na vez, melhor caprichar	C
	Sentindo no verso não quero faltar	C
	Fazendo a viagem, entoando meu cântico	D
	No Índico, Antártico, Pacífico, Atlântico	D
	Cantando Galope na Beira do Mar	C

(apud Ribeiro, 2009, p. 56)

Conforme Ribeiro (2009)

O galope surgiu da inspiração do repentista na cadência da musicalidade das ondas do oceano, num movimento de tanta perfeição, que mais parece uma orquestra sinfônica. O jogo das águas são notas musicais compondo a sinfonia que Deus escreveu, e deixou o homem como fonte perene de criatividade na sensibilidade da poética. (p. 57)

¹¹³ De acordo com Ribeiro, esses versos foram produzidos no I Congresso de Cantadores de Recife, realizado no Teatro Santa Isabel em 1948.

O que se percebe, entretanto, é que o deslocamento espaço-temporal desse tipo de criação em relação às condições em que foram pensadas suscita, nos poetas mais novos, a ideia de uma incongruência e a necessidade de adequação para corresponder a novos cenários, indicando como são percebidas as mudanças por diferentes gerações:

[...] os estilos de cantoria que são as modalidades quase ainda estão as mesmas que os cantadores antigos criaram, certo? Que é o Beira Mar, o Martelo Agalopado, a Sete Linhas, o Quadrão em dez, que são estilos, O que é que me falta fazer mais. Os cantadores do passado, que eles também tiveram, a gente não pode negar, hein? Eles contribuíram muito nessa parte, mas só que ele talvez não tinham certeza do que estavam criando, que fizeram até estilo errado, errado. Por exemplo: eu estou terminando uma cantoria aqui na Paraíba e começo a cantar “Coqueiro da Bahia” aqui no Ceará. Vamos terminar a cantoria, “Termina aqui com um negocio equilibrado” tal e tal. Aí a gente vai e diz: “Coqueiro da Bahia quero ver meu bem agora”, que é deles, que eles criaram no passado. “Quer ir mais eu vamos/Quer ir mais eu v’umbora”. Não era pra ser assim. Se nós estávamos no Ceará seria pra cantar assim “Coqueiro do Ceará, quero ver meu bem agora/Quer ir mais eu, vamos”. Na minha concepção era pra ser assim. Outra coisa, tem o Beira Mar? Quando um apologista, um ouvinte dissesse “Meninos, canta aí um Beira Mar”, na minha concepção o Beira Mar deveria ser cantado na beira da praia, no litoral, na praia. Você cantar as coisas do mar ali ao redor, que tem. A onda, o turismo, o turista. Esse tipo de coisa. Mas não, eles mesmo cantaram, falaram “Eu sou sertanejo e eu canto pra Andréa/Que é minha amiga e que tá aqui com a gente/E eu gosto de forró, gosto de aguardente/Eu sou sertanejo de primeira estreia”, não sei o que, não sei o que, “Eu já fiz ideia que esse é meu sertão, aqui vou morar/Não posso, não sei o que, sair desse lugar/Porque sou artista, eu não sou pateta/Eu não sou do Sul, eu sou um poeta/Nos dez de galope na Beira do Mar”. Aí eu acho que tá sem lógica porque você não pode dizer que ama o sertão e que tá morando aqui e ali e tal e canta Galope na Beira do Mar. Se você tá aqui no sertão (...). Então, esse é o atraso que eu estou vendo na cantoria.

(FERREIRA, 2010, p. 04/05)

O testemunho revela que esse repentista valoriza e defende a construção de uma poesia mais referencial, mais concreta na medida em que esta deveria representar a realidade mais próxima do poeta, desconsiderando a presença do eu poético e da criatividade poética, que se constrói num espaço e tempo que estão para além das amarras impostas pelo sentido denotativo do texto. Evidencia-se, também, um conflito de gerações, presente no discurso que, embora aponte as contribuições de poetas mais antigos, cuja geração contribuiu com a introdução de elementos que estão entranhados a ponto de não ser mais possível indicar fontes criadoras, mas apenas seu poder de inspiração, indica também a necessidade de rever

conceitos e apontar as inovações propostas por uma geração mais recente. O relato de um representante da geração mais antiga indica que a disputa entre as gerações sempre existiu:

E papai era admirador de Otacílio Batista, era o cantador que papai mais admirava, aí, depois, por coincidência do destino, eu duplei com Otacílio Batista, 23anos com o cantador que meu pai mais gostava. Mas ele gostava mais de mim. Depois eu surpreendi Otacílio Batista porque eu procurei crescer cantando. Eu cheguei a um trabalho e ele estagnou. E como eu tenho dito por aí para vários cantadores jovens, digo “Olha, vocês não procurem ser gênios não, que o gênio já nasce, mas lendo, perseverando, aprendendo com as experiências”. Eu dou muito conselho, aulas, simpósios, seminários, palestras, quando é necessário, aos cantadores jovens.

(PANELAS, 2012, p. 09)

Os versos do repentista Nadinho do Riachão¹¹⁴, dirigidos ao poeta e parceiro Antônio Maracujá, ilustram as afirmações acima:

Você sabe que Nadinho
Hoje é peso pesado
Você diz que me ensinou
Mourão até ser trocado
Se você já foi meu mestre
Isso é coisa do passado.

(2006)

Do mesmo modo, Os Nonatos afirmam que superaram seus antecessores:

O Nordeste brasileiro
Leva a cantoria a sério
Como Feitosa ou Rogério
Ou como Sílvio Grangeiro.

Não sou Pinto do Monteiro
Mas também canto o sertão
E meu título de campeão
Tá fazendo inveja a rei
Para ser novo eu peguei
Carona na tradição.

(2006)

O posicionamento indicado pelo poeta expõe uma assimetria entre os cantadores mais experientes e os mais jovens, tendo em vista que a experiência adquirida pelos primeiros os habilita a se colocar no lugar de mestres dos segundos, correspondendo ao modo como as sociedades que têm a vocalidade como vetor lidam com os mais velhos, reservando-lhes o

¹¹⁴ Versos produzidos durante o XVIII Festival de Violeiros de Serrinha, em 16/12/06, como parte de uma sextilha desenvolvida a partir de um mote livre.

papel de guardiões do saber. O paralelo estabelecido entre rei e campeão indica uma leitura possível: enquanto o rei é imposto, o campeão é eleito; entretanto, ambos são substituídos com o tempo, mas em práticas tradicionais, cabe o ditado: Quem foi rei nunca perde a majestade.

Embates à parte entre a velha e a nova guarda do repente, importa compreender como essas marcas e essas discussões impulsionam a manutenção do sistema da cantoria de improviso, avaliando em que medida a criação de uma dicotomia que opõe novos e velhos como representações, respectivamente, do atraso e do progresso pode contribuir para o fortalecimento da arte do improviso. Para Oliveira (2010) é preciso manter-se atual, pois

Se aperfeiçoar, como nós estamos na modernidade, é acompanhar, né? Violas dinâmicas, com som mais nítido, as vestes, né? Conta muito, com certeza, nós estamos num mundo de aparências, o mundo virtual, né? Quer queira ou quer não, nós temos que acompanhar essa era, né? Isso é muito importante, conta muito, e graças a Deus, a gente não tem do que reclamar, não. (p.05)

O poeta diz que acompanhar a modernidade é atualizar-se, o que inclui mudanças em elementos que contribuem para a composição da performance, como a inserção de violas acústicas e reformulações no vestuário. Nesse sentido, concordo com Capinan (2103):

Eu acho que vence sempre o novo, né? Acho que o novo acaba vitorioso, né? Porque também a tradição depende do novo porque ela tem uma tendência a perder sua tensão pelo processo mesmo da coisa que vai se... Ela vai cedendo, né? A tradição vai cedendo ao desejo de continuidade, quando ela não é necessariamente continuidade. Ela é força, ela é padrão, padrão no sentido matriarcal. E com essa visão, ela, às vezes, vê mais condições de se preservar no novo e não naquilo que se repete, né? (p. 07)

Para que a tradição permaneça é preciso que negocie com a modernidade, tendo em vista que a existência de ambas dá em função dessa retroalimentação, do diálogo que estão dispostas a estabelecer. Na medida em que o estabelecimento do novo busca negar a tradição mais próxima, o discurso que o fundamenta busca filiá-lo a raízes supostamente mais profundas, numa antiguidade supostamente acima de questionamentos superficiais (HOBSBAWM; RANGER, [1983] 2008, p. 22). As tensões que se constroem em torno das questões culturais e a maneira como estas influenciam na constituição identitária dos sujeitos revelam que os conflitos atuam como molas propulsoras, visto que são as inquietações que fomentam as mudanças e apontam novas direções.

Ao contrário do que acontece com os gêneros anteriormente citados, o gabinete é um estilo pouco requisitado, chegando a constar numa lista de gêneros em desuso. Inicialmente sendo apenas como uma outra denominação para o martelo agalopado ou o galope gabinete e considerado um gênero de elite da cantoria (BATISTA, 1982, p. 29). Aos poucos, cada gênero estabeleceu seu diferencial; eis, então, ao menos duas modalidades de gabinete: gabinete alternado e gabinete repetido. O exemplo abaixo evidencia a estruturação do segundo tipo:

Quem não canta gabinete/Não é cantor pra ninguém

Desejando viajar,	A
Dirigi-me á estação	B
Porque já tinha precisão	B
De ir a certo lugar,	A
Então tinha que comprar	A
Uma passagem também.	C
Eu tirei um cartão	D
Para embarcar no trem	C
Sem cartão ninguém vai,	E
Sem cartão ninguém vem,	C
Nem vem nem vai,	E
Nem vai nem vem,	C
E cartão ninguém dá,	A
E cartão ninguém tem,	C
Nem tem nem dá,	A
Nem dá nem tem,	C
Quem quiser viajar	A
Faça assim também.	C
Forro de sala é tapete,	F
Quem não canta gabinete	F
Não é cantor pra ninguém.	C

(BATISTA, 1982, p. 30)

Composto por três sextilhas com a última rima em – em, seguidas por um terceto que traz o mote. Seu pouco uso pode estar mesmo relacionado ao modo como as rimas precisam ser construídas, deixando o poeta sem muito espaço pra criatividade.

Gêneros mais novos como **E o que é que me falta mais/Se o que eu fiz até hoje ninguém faz?**, **Assim está respondido/Conforme foi perguntado**, **Canta sabiá**, dentre outros, são apontados como criações mais recentes, cuja autoria pode ser aferida e são acrescentados em função da sua ‘aprovação’ pelo público. O compositor, poeta e dramaturgo Bráulio Tavares é apontado como o autor de **Canta sabiá**, originalmente utilizado em sua peça teatral **O casamento de Trupezupe com a filha do rei**. Com uma toada mais agitada do que as demais, esse gênero costuma ser utilizado para finalizar a apresentação de uma dupla,

tendo em vista a presença do estribilho, entoado pelo público, contribuindo para uma participação mais direta do auditório, como nos mostra a criação dos poetas Antônio Queiroz (AQ) e Lavandeira (LAV):

AQ e LAV	Voa sabiá No galho da laranjeira Que a pedra da baladeira Vem voando pelo ar	ESTRIBILHO
AQ	O passarinho Que eu falo é abstrato Não é aquele do mato Onde aprendeu voar Vou comparar O passarinho ao ser humano Em qualquer data do ano Ele pode se acabar	A B B C C D D C
AQ e LAV	ESTRIBILHO	
LAV	O sabiá Com medo se aguarda Do tiro da espingarda Do caçador pra caçar Eu vou contar O caçador não lhe pega Na lama ele escorrega Se lasca não vai matar	A B B C C D D C

(2007)

Tendo em vista que essas produções mais recentes ainda não são largamente conhecidas, torna-se necessário ilustrar sua estrutura. O próximo exemplo recai sobre o gênero Brasil de Mãe Preta, de Cabôco e Pai João, aqui interpretado pelos repentistas Sebastião da Silva e Raullino Silva:

Sinônimos

SS	Brejeiro é escarolado	A
	Dedicado é fervoroso	B
	Agourento é ominoso	B
	Canhestro é desajeitado	A
	Temperante é moderante	A
	Negligente é lambuzão	C
	Astuto é espertalhão	C
	E conservador é careta	D
	Neste Brasil de Mãe Preta	D
	De Cabôco e Pai João	C
RS	Distinto é protuberante	A

Consentimento é outorga	B
Música sem ritmo é pandorga	B
Indulgente é tolerante	A
Pletórico é exuberante	A
Gabola é parlapatão	C
Impostor é charlatão	C
Impertinente é ranheta	D
Neste Brasil de Mãe Preta	D
De Cabôco e Pai João	C

(2012)

A escala das rimas obedece ao esquema seguido pelos motes de sete sílabas, de modo que os versos são heptassílabos, distribuídos ao longo de dez linhas. Assim, o primeiro verso rima com o quarto e o quinto, enquanto o segundo rima com o terceiro, o sexto com o sétimo e o décimo, e o oitavo rima com o nono, arrematados pelo refrão Neste Brasil de Mãe Preta, de Cabôco e Pai João. Embora a temática seja livre, em função do estribilho o assunto deve recair sobre aspectos da cultura brasileira. Os elementos destacados no refrão fazem alusão à constituição da sociedade brasileira, fruto do amálgama em torno das figuras do negro, do índio e do europeu, aqui representado pelo português. Assim sendo, o que se vê é um desfile das contribuições dos três povos, embora saibamos da dívida contraída com negros e índios que, por tanto tempo, e até a atualidade, não têm legítima e devidamente reconhecidos os créditos sobre a imensurável marca que deixaram no caldo cultural em que se assenta o povo brasileiro.

O poeta Pedro Ribeiro escreveu o que nomeou ‘gramática do repente’ e nela surge uma relação de gêneros da cantoria e seus criadores, de modo que podemos identificar a presença de grandes nomes da cantoria, como Nicandro Nunes da Costa, José Alves Sobrinho, Ivanildo Vila Nova, Sílvio Grangeiro, Firmino Teixeira do Amaral, Otacílio Batista, Silvino Pirauá Lima, Azulão, Dadinho e Caboquinho, dentre tantos. Destacamos Silvino Pirauá Lima como autor da sextilha, gênero que substituiu a quadra colocando os seis pés como o gênero que costuma abrir todos os encontros, sejam eles as cantorias livres ou os que acontecem nos festivais, uma espécie de cartão de visitas, a chamada para o desfrute dos encantos que se anunciam.

O martelo, décima presente em todas as cantorias e sempre indicada como a mais complexa, herdou esse nome do seu criador, Jaime Martelo. O martelo agalopado, indicado pelos repentistas como ‘o vestibular do cantador’, surge na lista proposta por Pedro Ribeiro como uma criação de Romano do Teixeira e Silvino Pirauá Lima. Em função de sua recorrência nos festivais, utilizado como prova de competência poética dos cantadores, cabe

exemplificá-lo. As estrofes a seguir foram criadas pelos poetas José Alves Sobrinho (JAS), José de Sousa Dantas (JSD), José Rabelo de Vasconcelos (JRV) e Floriano Ferreira (FF) em momentos variados durante o Grande Encontro de Poetas e Repentistas, realizado em João Pessoa (PB), em 1999:

JAS	Meu martelo é bem feito e bem seguro	A
	Eu com ele na mão não temo a nada	B
	Sou capaz de arrasar de uma pancada	B
	O passado, o presente e o futuro,	A
	Eu com ele a lutar não temo a duro,	A
	Quebro a torre mais forte do castelo	C
	Tenho mais confiança em meu cutelo,	C
	De que mesmo um povo independente	D
	Não conheço no mundo quem aguente	D
	Dez pancadas que eu der com meu martelo	C
JSD	Faço verso prá ler de cabeceira	A
	Agrupando as frases do sistema	B
	Desenvolvo qualquer um teorema	B
	Aplicando a linguagem verdadeira	A
	Valorizo a cultura brasileira,	A
	O poeta, o cantor e repentista	C
	Escritor, redator e jornalista	C
	A pessoa que faz declamação	D
	Todo aquele que exerce a profissão	D
	Seja médico, engenheiro, ascensorista	C
JRV	O galope ou martelo agalopado	A
	Que é feito de versos mais compridos	B
	São os dez de galope preferidos	B
	Pra cantar um baião desafiado	A
	Decassílabo forte, ritmado	A
	Forma a base de nova construção	C
	E as paredes recebem amarração	C
	Com as rimas da forma que se vê	D
	ABB, AAC, CDDC	D
	Canto heróico do vate do sertão.	C
FF	Quando eu canto o martelo a pedra estala,	A
	Firmamento se engrossa, a lua geme,	B
	Fica o mundo amarelo cor de creme,	B
	As marés se agitam, o mar se abala,	A
	Bacharel na tribuna perde a fala,	A
	Todo povo que vê fica parado,	C
	Pregador no sermão fica calado	C
	Pra ouvir meu sermão em cantoria	D
	E a noite realça igual ao dia	D
	Quando eu canto o martelo agalopado.	C

(PARAÍBA, SEC, 1999, P. 194/195)

Como disse o poeta, a estrutura do martelo se desenvolve em torno de versos compridos que demandam uma grande habilidade dos cantadores, atestada pelas criações acima, cujos versos enaltecem a capacidade poética de cada um na medida em que apresenta a força de um martelo como capaz de intervir no curso da natureza, incapaz de se manter imune a sua potência. O recurso à linguagem metalinguística para explicar como se elabora a construção poética evidencia a relevância da distribuição das rimas na consolidação do gênero.

A adequação dos gêneros acontece em paralelo a uma readequação da linguagem de modo a atender às demandas de plateias diversificadas que preenchem novos espaços, como destaca o repentista Moacir Laurentino (2010), de modo que é preciso:

Uma certa disciplina na linguagem, um conhecimento do lugar pra onde vai. Cantar pra uma plateia de sertanejos, de vilas, de sítio, é uma coisa. Agora, eu vir cantar aqui no salão desse hotel pras autoridades ou governador, o próprio João Claudino, é outra linguagem. Aqui ninguém pode dizer, como diz o cearense, 'éguagena'; é uma linguagem de mais disciplina. Então, quem é inteligente e bom cantador tem tudo isso, pra onde vai ele já sabe o que é obrigado, qual ferramenta que ele deve usar. (p. 08)

A disciplina a que o poeta faz referência exige do cantador a capacidade de metamorfosear-se conforme os contextos se apresentem. À medida que se deu a diversificação dos espaços e também dos públicos, o artista se viu às voltas com a urgência de ocupar outras frentes, de desempenhar outros papéis sociais. Desse modo, seu caráter polivalente foi requerido e estimulado.

A estrutura implementada pelos festivais obrigou os organizadores, também repentistas, a escolherem, dentre um variado leque de possibilidades, apenas os gêneros que pudessem demonstrar a capacidade poética dos participantes no limitado espaço de tempo destinado à apresentação de cada dupla. Assim, mantiveram-se os mais clássicos, quais sejam sextilha, mote de sete e mote decassílabo, havendo uma espécie de revezamento entre os demais, embora seja frequente a presença do martelo agalopado, da gemedeira e outros que se mostrem difíceis e atrativos para o público. A adesão de um auditório mais diversificado exigiu do poeta um repertório mais vasto e dinâmico, digamos que até mais elaborado, tendo em vista que a proposição dos motes traz temas atuais que requerem do repentista uma atualização constante. Do mesmo modo, a necessidade de se manter atrativo num rol de tantas ofertas promoveu a introdução de gêneros como a canção, que não se estrutura como poesia improvisada, tem o amor como tema constante e é um território ocupado por cantadores mais

jovens. Entretanto, a prática tem sido adotada, ainda que modo tangenciado, por cantadores tarimbados, como Sebastião da Silva:

Paz do coração

Refrão

Meu coração não aguenta mais
Tanta tristeza tanta solidão
Meu coração está pedindo paz
Eu peço paz pro meu coração (Bis)

Meu coração despertou para o mundo
Sorriu pra vida e encontrou a paz
Pedi que eu procurasse alguém
Fosse à luta e não sofresse mais
Peguei o lençol e enxuguei meu pranto
Tomei remédio curei minha dor
Fiz um sorriso e espantei as mágoas
Nasci de novo para um novo amor
(2012, faixa 06)

Além disso, o desenvolvimento dos festivais pode ser facilmente visto atrelado a uma programação mais ampla, promovida pelas autoridades locais, fidelizando o público a partir da presença de cantores e/ou banda que agradam a uma plateia bem mais vasta que aquela dos frequentadores das cantorias, embora haja expectadores que participam dos eventos, inserindo-se no trânsito próprio de muitas práticas populares.

5.3 VOZ

La language est un système alors que la voix est une présence.

(BOSSIS, 2012, p. 27)

Deve-se falar sobre voz colocando-a no plural, haja vista as diferentes acepções nas quais a vocalidade é requerida. Seja na fonoaudiologia, na linguística, na literatura, nas artes dramáticas ou na psicanálise, sua concretude depende do modo como alcança o Outro. Sua pulsação não cabe na boca: sua morada final é o ouvido. Dito isto, ratifica-se, então, que seu lugar é na performance. O pensamento se transforma em obra, como nos diz Zumthor (2007, p. 75), mediante seu compartilhamento como comunicação poética, o que se dá pelo corpo, em sua busca frenética “de um orifício a outro, da cavidade bucal à do ouvido” (CALDAS, 2007, p. 92), pois

Performance implica *competência*. Além de um saber-fazer e de um saber-dizer, a performance manifesta um saber-ser no tempo e no espaço. O que quer que, por meios linguísticos, o texto dito ou cantado evoque, a performance lhe impõe um referente global que é da ordem do corpo. É pelo corpo que nós somos tempo e lugar: a voz o proclama, emanação do nosso ser. (2010, p. 166)

As relações entre voz e poesia oral são amplamente discutidas e, embora diversas abordagens apontem possibilidades diferentes de análise, há um consenso ao qual não se furtam os estudiosos: os laços entre voz e poesia estão na base das sociedades tradicionais. Nesse sentido, há de se concordar, reiteradamente, com Zumthor ([1983] 2010, p. 165) para quem a concretização da poesia pela voz se dá mediante um acordo coletivo, permitindo a execução da performance em sua plenitude, pois “Uma vez mais, apreende-se a importância do corpo como o campo próprio à voz, caixa de ressonância para sua emissão e a recepção de seu eco.” (CALDAS, 2007, p. 92).

Recorrendo à narrativa bíblica que diz respeito à Torre de Babel para discorrer sobre a comunicação entre os homens e o processo dinâmico e inacabado da linguagem, Zumthor (1997) indica que as ameaças em torno da manutenção de uma comunicação universal poriam em risco todas as línguas, entretanto, há alternativas que possibilitam à palavra humana uma tentativa de recuperar seus elementos fundadores: “[...] pela profecia, por toda poesia (compreendendo sob esse termo a essência de nossa literatura) ou, de uma maneira talvez mais nítida enquanto mais corporal, pelo canto”¹¹⁵ (p. 194). É justamente pelo canto que os poetas se põem no mundo e voam em bandos, em busca de bons ventos que espalhem seus versos, que reverberem sua voz, que propaguem suas ideias.

A ausência de uma ciência da voz, há tempos apontada por Zumthor (1993), permanece alvo de questionamentos e suscita inúmeras discussões, apesar do surgimento e do florescimento de pesquisas que elegeram a vocalidade como tema central. Travassos (2001) apresenta um retrato do estado da arte no campo de estudos sobre a voz escolhendo um viés que a aborda a partir da sua relação com a música e da sua concretização como palavra cantada. Para a autora,

Do ponto de vista articulatório, a voz modal corresponde a uma postura muito próxima à do órgão fonador em repouso. A voz cantada é sempre um afastamento relativo da voz modal, sendo que a do canto lírico se caracteriza, precisamente, por um afastamento bastante acentuado. (p. 112)

¹¹⁵ [...] ele le fait par le prophétie, par toute poésie (dût-on, comprendre sous ce terme l'essentiel de nos littérature) ou, d'une manière peut-être plus nette en ce que plus corporelle, par le chant.

Além disso, é preciso compreender que “A fenomenologia da voz como propagação sonora do ar e seu caráter orgânico são apenas o pano de fundo com que ela não deve ser confundida.” (CALDAS, 2007, p. 91). Dito isso, compreendemos que esse termo até então não foi alvo de abordagens que contemplassem satisfatoriamente a complexidade de sua constituição. Os autores que se filiam à etnomusicologia expõem um traçado que indica as conexões existentes entre os textos orais, notadamente os cantados, e os constituintes sociais dos quais participam. Assim, “Na boca do intérprete, o que a linguagem corrente denomina *dicção* constitui uma retórica da voz, maneira de o falante colocar a poesia ao mesmo tempo em que ele se coloca no bojo da comunidade daqueles que o escutam”. (ZUMTHOR, [1987] 1993, p. 166).

É por compreender a importância de considerar cada criação tendo em vista suas idiossincrasias que reconhecemos como generalizante a descrição feita por Andrade (1993[1944]):

O cantador tem naturalmente uma voz aberta, mais desgastada pelo álcool que pela falta de empostação. Está claro que quem sai do concerto ou do teatro de ópera, tem que se acostumar primeiro a ouvir o cantador dentro do seu meio natural, que é o ar livre. Mas, liberto do preconceito do belcanto europeu, encontra toda uma timbração e todo um estilo de cantar cheios de beleza. (p. 86)

O tempo decorrente entre a observação feita pelo estudioso e os múltiplos contextos em que a cantoria encontra-se inserida contemporaneamente revela a necessidade de rever alguns dos dados apresentados. Primeiramente, a relação entre os cantadores e as bebidas alcóolicas já não é a mesma, ainda que a velha guarda apresente traços de uma cumplicidade que se deu durante muito tempo. Embora muitos ouvintes ainda não estejam realmente apartados do preconceito gerado por parâmetros postulados a partir de clássicos padrões vocais europeus, o interesse gerado por iniciativas oriundas de processos globalizadores propiciaram a vários textos orais um alcance que não mais podem apontar o ar livre como seu meio natural. Mesmo que essas práticas ainda sejam desenvolvidas também nesses contextos, os instrumentos que viabilizam sua execução já não são os mesmos.

Fonte direta para troca frutuosa que se dá a partir do seu encontro com seu público, a voz do poeta é, sem dúvida, o canal que não apenas veicula informações, mas, de acordo com tantos relatos, sintetiza o alcance poético da inspiração divina, sendo possível afirmar que Deus fala através dos poetas. Para Bossis (2012),

A voz humana é ligada à linguagem de modo muito complexo. Por um lado, a voz veicula a linguagem por intermédio da fala articulada. A discurso aristotélico considera o homem como um animal provido de linguagem. A voz seria assim um dos critérios de humanidade. Por outro lado, a voz constitui o que está fora do texto. Se a linguagem tende à pluralidade social, a voz é singular¹¹⁶. (p. 26)

Essa singularidade da voz permite que, embora não haja um leque muito amplo de variedades vocais na cantoria, alguns tipos marcantes sejam destacados. A força da voz do cantor está na sua capacidade de cantar para se fazer entender, haja vista a necessidade de ser escutado com clareza, para que os versos sejam ouvidos na íntegra, em alto e bom som. Sabemos que o aparelho fonador é formado por um conjunto de órgãos que inicialmente desempenham outras funções, sabemos, de igual modo, que a conexão se dá tendo em vista o modo como cada um deles é utilizado no momento da articulação, visto que

Na realidade, a voz é o resultado da vibração do ar pela fechar/abrir da glote (como os lábios para o trompete), e não pela transmissão direta como um piano. Além disso, o comportamento vibratório das cordas vocais não depende unicamente de seu comprimento, mas também do tônus (pela contração dos músculos tiro-ariaritenóideos), da massa muscular em vibração (tudo ou parte do comprimento das cordas vocais), da tensão (pela contração dos músculos cricotireóideos), da rigidez, da espessura (fitas grossas ou lâminas finas), e da pressão de colagem (por contração dos músculos cricoaritenóideos). (BOISSIS, 2012, p. 28)¹¹⁷

Nesse sentido, os papéis desempenhados pelos componentes do aparelho fonador, quais sejam a língua e os dentes, em conjunto com a respiração e a ênfase que se dá a esta, seja contribuindo para que os sons sejam emitidos apenas pela boca ou resultem da comunhão entre boca e nariz, são determinantes na arte da cantoria. A origem humilde, a relação com uma estética baseada em aspectos prioritariamente utilitários e o baixo poder aquisitivo, que impede o acesso a outras possibilidades de tratamento odontológico, muitas vezes colaboram

¹¹⁶ La voix humaine est bien entendu liée au langage de façon très complexe. D'une part, la voix véhicule le langage par l'intermédiaire de la parole articulée. Le discours aristotélicien considère l'homme comme un animal pourvu de langage. La voix serait ainsi l'un des critères d'humanité. D'autre part, la voix constitue l'en-dehors du texte. Si le langage tend à la pluralité sociale, la voix est singulière.

¹¹⁷ En réalité, la voix est le résultat d'une mise en vibration de l'air par fermeture/ouverture glottique (comme les lèvres pour la trompette), et non par transmission directe comme un piano. De plus, le comportement vibratoire des cordes vocales ne dépend pas uniquement de leur longueur, mais aussi du tônus (par contraction des muscles thyro-aryténoïdiens), de la masse musculaire en vibration (tout ou partie de la longueur des cordes vocales), de la tension (par contraction des muscles crico-thyroïdiens), de la raideur, de l'épaisseur (bourrelets épais ou lames minces), et de la pression d'accolement (par contraction des muscles crico-aryténoïdiens).

para que alguns cantadores não possuam, a dentição completa, o que pode nos informar muito sobre a sua história de vida. Esse dado, aparentemente simples e pouco significativo para a abordagem aqui escolhida, revela como detalhes secundários contribuem para a construção da figura do violeiro e interferem diretamente na sua performance. O caminho que o verso percorre entre o cantador e o ouvinte, possivelmente mediado por recursos de áudio, como o microfone e a caixa de som, mais o som ambiente produzido pela plateia, impedem que algumas palavras cheguem ao auditório com a nitidez necessária. O desenvolvimento da pesquisa e a proximidade com alguns poetas foram oportunos para perceber as mudanças que acontecem quando alguns sujeitos passam a utilizar próteses dentárias. Outros, por sua vez, apresentam desvios que os fazem produzir uma voz nasalada, o que, no Nordeste, lhes dá a alcunha de ‘fanhos’, mas foi poeticamente chamada de “nasal caju” por Mário de Andrade (1993[1929]) ao se referir a Chico Antônio: “É um nasal discreto, bem doce e mordente, um nasal caju” (p. 169). A escuta da produção desses poetas requer uma atenção redobrada para que alguns versos tornem-se audíveis e, por consequência, compreensíveis, tendo em vista que a dificuldade de compreensão dos versos compromete a construção global do sentido. Além disso, há aqueles denominados “ceceios”, cuja característica é notadamente o uso da articulação interdental na produção de fricativas alveolares, notadamente o *s*, promovendo a intensificação do uso de sibilantes (MONTEIRO; BRESCOVICI; DELGADO, 2009). Somem-se a isso todos os elementos que compõem o cenário das cantorias, quais sejam as demonstrações de apreço do público, as conversas que tomam conta do ambiente, os sons externos, todos os demais elementos que constituem os espaços populares onde as apresentações acontecem e teremos um retrato dos fatores que precisam ser considerados para uma análise da performance do artista e o modo como estes interferem e dificultam o tratamento dos dados de áudio. O poeta Oliveira de Panelas acena um ponto de vista interessante para justificar como a voz é decisiva na composição da performance do repentista, notadamente no que tange à participações femininas:

A Mocinha da Passira, foi o que eu disse a ela: “Mocinha, você vive cantando com seu tom de voz errado. Você é uma pessoa de uma boa voz, ela tinha mesmo. “E vou lhe provar: procure um cantor que seja barítono porque você tem o agudo, então, você canta uma oitava lá. [...] A sua oitava lá em cima, que fica natural, e ele canta no grave”. Há uma afinação, aí existe afinação. [...] É incoerente o músico fazer dueto com esse... Aí, ela conseguiu e de lá pra cá ela melhorou bem a voz. Mas antes, quando abria o grito, espantava o povo da sala. Verso muito bom. (2010, p. 21)

As cantorias que fazem parte do imaginário coletivo são sempre o resultado do amálgama entre duas vozes, de modo que se torna urgente reconhecer o lugar da parceria na fruição do fazer poético improvisado, como nos mostra o repentista Jonas Andrade:

Cantei uns dez anos com todo mundo, com todos os cantadores da profissão no forró, dos pequenos, dos mais conhecidos, dos menos conhecidos e após os dez anos encontrei Gilmar de Oliveira, que é minha dupla de cantoria hoje. E a gente formou uma dupla e graças a Deus a gente tem, praticamente, quatro anos que a dupla da gente existe. E a gente tem muito que agradecer a Deus pelo nosso entrosamento, pela sorte da gente, que eu encontrei um companheiro especial que se afina comigo em tudo: na forma de cantar, no jeito de pensar, no modo de pensar, na maneira da gente trabalhar voz, ritmo, então, ficou mais fácil pra nós dois depois que nós nos encontramos. Fizemos essa aliança com a cantoria e eu acredito que ficou muito mais bonita da forma que a gente passa em dupla. Porque o repentista sem dupla, ele canta hoje... O Sílvio Grangeiro, por exemplo, amanhã vai cantar no Rio Grande do Norte, canta com Zé Cardoso, depois vem pra o Ceará cantar com Gilvan Grangeiro, então, ali você vai ter que cantar o que pintar no momento. Você não tem entrosamento de nada, de baiões de viola, de voz, é muito diferente da dupla. E a dupla quando vem dois, três anos, quatro anos cantando junto os dois, então, a cantoria, ela passa, ela chega numa posição que dá a diferença. Dá a diferença do cantador desduplicado com dupla é outra coisa. Fica muito mais fácil e a gente consegue também fazer com que o povo goste mais da dupla [...]. Fica mais fácil de você transmitir, de você passar. (2010, p. 02)

A parceria envolve cumplicidade. No momento da criação, os poetas apresentam ao público o resultado da sintonia que se dá fora e dentro dos palcos, que se concretiza na formulação de versos certos, que têm como princípio manter as coesões interna e externa, uma vez que é a capacidade de manter-se a oração, orneada pela beleza das rimas e o desenvolvimento satisfatório do tema apresentado pelo mote que marcam o acerto da parceria. Como tão bem destaca o poeta, para duplar é preciso alinhar voz, ritmo, conhecimento e modo de pensar o mundo. O poeta Oliveira de Panelas (2012) acrescenta: “Não era obrigada a ser oque cantasse muito, não. Eu sempre achei que a música em si e a poesia, você tem que ter uma empatia, uma sinergia com quem você está do lado. Tem que ter uma sinfônica de sentimentos”. (p. 05)

Assim, torna-se urgente exalta o caráter dialógico do discurso:

Se admitirmos que o discurso é interativo, que ele mobiliza dois parceiros, torna-se difícil nomear “destinatário” o interlocutor, pois, assim, a impressão é a de que a enunciação caminha em sentido único, que ela é apenas a expressão do pensamento de um locutor que se dirige a um destinatário passivo. Por isso, acompanhando o linguista Antoine Culioli, não falaremos mais de “destinatário”, mas de co-enunciador. Empregado no plural e sem hífen, coenunciadores designará os dois parceiros do discurso.

(MAINGUENEAU [1984] 2005, p. 54)

Em se tratando da cantoria, compreende-se que os coenunciadores são os cantadores, mas há de destacar a presença do público que, mais diretamente nos pés-de-parede e mais indiretamente nos festivais, dá a tônica da apresentação. Não nos esqueçamos, entretanto, do caráter dialógico e polifônico da linguagem, de modo que as vozes que ecoam nos palcos são canais através dos quais os poetas compartilham o eco de outras tantas vozes, emaranhadas em seus discursos.

Os recursos investidos na produção das cantorias, que podem determinar a qualidade dos recursos sonoros e a acústica do ambiente, contribuem decisivamente para o bom desempenho da extensão do corpo do artista, a sua voz, visto que

Por um lado, a voz implica diretamente e intimamente o corpo. No entanto, privada, ela se endereça no entanto aos outros desvendando em parte a personalidade do locutor. Por outro lado, a linguagem articulada conduzida por essa voz torna-se fala, então as características acústicas são suficientemente precisas para estabelecer uma comunicação de alto nível. Enfim, o nascimento do canto dá lugar a um novo modo expressivo, agrupando as particularidades sonoras da voz e da linguagem articulada, mas também a maestria da voz. A voz sempre foi um meio particularmente fecundo para os músicos. (BOSSIS, 2012, p. 27)¹¹⁸

As rodas de viola que se desenrolavam em ambientes rurais contavam apenas com o alcance natural da voz do poeta e o modo como esta era mediada pelo duo que fazia com a viola; com a urbanização da cantoria, que passou a ocupar ambientes como bares e feiras, onde o interesse pelos versos improvisados disputava espaço com variadas ofertas, se deu a exigência do uso de recursos sonoros, já que para ser ouvido o poeta precisaria fazer uso da voz de modo exaustivo, o que comprometia o desenvolvimento dos eventos, podendo torná-los mais breves, por conta do cansaço vocal dos cantadores.

Com Wisnik (2011),

Sabemos que o som é onda, que os corpos vibram, que essa vibração se transmite para a atmosfera sob a forma de uma propagação ondulatória, que o nosso ouvido é capaz de captá-la e que o cérebro a interpreta, dando configurações e sentidos. (p. 17)

¹¹⁸ D'une part, la voix implique directement et intimement le corps. Privée, elle s'adresse pourtant aux autres en dévoilant en partie la personnalité du locuteur. D'autre part, le langage articulé est porté par cette voix devenue parole, dont les caractéristiques acoustiques sont suffisamment précises pour établir une communication de haut niveau. Enfin, la naissance du chant donne jour à un nouveau mode expressif regroupant les particularités sonores de la voix et du langage articulé, mais aussi de la maîtrise mélodique. La voix toujours a été un médium particulièrement fécond pour les musiciens.

O que é captado pelo ouvido é determinante para o desempenho do repentista, já que o retorno do público condiciona sua performance, que se nutre da energia que emana do auditório, do mesmo modo que sua produção encontra-se condicionada à produção do seu parceiro. Se há elementos, como alterações na voz e demasia de ruídos no ambiente, que, ao mediarem a comunicação, interponham-se de modo a comprometer o conteúdo a ser partilhado, toda a produção tende a ser mal compreendida, gerando sentidos que reverberam e confundem-se com as memórias que são fomentadas e alimentadas pelos sujeitos que partilham as mesmas lembranças, que compartilham os mesmos querereres, que buscam os mesmos caminhos para terem acesso ao prazer que a música e a poesia, quando agem conjuntamente, podem proporcionar.

O pesquisador Thierry Rougier (2006) apresenta uma pertinente analogia entre a produção poética dos cantadores e o ciclo da natureza, destacando as mudanças das estações e como o homem lida com elas. Ao descrever a memória como uma atividade de estocagem de ideias, semelhante à estocagem de grãos e alimentos necessários para o enfrentamento dos dias difíceis, quando a produção diminui e a terra resolve descansar, muitas vezes resultando em períodos de estiagem, secas que maltratam os animais e enchem o cantador de tristeza, enquanto aguarda tempos mais férteis. A memória prodigiosa do poeta lhe permite armazenar rimas, frases, estruturas, informações variadas que podem surgir através das fórmulas mnemônicas já apontada por Lord (1960), Havelock ([1991] 1995) e Ong ([1982] 1998)

Os lamentos do sertanejo se espalham na voz dos poetas. Suas dores, seus desejos, seus sonhos, suas críticas, suas denúncias, seus amores são amplificadas, como nos mostram Zé Viola e Moacir Laurentino:

ZV	Desde o tempo de menino	A
	Que o sertão é minha área	B
	Não quero reforma agrária	B
	Quero mais o sol matino	C
	Quero Deus que é divino	C
	Que Deus é pra me ajudar	D
	Uma rede pra armar	D
	Com linha de algodão	E
	Deix'eu cantar meu sertão	E
	Do jeito que eu sei cantar	D
ML	Deix'eu cantar tabuleiro	A
	E o roçado e a lavoura	B
	A formiga e a tesoura	B
	No Nordeste brasileiro	C
	A toada do vaqueiro	C
	O gado pra rebanhar	D
	E uma nuvem a condensar	D

Para Thompson (1998), os costumes sempre tiveram um caráter dinâmico, enquanto a tradição volta-se para a fixação. Entretanto, é a movência que mantém a sociedade em andamento, possibilitando que a cultura conserve seu caráter dinâmico.

Como portadores dos saberes de uma comunidade, os repentistas cantam a vida a partir de sua vivência. Lindamente denominados ‘passarinhos de bigode’, não há dúvida de que fazem jus ao epíteto. Como se não bastasse o alcance do seu canto, escolhem os pássaros que resolvem representar e é então que vemos tomar conta da cantoria uma revoada que se espalha pelos quatro cantos: Patativa, Lavandeira, Curió, Asa Branca, Bem-te-vi, Rouxinol, Açu Preto, Beija-flor, Assum Preto, Sabiá, Canário Branco. Parte do cenário do sertão e/ou do Nordeste brasileiro, tantos os pássaros quanto os homens têm o poder de reavivar lembranças, de despertar a saudade naqueles que se encontram distanciados fisicamente desse universo, embora carreguem consigo os saberes e os sabores que aprenderam no campo, como afirmam Sebastiao da Silva (SS) e Raullino Silva (RS):

SS	Toda noite dormindo sonho e vejo	A
	Tudo quanto vivi no meu passado	B
	Os currais, o vaqueiro, a sela, o gado	B
	Caldeirão de coalhada, o leite, o queijo	C
	As festanças do nosso lugarejo	C
	Os folguedos da noite de São João	D
	As quadrilhas, forró, terço, leilão	D
	Tenho tudo na mente até agora	E
	Boa parte da vida, vivi fora	E
	Mas não perco os costumes do sertão	D
RS	Lá em casa na mesa é obrigado	A
	Ter farinha, pirão e rapadura	B
	Minha faca não tiro da cintura	B
	A não ser que me sinta ameaçado	C
	Continuo com o sotaque carregado	C
	Como o povo na minha região	D
	Eu até melhorei de condição	D
	Mas meu jeito matuto não melhora	E
	Boa parte da vida, vivi fora	E
	Mas não perco os costumes do sertão	D

(2012)

É o reencontro com os cheiros e as cores da sua terra o grande mote dos sonhos dos nordestinos que, em função da diáspora nordestina, se deslocaram em direção a Estados como São Paulo e Rio de Janeiro, fomentando o desejo pela manutenção de práticas culturais com as quais se identificam, criando, em polos culturais tão diferentes, redutos onde imperam a cultura sertaneja e nordestina, onde a cantoria é que comanda a festa e dita o ritmo local.

Como diz Hobsbawm ([1983] 2008), “O ‘costume’ não pode se dar ao luxo de ser invariável, porque a vida não é assim nem mesmo nas sociedades tradicionais.” (p. 10). Assim, a memória do cantador registra e divulga imagens cujos sentidos estão carregados de afeto, mas sabe que, ainda que lamente, as mudanças chegaram e o lugar que deixou não será o mesmo que reencontrará. De qualquer modo, sua consciência quanto à necessidade de acompanhar o ritmo da vida faz-lhe aceitar que, à medida que os costumes se alteram, as práticas mudaram e com elas muitos elementos adotados em virtude de sua funcionalidade não têm mais razão de existir, como o candeeiro que clareava as casas antes da invenção e da expansão da energia elétrica ou o uso que se fazia do rio, fosse para pegar água ou para lavar roupa, transformando-se em momentos onde a coletividade feminina trocava experiências, expunha suas angústias, compartilhava seus desejos e recorria à palavra cantada para lembrar, criar e eternizar cantos de trabalho que davam o tom das conversas.

Nas cantorias de pé de parede, o repentista tem a oportunidade de falar para seus pares, prioritariamente, de tê-los como cúmplices com quem partilham alegrias e nostalgias, mas é nos festivais que os poetas conquistam novos públicos e são responsáveis por trazer à tona imagens que não apenas correspondam ao seu imaginário, mas que possam contribuir para a elaboração de um cenário que embale também os sonhos de sujeitos que, quer sejam urbanos ou urbanizados, têm em comum a busca por uma paisagem edênica, onde podem buscar refugio enquanto fogem do ritmo alucinante e da rotina automatizada que circundam as grandes e até mesmo as pequenas cidades, cujo tom passa a ser dado pelo mercado e pela urgência de seguir com passos cada vez mais apressados, que, na busca desenfreada pela sobrevivência, lhes impedem de aproveitar pequenos grandes prazeres da vida.

O surgimento dos festivais interferiu no uso da voz que ecoa na cantoria, pois uma maior exposição passou a exigir uma maior preocupação com o alcance vocal, ao mesmo tempo em que, ampliando seu repertório a partir da inserção da canção, os cantadores passam a ter cuidados a fim de alcançar uma estética vocal que se aproxima de outros gêneros musicais e se afasta da cantoria de improviso. O poeta Jonas Andrade (2010) expõe sua faceta de compositor:

Eu componho e tenho já muitas músicas espalhadas aí no Brasil, cantadas por bandas famosas, no caso de Vicente e muitos cantores. Lairton, Amado Edilson e muitos, muitos nomes da música cantam coisas da gente, músicas da gente. Então, a gente tem os dois lados: tem o lado musical e tem o lado cantoria. (p. 02)

Nesse sentido, é fácil compreender que o sucesso alcançado pela dupla Os Nonatos, formada pelos irmãos Raimundo Nonato e Nonato Costa, repentistas que enveredaram pelo campo da canção, relegando o improviso a um segundo plano, contribuiu para o delineamento da postura adotada por alguns cantadores mais jovens. Desse modo, não apenas alteram-se os formatos, mas começam a surgir outros ídolos, outros referenciais que apontam novas possibilidades musicais e poéticas. Quando o cantor afirma “[...] a gente tem os dois lados: tem o lado musical e tem o lado cantoria”, o que se evidencia é a sua compreensão quanto ao tange à cantoria, excluída do contexto musical e vinculada apenas ao universo poético. O repente se constitui como um gênero híbrido, composto por música e poesia, mas anteriormente já se apontou as limitações dos cantadores quanto a um maior domínio dos elementos notadamente musicais, de modo que a opinião expressa pelo poeta surge aqui como um modo de fortalecer seu *ethos*, pois seus colegas de profissão_ os repentistas_, a seu ver, compõem um gênero poético e não um gênero musical, enquanto ele se destaca com dois títulos: cantor e compositor.

Esse movimento indica, mais uma vez, o caráter movente que rege a cantoria, inserida no bojo das demais práticas culturais que procuram adequar-se às demandas que surgem em função do advento de novos quereres. Não se pode afirmar, entretanto, que essa dinâmica se dá sem a existência de um conflito interior da categoria que se divide entre os que temem e os que abraçam as novidades. Essa postura, todavia, não se dá ao acaso e retoma um espaço de discussões que se encontra em permanente abertura quando se trata de pensar sobre os novos caminhos da cantoria de improviso, o que sempre acontece, seja em maior ou em menor medida. Do mesmo modo, os emboladores Caju e Castanha enveredaram pela trilha da música popular enquadrada como regional, conforme alguns segmentos, mas mantêm sua imagem ligada à embolada e se valem desse gênero para manter e despertar o interesse do público, pois, como os repentistas, também apresentam gravações feitas em estúdio com a denominação de emboladas. O que destaca aqui não é a impossibilidade de produzir improvisos em outros ambientes que não os de origem, mas as alterações que se dão no seu modo de produção, alterando os componentes da performance enquanto fio condutor entre os processos de produção e de recepção no aqui e agora em direção à construção poética previamente composta e editada de modo a corresponder aos interesses do seu público consumidor¹¹⁹.

¹¹⁹ Além de composições próprias, a dupla também agrega ao seu repertório músicas e letras produzidas por grupos de coco cearenses, como as pertencentes ao grupo Coco do Iguape.

6 CANTORIA E INDÚSTRIA CULTURAL

A mídia bota artista, tira artista,
botou Collor, tirou Collor, é a mídia.
(DIAS, 2010, p. 05)

O advento de novas tecnologias sempre carrega consigo dúvidas e ameaças, ambas frutos de uma noção engessada de cultura popular, apreendida como uma construção estanque e sem vida. Nesse sentido, do mesmo modo que abriu novas possibilidades, o romantismo também foi responsável pela adoção do conceito de folclore como intocável, ameaçado diante da perspectiva de qualquer mudança. Todavia, uma vez reconhecido como fator cultural, há de se reconhecer o seu caráter fluido, movente, como lembra Zumthor (1990). Para Martín-Barbero (1987) “Nos usos românticos, enquanto *folk* tendia a significar ante todos a presença acusante e ambígua da tradição na modernidade, *volk* significaria a matriz telúrica da unidade nacional perdida e por recuperar” (p. 19)¹²⁰.

O impasse colocado entre tradição e modernidade desperta apreços e desassossegos. Por um lado, a tradição esforça-se para acompanhar o fluxo da onda e manter-se atenta aos encaminhamentos da modernidade. Esta, por sua vez, tenta dar àquela ares modernos, impondo padrões e estéticas aos quais é preciso submeter-se. Essa peleja ganha proporções tragicômicas quando se coloca em questão as razões pelas quais algumas práticas tradicionais, a exemplo da cantoria, são mantidas e continuam atuantes a despeito dos avanços que as circundam. Eis a questão: enquanto práticas culturais, a cantoria de improviso e tantas outras artes populares se valem das novidades que as circundam e mantêm-se graças a seu alto poder de reelaborar o uso de mecanismos a princípio fora do seu raio de alcance, como destaca Carvalho (2005):

As tipografias que se tornaram obsoletas nos grandes centros ganharam o rumo das cidades do interior. Foi assim que se tornou possível a edição de folhetos. O cinema possibilitou que fonogramas fossem usados como ilustrações de capas de cordéis.

Os circos continuavam a representar seus dramas e suas comédias e um repertório de gestos e falas sem a afetação do teatro das elites que se afirmou.

Com o rádio veio, muito depois, a possibilidade de ocupar os estúdios e microfones para a transmissão de cantorias.

¹²⁰ En los usos românticos, mientras *folk* tendería a significar ante todo la presencia acosante y ambígua de la tradición en la modernidade, *volk* significaría básicamente la matriz telúrica de la unidad nacional “perdida” y por lograr.

A linha de montagem dos bens de consumo possibilitou o barateamento de produtos e assim o transitor levou a uma difusão do rádio em larga escala. Os televisores foram públicos durante por muito tempo, situados nas praças das localidades e os de menor poder aquisitivo viam tevê na casa dos vizinhos.

Dentro de pouco tempo, gravadores ensejavam o registro de cantorias e câmeras de vídeo eram manejadas por improvisados e autodidatas “vídeomakers”.

As camadas subalternas foram sabendo tirar partido das tecnologias, desmascarando seu caráter demoníaco e transmitindo suas mensagens.

Nesse processo, chegamos ao computador, um artefato de ficção científica, até pouco tempo atrás.

Com a integração do mundo pela “internet”, vivemos o sonho/pesadelo da “macluhiana” aldeia global.

Outra vez, para surpresa de muitos, o povo se integrou e se faz presente à rede. Fecha-se o cerco novamente. (07/08)

Como tão habilmente mostra o autor, o surgimento das comunicações de massa, mas, sobretudo, as mudanças por que estas passaram ao longo do tempo, bem como sua popularização, possibilitaram o acesso às classes populares e contribuíram, decisivamente, para que, de posse de novas informações e novos instrumentos, as práticas populares incorporassem e desenvolvem outros modos de se manter ao alcance de todos, ampliando seu escopo de atuação. Assim sendo, pode-se concluir que o tom ameaçador, tantas vezes temido, revela-se, na verdade, o medo do desconhecido.

O conceito de indústria cultural foi apresentado por Theodor Adorno e Max Horkheimer, nos anos 1940, mais precisamente em 1947, quando lançaram uma espécie de manifesto intitulado **A indústria cultural: o iluminismo como mistificação de massa**¹²¹, no qual afirmaram: “A civilização atual a tudo confere um ar de semelhança. Filmes, o rádio e semanários constituem um sistema. Cada setor se harmoniza em si e todos entre si.” (p. 183). Dito isso, os meios de comunicação mais utilizados à época passaram a ser vistos como parte de um conglomerado que se mantém a fim de promover a alienação do povo a partir da veiculação e da apologia a um conceito de arte que passa a ser não apenas questionado, mas desacreditado, ao que eles sentenciam:

Filme e rádio não precisam mais ser empacotados como arte. A verdade, cujo nome real é negócio, serve-lhes de ideologia. Esta deverá legitimar os refugos que de propósito produzem. Filme e rádio se autodefinem como indústrias, e as cifras publicadas dos rendimentos de seus diretores gerais tiram qualquer dúvida sobre a necessidade social de seus produtos. (p. 184)

¹²¹ Este texto é parte da obra **A Dialética do Iluminismo, fragmentos filosóficos**, formulada “[...] como introdução a uma teoria geral da história e da sociedade” (LIMA, 2011, p. 179)

Diversos cantadores apontam as relações que travam com as mídias na ânsia de manterem-se em cena, entretanto, os argumentos apresentados pelo poeta Edmilson Ferreira (2010) sinalizam o caminho que norteia as discussões aqui colocadas:

O tripé radio, televisão também - a televisão esta nas nossas casas, já é um processo inevitável - mas a internet, hoje, provavelmente assuma o papel do jornal escrito, até porque a maioria dos jornais esta também *on line*, né? Ai, como a internet hoje é aquela fonte, às vezes, não de você estar vendo diariamente, mas sempre que ha necessidade de você se reatualizar obre conteúdos do mês, do ano, das retrospectivas da vida e tal, né? A *internet* é uma ferramenta muito procurada por todos nós e o radio; o radio continua sendo um veículo importante de informação. O fato de ser feito ao vivo, o radio trabalha sem edição, dá a notícia no momento que passa e é também um veiculo que você estar utilizando no carro, né? Muito, muito mais fácil, no próprio celular, né? É uma ferramenta que lhe acompanha com muita facilidade e aí eu acho que hoje a internet tem hoje uma importância fundamental, desde que se saiba filtrar o que se quer ver, é um mundo. E aí, claro, o jornal escrito, as revistas de circulação semanal e mensal, elas são também bastante procuradas e importantes nesse processo. Os bons repentistas hoje, os que se prezam ou utilizam todas essas fontes de informação ou pelo menos algumas. O que não pode é ficar sem essas informações. Eles são cobrados e o mercado não perdoa. (p. 03/04)

O tripé apontado pelo cantador – rádio, televisão e internet – será abordado tendo em vista a relação que os repentistas estabelecem com esses meios e como interferem nos encaminhamentos dados ao universo da poética improvisada em questão.

5.1 NAS ONDAS DO RÁDIO: NOVOS LOCUTORES, NOVOS PÚBLICOS

O surgimento do rádio, ou mais especificamente, da radiodifusão se deu como resultado dos estudos desenvolvidos por diversos cientistas, como destaca Rivron (2005):

A radiodifusão não foi uma descoberta ou uma invenção, mas o resultado do desdobramento de pesquisa aplicada de eletromagnética à qual contribuíram homens da ciência de numerosos países, principalmente no final do século XIX. Os conteúdos e as vias de comunicação foram progressivamente definidas e diferenciadas: radiotelegrafia, radiotelefonia e radiodifusão se confundiram durante os anos 1920 com os usos da marinha comercial. A atividade radiofônica não foi articulada, antes dos anos 1930, em torno de interesses diretos e específicos de um campo de atividade profissional¹²². (p. 185)

¹²² La radiodiffusion n'a pas été une découverte ou une invention, mais le résultat du dédoublement d'un champ de recherche appliqué de l'électromagnétique auquel ont contribué des hommes de sciences de nombreux pays, principalement à la fin du XIXe. Les contenus et les voies de communication ont été très

A entrada da radiodifusão no Brasil se dá em um contexto de autoafirmação da cultura nacional, num ano em que vários eventos importantes tiveram lugar, como: a Revolta dos tenentes do Forte de Copacabana, a fundação do Partido comunista Brasileiro, a Semana de Arte Moderna e a Exposição Internacional do Centenário, que comemorava o centenário da Independência do Brasil (RIVRON, 2005, p. 190). Em 07 de setembro desse mesmo ano, a partir de uma exibição do serviço de radiotelegrafia e telefone autofalante, considerou-se inaugurada, oficialmente, a radiodifusão no país. Entretanto, consta que a Paraíba, já contabilizava, nesse mesmo período, algumas apresentações radiofônicas. De qualquer modo, apesar do evento simbólico, as atividades foram regularmente implementadas somente a partir de 1923, com a criação da Radio Sociedade do Rio de Janeiro, com propósitos educativos, sob a iniciativa de Edgar Roquette-Pinto, cujo objetivo voltava-se para “[...] a perspectiva de difundir à distância uma mensagem civilizatória e de mudar a cara do mundo ou, ao menos, do Brasil” (RIVRON, 2005, p. 193).¹²³

O rádio viveu uma época de grande efervescência, denominada Época de Ouro, entre os anos 1930 e 1950, quando sua grade contava com uma programação diversificada e abrangente, que tinha nos programas de auditório e nas radionovelas os campeões de audiência. Foi nesse período que se deu a divulgação e o fortalecimento da música popular brasileira, parte de um projeto mais amplo que visava o estabelecimento de elementos colaboradores para o delineamento de uma cultura ‘genuinamente’ brasileira. Todavia, a consolidação do seu poder como grande veículo de comunicação de massas só se deu a partir dos anos 1960, quando o transistor passou a ser comercializado em grande escala e chegou tanto na zona urbana quanto na zona rural, ampliando seu alcance e captando um número extremamente significativo de ouvintes.

As relações travadas entre cultura popular e indústria cultural há tempos ocupam as pautas das discussões a respeito das implicações causadas por suas contribuições e seus impasses. Entretanto, interessa trazer à baila que o reconhecimento das produções populares como criações culturais datam do século XVIII, mais precisamente de 1778, quando Herber lançou *Volkslieder*, afirmando ser “autêntica poesia que emerge do povo”, conforme Martín-Barbero (1987, p. 17), sedimentando um marco decisivo no encaminhamento dado às produções populares. Destaca-se que a mudança que se deu no conceito de cultura naquele

progressivement définis et différenciés: radiotélégraphie, radiotéléphonie et radiodiffusion se confondent pendant les années 1920 avec les usages de la marine commerciale. L’activité radiophonique n’est pas articulée, avant les années 1930, autour d’intérêts directs et spécifiques à un champ d’activité professionnel.

¹²³ “[...] la perspective de diffuser à distance un message civilisateur et de changer la face du monde ou, du moins, du Brésil.”

momento possibilitou tais feitos. Impossível esquecer, entretanto, que os maiores responsáveis por essa conquista são os românticos, cujas ações propiciaram a criação de um novo imaginário em torno das criações populares.

O crescimento e a naturalização da indústria cultural trazem os meios de comunicação (hoje chamados de velhas tecnologias, tais como o jornal, o rádio e a televisão) como canais de manutenção de princípios ideológicos que têm na comunicação um dos seus objetivos, mas, não necessariamente, o mais importante. O surgimento e fortalecimento de um espaço virtual, propiciado pela dinamização do computador e sua posterior popularização, a partir da criação de modelos pessoais cada vez menores e mais acessíveis, possibilitou o estabelecimento da *internet* como um produtivo e lucrativo viés de informação. Sua consolidação, inicialmente acolhida como uma possível ameaça aos meios em vigor, ao contrário, não sentenciou a extinção destes, mas lhes exigiu mudanças de formato e concepção que alteraram profundamente os modos de produção, circulação e recepção da informação e, sobretudo, do entretenimento, abrigando o nascimento de novos modos de produção, circulação e recepção, cuja aparência anuncia o enfraquecimento da passividade diante do que está posto, entretanto, o controle das informações veiculadas indicam que a crescente participação do público é minuciosamente calculada. O manancial de informações que jorra pelo mais diferentes canais obrigam os consumidores a utilizar filtros cada vez mais seletivos a fim de promover uma triagem diante das milhares de informações que surgem todos os dias, requerendo uma atenção e uma criticidade que impulsionam a busca por fontes mais sérias, por produtores mais confiáveis.

Nesse contexto, as práticas populares, tais como a cantoria de improviso, alvo de interesse dessa pesquisa, encontram-se num processo de reestruturação que parece não descaracterizar sua espinha dorsal, mas exige-lhes uma crescente flexibilidade para se adequar aos novos meios e tirar deles o maior proveito.

A noção de indústria como o setor responsável pela produção em larga escala, fundamentada num processo automatizado, parece ter saído das fábricas e alcançado as ruas. O conceito de arte em vigor conclamava a criação de obras que, pensadas por sujeitos ‘especiais’, só poderiam ser compreendidas e apreciadas por receptores também ‘especiais’, dotados de uma capacidade singular de enxergar além do que estava posto, enquanto a maioria limitava-se ao dado, pois, de acordo com uma visão elitista:

A obra de arte só adquire sentido e só tem interesse para quem é dotado do código segundo o qual ela é codificada. [...] O espectador desprovido do

código específico sente-se submerso, “afogado”, diante do que lhe parece ser um caos de sons e ritmos, de cores e de linhas, sem tom nem som.

(BOURDIEU [1979] 2007, p. 10)

Para tanto, erudição e educação artística poderiam formar um público apto a desfrutar da beleza de tais feitos. Os artistas, por sua vez, eram miticamente dotados de uma capacidade singular de inspiração e sensibilidade inacessível aos demais. Criação e produção, nesse momento, compunham um dueto dicotômico inconciliável. Enquanto a primeira vinculava-se à criatividade, a segunda remetia à reprodução; a primeira gerava obras, a segunda desenvolvia produtos. Ainda para Bourdieu ([1979] 2007)

Contra a ideologia carismática segundo a qual os gostos, em matéria de cultura legítima, são considerados um dom da natureza, a observação científica mostra que as necessidades culturais são o produto da educação: a pesquisa estabelece que todas as práticas culturais (frequência dos museus, concertos, exposições, leituras, etc.) e as preferências em matéria de literatura, pintura ou música, estão estreitamente associadas ao nível de instrução (avaliado pelo diploma escolar ou pelo número de ano de estudo) e, secundariamente, à origem social. (p. 08)

Ainda que a História da Arte esteja marcada por estreitas relações nutridas entre artistas e mecenas_ a maioria desses era constituída por monarcas que sustentavam os criadores para que estes pudessem se dedicar apenas à sua arte_ muitas obras que, contemporaneamente, ostentam o lugar de clássicos das artes plásticas, servindo ainda hoje como referenciais para quem se aventura pela área, à época eram feitas sob encomendas. Seja Gioconda ou os afrescos da Capela Cistina, estas peças foram criadas para atender a interesses de outrem e, ainda que o viés que as alimentava fosse o da livre inspiração, havia prazos e normas a serem seguidas e seu resultado precisava estar de acordo com “o gosto do freguês”, pois

Os bens culturais possuem, também, uma economia, cuja lógica específica tem de ser bem identificada para escapar ao economicismo. Nesse sentido, deve-se trabalhar, antes de tudo, para estabelecer as condições em que são produzidos os consumidores desses bens e seu gosto; e, ao mesmo tempo, para descrever, por um lado, as diferentes maneiras de apropriação de alguns desses bens considerados, em determinado momento, obras de arte e, por outro, as condições sociais da constituição do modo de apropriação, reputado como legítimo. (BOURDIEU, [1979] 2007, p. 08)

Embora o objetivo aqui pretendido não seja enveredar por uma discussão mais fecunda no campo das artes, torna-se importante ressaltar como o conceito de arte que se encontra instituído em cada época colabora diretamente para a formação do gosto e a apreciação artística, já que “O ‘olho’ é um produto da história reproduzido pela educação” (BOURDIEU, [1979]2007, p. 10). Desse modo, vale ressaltar quantos artistas foram rechaçados em sua época, de modo que suas criações não eram sequer apreciadas, sob a acusação de que não se alinhavam aos ditames em vigor e, hoje, muitas delas são consideradas obras-primas da humanidade.

Adorno e Holkheimer ([1947] 2011) afirmam que o processo de massificação passou a vigorar no momento em que o telefone cedeu espaço ao rádio, já que

A passagem do telefone ao rádio dividiu de maneira justa as partes. Aquele, liberal, deixava ainda ao usuário a parte de sujeito. Este, democrático, torna todos os ouvintes iguais ao sujeitá-los, autoritariamente, aos idênticos programas de várias estações.

(ADORNO; HOLKHEIMER, [1947] 2011, p. 184/185)

Theodor Wiesengrund Adorno, Max Hokheimer, Herbert Marcuse, Siegfried Kracauer, Theodor Wiesengrund e Walter Benjamin integravam o que se denominou Escola Hegeliana de Frankfurt (LIMA, 2011, p. 179). Embora tenha proposto uma discussão sobre o mesmo tema que Adorno e Horkheimer, Benjamin trouxe uma nova perspectiva, tendo em vista que seu texto é anterior_ datado de 1936, quase dez anos antes do texto que cunhou o conceito de indústria cultural_ e trazia um princípio norteador que se opunha claramente aos pressupostos de seus contemporâneos. Para ele, o que caracteriza a era das novas tecnologias é a perda da aura da obra de arte que, ao se inserir em um sistema que tem por princípio a reprodutibilidade, afasta-se do caráter divino a que se via relacionada, de maneira que cada obra era recebida como um milagre e os que podiam apreciá-la seriam os escolhidos.

Entretanto, do criticismo ferrenho assumido pelo autor até os dias atuais, percebe-se como os sujeitos, ainda que não tenham completa noção de como são manipulados pelo sistema, aprendem a lidar com suas estratégias e vão, cada um a seu modo, desenvolvendo ferramentas que permitam sua inserção.

Tendo em vista o encaminhamento apontado por Martín-Barbero (1987), parto do pressuposto que os *medias* já não desempenham a simples função de meros meios de comunicação, mas são eles que efetivam a mediação entre os bens culturais e os sujeitos, ditando-lhes regras, apresentando-lhes uma face da moeda como a única visão possível,

mostrando-lhes suposições como verdades. Todavia, é nas brechas da informação e dos seus canais que a cantoria de improvisação mostra sua versão multifacetada e se insere, tirando proveito dos modos de alcance. O que se tem, enfim, é um sistema de negociação constante, embora se reconheça que este sugere a inclusão de todos quando, na verdade, seus filtros mais severos são os da exclusão, que alija do processo aqueles que se recusam a se deixar levar por seu canto de sereia. Nesse mesmo sentido, concordo com Rivron (2005):

A formação de nossas sociedades urbano-industriais, fundadas sobre o regime universal do Estado-Nação, se caracteriza por uma multiplicidade de registros para a comunicação de mensagens. Isso se dá em função da extensão e da densidade dos espaços políticos, administrativos e comerciais que se dotam constantemente de novas ferramentas de comunicação (do rádio à Internet, passando pelo cinema e a televisão) lhes permitindo não-somente cobrir todo o território nacional, mas também de penetrar no espaço doméstico e intervir mais diretamente na formação de gostos, de modos, de valores, da identidade dos indivíduos e acréscimo maior: os públicos se formam sem a obrigação de uma longa aprendizagem prévia. (p. 179)¹²⁴

Ao afirmar que o rádio, assim como o cinema, perdeu o estatuto de arte e impôs-se como um negócio, Adorno (1947 [2011]) abriu as cortinas, oferecendo uma visão dos bastidores, mas foi Benjamin (1936 [2011]) que esclareceu acerca do sistema de reprodução, apontado como estopim da atual crise na cultura.

Durante um período importante, notadamente antes do surgimento da televisão, o rádio impunha-se como o único meio de divulgação dos eventos, como sinaliza o poeta Geraldo Amâncio (2012), ao tratar do modo como os ouvintes ficavam a par da agenda de apresentações dos artistas: “A gente foi de Caicó até Patos, cantando aqui, cantando ali, canta aqui e seis quilômetros na frente, tal e tal. À época não havia telefone, internet, nada disso. Se avisava pelo rádio ‘Fulana, estou aí segunda-feira. Terça lá, quarta lá’ e tal”. Além dessa função básica, o rádio estava inserido no cotidiano das pessoas de tal modo que seu papel extrapolava o entretenimento e prestava serviços de utilidade pública, servindo como meio de

¹²⁴ La formation de nos sociétés urbaines-industrielles, fondées sur le régime universel de l’Etat-Nation, se caractérise par une multiplication des registres pour la communication de messages. Celle-ci est due à l’extension et à la densification des réseaux politiques, administratifs et commerciaux qui se dotent constamment de nouveaux outils de communication (de la radio à Internet, en passant par le cinéma et la télévision) leur permettant non-seulement de couvrir tout le territoire national, mais aussi de pénétrer dans l’espace domestique et d’intervenir plus aisément dans la formation de goûts, de mœurs, des valeurs, de l’identité des individus. Et tout cela avec un atout majeur: leurs publics se forment sans l’obligation d’un long apprentissage préalable (l’alphabétisation).

comunicação entre as pessoas a ponto de funcionar como intermediador de ‘avisos’ familiares, como relata a poeta Mocinha de Passira (2011), no tocante às consequências de ter fugido de casa para se embrenhar no mundo da cantoria, tendo chegado em Caruaru e se alojado na casa de Severino Pinto:

Aí, pronto, eu passei um tempo. Aí, Pinto diz pra botar aviso e eu digo: Não diga, não diga, não diga. Aí, pai quebrou muito a cabeça procurando. Primeiro em casa de família. Nada, nem sinal. Aí, começou indo pra casa desses retardados que dizem que são cientistas sem saber de nada, botando meu pai pra marchar dizendo que eu tava no Mercado de São José com a viola cantando. Se eu fugi sem viola, e eu uma criança, cantando no Mercado São José com uma viola, já tinha achado, né? Mas pai naquela agonia, no desespero da busca, passou uns três dias procurando por Recife, por Jaboatão e nada. Aí, quando tava na hora, eu disse: Pinto, agora você bota um aviso. Onde? No programa de Azulão e Golado, que era na Rádio Cultura de Caruaru, um programa da tarde, de embolada, coco de embolada. Ali botou um aviso que tava viajando, mas eu cheguei, tava bem guardada na casa dele e tudo mais, e Dona Ana e tudo mais. Esse aviso eles não viram direto não, passaram, né? Porque a essa altura o negócio de ligar radio pra ouvir era muito pouco. (p. 04)

O discurso evidencia que o rádio funcionava como um balcão de informações. A cantora Maria Soledade (2010), por sua vez, também traz em seu discurso a prática dos avisos como algo recorrente nos programas de rádio quando trata das dificuldades de fazer cantorias sem dispor de um calendário prévio para o agendamento das apresentações. Destaca ainda a importância da amizade e da solidariedade entre os cantadores: “Mesmo se eles não tivessem cantoria, eles me botavam um aviso no rádio pra um amigo ‘Olha, tal dia tá chegando aí’ e quando a gente chegava lá a cantoria tava marcada e o pessoal tava convidado” (p. 08). Carvalho (2005) confirma: “A ligação dos violeiros com seus ouvintes se acentua na medida em que estes programas inserem avisos de viagens, estados de saúde, festas, transferências de dinheiro, que cumprem uma função de comunicação ágil onde as ligações são difíceis e precárias” (p. 43).

O cantor Sebastião Dias também traz, de alguma maneira, um indicativo da contribuição da diversificação e da expansão dos *media* para a divulgação da cantoria:

Eu, pensando que não ia cantar, fui para São Paulo. Não era vontade de não cantar, era pensando que não ia cantar, então fui pra São Paulo, mas chego lá e encontro uma bonita cantoria lá no Brás, aí não deu e lá eu recomecei a cantar novamente e depois voltei ao Nordeste, aí pronto. Quando eu voltei no Nordeste, esses 06, 07 anos desse interim, eu comecei realmente no campo profissional. Já comecei a participar de festivais, de cantorias, viajando com outros cantadores, então, aí começou justamente o

profissionalismo, mas foi muito difícil porque naquele tempo os meios de comunicação não tinham tanto acesso como a gente tem hoje, né? O jornal, vamos dizer, a mídia falada, televisiva. O rádio era até um pouco ainda restrito, né? Mas, é isso mesmo. Alcançou-se e deu pra trabalhar e chegar.
(2010, p. 01)

A presença do rádio na vida dos repentistas se dá a partir da infância e alimenta o desejo artístico de se ver em cena, embalando os sonhos infantis, ao mesmo tempo em que contribui diretamente para a formação do gosto musical, tendo em vista o apreço que possui em sua comunidade e a frequência com que é exposto à sua expressão. O cantador Edmilson Ferreira revela como o hábito de seu pai de ouvir rádio preencheu sua vida de criança:

E aí ele todos os dias a partir de 4 horas da manhã, ele sintonizava os programas de rádio, programas de cantoria nas mais variadas emissoras, desde Fortaleza, Campina Grande, Patos e esses programas. A gente mesmo entre dormindo e acordado, aquela musicalidade, os repentistas, né? O conteúdo apresentado, a cantoria, né? Nos era uma música costumeira. Isso cria alguma prática, isso acostuma, né? Aos seus ouvidos e tal. E no final do dia a mesma coisa, lá pelas cinco da tarde havia uma série de programas, nós éramos também apresentados a esse veículo, ouvindo os programas e tal. E gostávamos do que ouvíamos. Havia toda aquela expectativa de conhecer quem eram aqueles artistas, né? Toda aquela imaginação que o rádio proporciona de você pensar mil e uma coisas, né? Quer dizer, a não presença da imagem, às vezes, é muito (...). Permite uma criatividade enorme. Esse é um ponto interessante. (2010, p. 01)

A imaginação alimentada em torno do rádio estimulava a criatividade e o fascínio girava em torno do mistério que cercava aquelas vozes sem corpo. Imaginar rostos conforme cada tom de voz era prática constante, dentre tantas outras que permitiam um deslocamento da realidade limitada que os cercava rumo ao mundo que os convidava. A construção do cotidiano se dá com práticas que são forjadas como exemplo, cuja repetição colabora diretamente para a formação da identidade cultural dos sujeitos que, ao longo da vida, verão suas atitudes confrontadas com tantos outros modos de se pôr no mundo.

O poeta Geraldo Amâncio acrescenta que, ao lado dos grandes cantadores que marcaram presença na sua infância, na sua adolescência e na sua mocidade, outra contribuição para sua formação como cantador se deu através do rádio:

Outra influência que me fez também cantador foram os programas de rádio de cantoria, que à época tinha alguns muito bons. Então, o primeiro programa de rádio que eu ouvi foi da Rádio Clube de Pernambuco, estou falando dos anos 50, 54, 55, 56, eu tinha oito, nove, dez anos. Programa esse feito por Otacílio Batista e por José Alves Sobrinho, dois grandes

cantadores. Eu fui ouvindo e eu trabalhava na roça com meus irmãos, com meus primos, meus contemporâneos, meus amigos e quando fechavam a rádio e a gente ia pra roça, a gente ficava cantando. Cantando sextilha, que eu não sabia nem se esse era o nome era esse. Mas a gente cantava. E não só era eu poeta, meu irmão cantava e os outros, mas não sei por que os outros desistiram. Eu continuei. Aí existe um vácuo. Eu estou falando quando eu tinha oito, nove, dez anos. Aí não houve mais programa. Depois quando eu tinha 16 anos, 15, 16 anos, apareceu um programa chamado Violas e Violeiros na Rádio Educadora do Crato, programa esse feito por Pedro Bandeira e João Alexandre. Esse sim, né, foi assim o despertar dessa vontade de cantar. Porque ouvindo o programa, e eu ouvia religiosamente, cotidianamente, acontecia de segunda à sexta, de 4 e meia às 5 e meia da tarde, 16 h e meia, 17 h e meia. E aí sim, eu fui ouvindo, aprendendo os estilos: sextilha, martelo, galope, mourão e tantos outros, outras modalidades que existem na cantoria. Esse meu tio que havia deixado de cantar por imposição do meu avô... Isso aí eu comecei em casa mesmo cantando e tal. Esse meu tio ouviu e mandou me chamar, me ajudou também uma viola e tal. (2013, p. 02)

Segundo o relato do poeta, o rádio continuava forte e atuante nos anos 50, apesar do advento da televisão e tinha uma grande presença nos espaços rurais, embalando a luta cotidiana de tantos trabalhadores do campo que encontravam na música a trilha sonora para seus sonhos. Eis a sextilha criada pelos poetas Oliveira de Panelas (OP) e Zé Cardoso (ZC) expondo suas impressões sobre o rádio e a televisão:

O rádio e a televisão

ZC	O rádio, a televisão Em todos os dois tem vantagem Rádio transmite o aviso Que serve como mensagem A televisão avisa E ainda mostra a imagem.	OP	Eu bem sei qual a mensagem Que o rádio famoso tem Conheço a televisão Cena que vai e que vem Que tem tirado problema Mas tem criado também.
ZC	E todos os dois me convêm Pela comunicação Acontecimento aqui Lutas pela eleição A gente sabe as notícias Vendo a televisão.	OP	De rádio e televisão Lembra Roberto Marinho Mas lembra cena política Que a gente vai de mansinho E a beleza de Tieta Que deixa o macho doidinho.
ZC	O rádio traz mais carinho Fala com toda cautela A televisão maior Mostrando o filme na tela Tem mulher se amarrando No horário da novela.	OP	Rádio já foi coisa bela Mas hoje quebra o jejum Televisão muito boa Mostrando uma Fórmula 1 Que não resolve o problema Nem vai pra canto nenhum.
ZC	A TV já é comum Porque o homem inventou	OP	O rádio sempre mostrou Na vida seu ideal

Uma morte de Castelo
JK se acabou
Olha o povo dá notícia
Porque o rádio avisou.

Televisão tem mostrado
O horário eleitoral
Que não condiz com Tieta
É comidinha sem sal.

(PANELAS; CARDOSO, 1999)

Os versos acima, datados de 1989, mostram a proximidade e a familiaridade que os cantadores têm com esses dois veículos de comunicação. Apesar dos versos terem sido criados em 1989, quase 40 anos após a criação da televisão, o que se vê no texto é que o alcance dos dois *media* apresenta o rádio como velho companheiro e a TV como a recém-chegada, tendo em vista que o acesso ainda era remoto em regiões mais afastadas, além de ser um bem de consumo ainda caro para ser acessível a todos. Assim que a popularização da TV ganhou contornos mais precisos, sua chegada em espaços onde reinava o rádio se deu mediante cautela e esta era pensada em relação àquele, a ponto de ser chamada de “rádio com imagem”. Essa compreensão também está presente nos versos dos cantadores, quando fazem comparações entre os dois e o que se nota é o que a TV acrescentou possibilidades, sem perder de vista o que o rádio já oferecia. Assim, o que se questiona é em que medida os dois colaboram para a divulgação das informações. Enquanto o rádio já dava aviso, a TV pode mostrá-lo, evidenciando o poder que a imagem passa a ter e como esta ocupa espaço nos lares brasileiros a partir de uma programação diversificada que atrai a família e atende aos interesses de cada um. A novela, a Fórmula 1, os telejornais e os filmes compõem o cardápio oferecido pela programação diária, mas, apesar da novidade, o cantador não se deixa enganar: a TV “[...] não resolve problema, nem vai pra canto nenhum”. Ao mesmo tempo, surge no discurso dos cantadores indicativos de que o rádio trazia para seus ouvintes um mundo que eles reconheciam e no qual se viam inseridos, tendo em vista a veiculação de uma grade com atrações mais locais, mais próximas do seu cotidiano.

As imagens que vão e vêm correspondem à dinâmica imposta a quem assiste, para manter a atenção, uma vez que surpreendem os telespectadores com um espetáculo de cores, imagens e movimentos aos quais eles não estão habituados. Entretanto, se evidencia a inserção de elementos, como o horário eleitoral, denominado “comidinha sem sal” com relação às novelas, que expõem as fantasias dos folhetins, capazes de atrair o público feminino em função do seu enredo, mas de garantir, de igual modo, a atenção do público masculino por conta do apelo à sedução, aqui protagonizado pela referência à Tieta, telenovela fruto de uma adaptação de obra homônima de Jorge Amado, que trouxe para as telas o cotidiano de uma cidade do Nordeste do Brasil, revelando os desejos e interesses

envolvidos nas relações familiares em torno da figura de Tieta. Vivida pela atriz Beth Faria, a personagem principal saiu do agreste para fugir do conservadorismo que assolava as relações entre ela e seu pai, em função de suas atitudes que de iam de encontro aos ditames da época. Ao retornar para resolver suas pendências emocionais se vê, outra vez, alvo do preconceito da cidade, pois voltara com riqueza adquirida com a prostituição, chocando seus conterrâneos enquanto revela a hipocrisia que cerca as relações e o modo como as discussões sobre sexo ainda representam um tabu nos lares brasileiros. Sua figura caricaturada remete às grandes estrelas de cinema, haja vista o *glamour* que a sua imagem representa e os referenciais que traz de um contexto desconhecido e temido, mas, também, desejado, tendo em vista a sua vinculação ao mundo encantado que a tela da TV revela.

O carinho e a cautela apontados como características do rádio remetem também a suas dimensões físicas e à relação de proximidade que os ouvintes desenvolviam com o aparelho, que reunia a família em torno de uma caixa sonora à semelhança da lâmpada do gênio, pois eram os desejos que, de alguma forma, se materializavam, despertando fantasias que se nutriam de imaginários sedentos de novidades.

A figura de Roberto Marinho aparece associada aos dois veículos, o que confirma que, neste período, a Rede Globo e suas extensões já dominavam o mercado e impunham um modo de fazer televisão que, gradativamente, foi sendo reconhecido e forjado como um padrão a ser seguido em prol da qualidade dos produtos oferecidos. Dono de uma cadeia que envolvia os principais meios de comunicação, quais sejam o rádio, a televisão e a mídia impressa, a figura de Roberto Marinho destacava-se em função do seu empreendedorismo e da rapidez com que seu grupo crescia e ditava costumes. A imagem, inicialmente sem cores, foi ganhando relevo e passou a ditar os tons.

O compositor e poeta José Carlos Capinan, cuja obra é marcada por elementos da cultura popular, fala que, além das figuras populares que habitavam seu universo de menino do interior que circulava por Salvador_ como o cordelista Cuíca de Santo Amaro, figura emblemática da cena solteropolitana¹²⁵_ o rádio desempenhou um papel fundamental na sua formação artística:

¹²⁵ O livro **Cuíca de Santo Amaro: o boquirroto de megafone e cartola**, da pesquisadora Edilene Matos, revela o cenário habitado por Cuíca e o modo este estava inserido na narrativa sociológica da cidade de Salvador entre os anos 40 e 50. No filme-documentário *Cuíca de Santo Amaro*, de Josias Pires Ferreira e Joel de Almeida, lançado em 2012, recupera-se elementos importantes da sua trajetória e revela como as estratégias de marketing criadas pelo artista para veicular sua obra compunham um quadro maior, onde a política e as demais práticas sociais serviam de enredo para narrativas que giravam entre as temáticas que assolavam o público e o privado ameaçando colocá-los na ordem do dia. Do mesmo modo, Matos revela como a figura de Cuíca influenciou a composição de personagens que o seguiram, a exemplo de Chacrinha,

E a cultura do rádio que também no interior era a forma de comunicação, né? Com os centros produtores de cultura - sobretudo Rio de Janeiro, São Paulo porque mesmo no interior a gente não conseguia sintonizar rádios locais, rádios baianas. Então, a rádio que mais se ouvia... A partir de determinado horário era possível ouvir a Rádio Nacional, que era a preferida do meu pai e onde havia muitos programas de caráter popular em função de... Mais tarde eu entendi o porquê, de uma geração comprometida com Cultura Popular, que era o Oduvaldo Vianna, pai do Vianninha, era todo o elenco de artistas que mais tarde ingressariam na televisão em novela, o Primo Pobre e o Primo Rico, essas coisas todas e muito Luiz Gonzaga, que tinha um programa especial na Rádio Nacional. E meu pai era cativo da coisa do Luiz Gonzaga. Luiz Gonzaga talvez tenha sido o principal, vamos dizer assim, artista popular a se comunicar diretamente com – pela linguagem, pela coisa – com o interior da Bahia e isso era a própria Cultura Popular na veia, né? A coisa do sertão, essas, né? Toda aquela temática do Luiz Gonzaga voltada para entender melhor, para falar da coisa sertaneja, tudo isso me trouxe muita coisa, além das feiras, né? (2012, p. 01)

O testemunho do artista coaduna com as contribuições dos repentistas, ratificando o lugar privilegiado ocupado pelo rádio no interior do país. Interessa destacar o alcance das rádios localizadas na região sudeste do país, o que permitia o acesso a informações e tendências que tinham como porta de entrada no país justamente essa via. As notícias que chegavam, as músicas que se faziam escutar, a tônica de uma voz que prevalecia e ansiava por dar conta de elementos performáticos que se viam concretizados nos diversos tons de voz e no aparato sonoro que reproduzia onomatopeias e nos apresentadores e demais artistas do rádio que precisavam dispor de uma formação multifacetada. O surgimento da figura de Luiz Gonzaga contribui diretamente para a divulgação e consolidação de gêneros populares, ao afirmar a presença do componente sertanejo no palimpsesto que forma a identidade nacional brasileira. A construção da sua figura, trajando um figurino que remetia ao referencial dos cangaceiros e vaqueiros, popularizava um modo de vestir que se distinguia do que predominava nos grandes centros, mas os que tinham o privilégio de frequentar os programas de auditório constatavam que sua voz forte e imponente compunha um personagem marcante que em nada se assemelhava aos galãs do cinema por quem as mulheres suspiravam. Entretanto, o ritmo que o acompanhava embalava romances e se afeiçoava mais rápido nos corações daqueles que, abertos a novidades, se deixavam encantar pelo som dos Beatles, mas resistiam ao apelo de um baião bem orquestrado. As composições do Rei do Baião _como foi imortalizado_ juntamente com seu principal parceiro, Humberto Teixeira, marcaram época e ensinaram o mundo a dançar xaxado, baião, xote e forró.

criado por Abelardo Barbosa, assim como a performance de Sílvio Santos traz elementos da composição de cena do artista popular.

O pesquisador Umbelino Brazil, que participou da organização de festivais de violeiros que aconteciam na cidade de Campina Grande, nos anos 1970, na condição de diretor do Museu de Arte da Universidade, mostra como o rádio era decisivo na composição da imagem do cantador, elevando-o a um estatuto diferencial em relação aos que não faziam parte desse universo:

É (...) e que tinha programa de rádio, tem essa questão. Tanto acho que a Rádio Cariri, a Rádio Caturité e também a Rádio Borborema tinham programas de Repente de manhã cedo, quer dizer, a cidade... Aí é uma coisa que eu queria até retificar. Essa inserção deles nesse sistema radiofônico e depois que vai aos congressos, auditivamente, eles eram escutados. Então, a cidade ouvia de manhã cedo, você acordava ao som da viola e as pessoas, eles glosavam os motes lá e tal. Tinha um momento na cidade, que a cidade escutava, pela manhã e acho que também tinha programa no final da tarde numa dessas três emissoras, que é a Borborema, a Rádio Caturité e a Rádio Cariri, eram as três emissoras existentes em Campina Grande, não é? E eu acredito que parece que ainda continua existindo, não sei, eu não sei informar. Eram duas dos Diários Associados, acho que a Borborema e a Cariri. A Rádio Caturité era ligada à Igreja, ligada à Arquidiocese lá de Campina Grande. Tinha os programas. Então, os programas, eles já, no meu entendimento, eles já faziam essa proliferação do indivíduo na roça, na área rural ou mesmo no espaço urbano, que tem isso cotidianamente, ouvia como se escuta um programa normal de música, de jazz ou se samba ou de rock se escutava. Não sei nem se esses programas ainda persistem, mas isso se (...). A cidade sempre foi um foco da cultura popular nesse sentido. (2013, p. 03)

A fala do professor é reveladora no sentido de mostrar o trânsito que existia entre o rádio e os festivais, na medida em que estes traziam à tona a imagem de artistas que, até então, para muitos, eram conhecidos apenas por sua voz, cuja existência pairava entre a realidade e a fantasia. Afora isso, os eventos de cantoria reuniam apenas os grandes nomes, os grandes cantadores, e a fama que estes conquistaram em função de sua exposição no rádio funcionava como instrumento basilar para confirmar sua participação e agregar valor à iniciativa do evento. O cantador Gilvan Grangeiro (2010) afirma que, em sua região, ainda está em voga a contribuição do rádio para a fama do cantador e a divulgação da sua arte, o que promove através do seu programa de rádio:

Nesse horário a gente aproveita para cantar ao vivo e também para cantar no momento lá de Repente e também para tocar os nossos CDs. Por exemplo, no festival, a gente vai cantar por aí afora em algumas cidades, eles gravam os festivais, depois a gente pega aquele CD, a gente divulga. Tanto dos trabalhos da gente como divulga de outros cantadores. Eles também divulgam os nossos por aí afora. Quer dizer, aí o povo vai ouvindo e vai se identificando com a gente, fala “Eu vou trazer Fulano para cantar no meu festival” ou “Para fazer uma cantoria lá na minha casa”, né? Então, de

qualquer maneira é uma forma de divulgar o trabalho da gente e das pessoas reconhecendo do trabalho, às vezes, ir bem e elas virem conhecer a gente pessoalmente. (2010, p. 13)

As rádios citadas, quais sejam Borborema, Caturité e Cariri, integravam um complexo radiofônico cuja extensão alcançava as cidades da região, mas, por vezes, podia ser sintonizada em outros Estados, o que corroborava para o crescimento e reconhecimento da figura do cantador em outras plagas. Nesse sentido, a cantora Mocinha de Passira fala sobre o largo alcance do rádio e suas contribuições:

Colaborou muito! O rádio colaborou de uma maneira que o rádio era só AM, com cantorias Retalhos do sertão, em Campina Grande, Recital Sertanejo, em Carpina. O sertão e a viola, em Caruaru, no Nordeste, Tarde Sertaneja, Rádio Clube de Recife, entendesse? Ali, levou, não era negócio de você ficar... a rádio você estava na Paraíba, você ouvia; estava no Rio Grande do Norte, você ouvia; estava em Alagoas, você ouvia, e levando aquelas mensagens, né? As emissoras AM de rádio foram as precursoras! Abriam. Isso era época de que: a época de ouro de Otacílio, de José Alves Sobrinho, Augustinho Lopes, Severino Cabuci, Manoel Laurindo, com um programa de rádio de segunda á sexta na rádio PR que á noite você ligava nos confins do mundo e pegava ela. Tarde Sertaneja. Está doido? Foi muita coisa. Agora tem muitas FM's dando cobertura, mas FM é mais devagar, mas tem muito programa que fica. (2011, p. 18)

A era de ouro a que a repentista se refere é assim justificada por Carvalho (2005):

O fato de ocuparem espaço na programação do rádio dá a estes violeiros uma posição privilegiada no mercado da cantoria, visto que o programa divulga a imagem do repentista, colocando-o sempre em evidência e em contato direto com o ouvinte, um potencial organizador de exibições em sítios e quando dos festejos de padroeiros ou de comemorações comunitárias. (p. 42)

O repentista Moacir Laurentino aponta o delineamento de uma outra relação entre os repentistas e as emissoras de rádio, ao falar sobre sua trajetória e suas dificuldades para se estabelecer na profissão:

[...] depois eu vi a cantoria ampliada depois da imagem, da eletrônica, do rádio. Antigamente, quando eu comecei cantar havia programa de rádio, mas com muita dificuldade. Uma emissora de rádio não queria que cantador passasse nem na calçada da emissora de rádio. Quando já existiam muitos ouvintes naquela época, mas você pra ter um espaço no rádio era uma dificuldade muito grande. Hoje as emissoras de rádio correm atrás de cantador de viola, porque sabe que a audiência é garantida. No horário onde tem dois repentistas famosos cantando é uma audiência garantida. Ninguém tem audiência total, porque a concorrência é muito grande, a diversificação

na programação hoje é uma das grandes audiências. Eu fazia um programa na cidade de Patos, na Paraíba, lá na Rádio Espinharas e nós tivemos dois anos em primeiro lugar na programação da rádio. Quer dizer, daí a gente ficou conhecendo e reconhecendo que a cantoria de viola tinha rumo pra continuar. Hoje os cantadores é que não querem programa de rádio.

(2010, p. 03)

Os impasses apontados pelo cantador referem-se ao período em que, não dispendo mais de um grande destaque em função do desaparecimento da figura de alguns cantadores, as emissoras de rádio passaram a investir em programas que consideravam com condizentes com as demandas do mercado, embora esse contexto altere-se em muitas regiões, notadamente nas cidades do interior, onde o vínculo com esse estilo poético-musical ainda contribui para a manutenção de ouvintes cativos.

Representante de uma geração mais jovem, o cantador Acrízio de França indica que a presença dos programas de cantoria ainda colabora para a formação dos que se interessam pela arte e mostra como o rádio mantém-se presente no contexto do sertanejo: “[...] 100% dos cantadores são sertanejos, eles escutam muito rádio, muito cantador, muito aboiador, muito embolador. E isso aí, eu me englobei nesse mundo”. (2010, p. 02). Como se não bastasse, o poeta inclui sua presença no rádio como parte do seu cartão de visitas, de apresentação:

Bem, eu sou Cícero Justino, sou da cidade do Barro, filho natural da cidade do Barro, tenho 29 anos, há cinco sou repentista, não é isso? Há cinco sou repentista, trabalho numa rádio do Barro de nome Rádio Boa Esperança e tenho um programa com nome Viola, Verso e Cultura com meu parceiro Acrízio de França. (2010, p. 01)

O poeta Sílvio Grangeiro destaca o grande alcance que o rádio ainda tem:

Nós temos programas de rádio, programa de televisão, e também, às vezes, outras pessoas que vivem de fazer cultura também saem divulgando boca a boca, convidando amigos e passando o que é o cantor pra outras pessoas. Tudo é meio de divulgação, mas mais o rádio. (2010, p. 06)

A proximidade do repentista com os meios de comunicação como o rádio e a televisão é vista pelo cantador como um avanço na cantoria:

A cantoria melhorou muito em termos de conhecimento, em termo dos poetas se prepararem mais. Hoje nós temos muitos poetas formados, que antigamente não tinha, era mais poeta da zona rural, mais poeta agricultor. Aí, hoje nós temos mais na zona urbana, então, a cantoria teve um êxito

muito grande da zona rural pra zona urbana. E hoje muitos cantadores, muitos formados, muitos têm programa de rádio e de televisão. Quem não tem, tem de rádio, e todos são preparados pra cantar em todo ambiente.

(GRANGEIRO, 2010, p. 04)

Nesse sentido, Carvalho (2005) acrescenta:

O traço da oralidade, marcante da tradição popular, tem na cantoria um vigoroso canal de expressão. Através dessa via, o rádio se encaixa no contexto da discussão sobre as relações do popular com o massivo, por meio de um grande número de programas de poetas repentistas. Esses espaços, que na maioria das vezes, são comprados pelos próprios violeiros, alcançam repercussão num momento em que a interiorização do rádio é um processo de largo alcance e fundas implicações políticas. (p. 41)

A dificuldade para conquistar espaços nas emissoras de rádio é exemplificada pelo cantador Geraldo Amâncio (2012), a partir de uma situação vivenciada pelo também poeta José Alves Sobrinho:

Por exemplo, houve um programa antes desse de Geraldo Sobrinho e do Otacílio Batista, que eu esqueço, era um poeta lá de Caruaru que tinha esse programa. Eita, meu Deus! Agostinho Lopes. Pioneiríssimo no Rádio. Então, era como se fosse hoje na TV Globo, numa rede nacional. A mesma coisa dos Batista. Existe também outra coisa, Déa, é que o rádio urbanizou a cantoria, de certo modo. Quando eu comecei a cantar, de cem cantorias que eu fizesse no sítio, fazia uma na cidade. Os Batista foram os primeiros cantadores urbanizados, que a gente diz. Eles que levaram a cantoria a se urbanizar, assim também como Cego Aderaldo, assim também como Rogaciano Leite. E o próprio Zé Alves Sobrinho. Então, o Rádio deu uma contribuição enorme para a cantoria. Até para você ter mais ciência disso, eu perguntei a Zé Alves Sobrinho, que faleceu há pouco tempo, cantador enorme, eu disse “Oh, Zé, como é que você àquela época arrumou um programa na Rádio Clube, que era a Rádio mais famosa do Nordeste e que havia uma discriminação em cima da cantoria, uma coisa terrível”, ele disse “Você sabe que a rádio era de Assis Chateaubriand? Você sabe disso?” E eu disse “Sei”. Ele disse “Esperei no aeroporto de Campina Grande, ele era senador à época, quando desceu, rompi, cortei o fio de segurança e cheguei e disse “Quero falar com o senhor, senador” e ele disse “Quem é você?” e eu disse “Sou cantador repentista, Zé Alves Sobrinho e vim pedir ao senhor um programa na Rádio Clube do Recife”, aí diz que ele disse assim “Pois faça um verso dizendo assim que todo paraibano é caboeta”. Não sei se você sabe o que é. Aí eu disse “Esse não está muito bem metrificado” e ele disse “Mas eu fiz para ganhar o programa”. (p. 18)

Uma vez o espaço conquistado, é preciso metamorfosear-se a fim de mantê-lo, como diz Carvalho (2005)

Os violeiros assumem múltiplas funções: são “disc-jóqueis”, autodidatas, buscando um meio termo entre o coloquial e a postura ditada pelo veículo, sem abrir mão do sotaque, carregando nas afinidades como forma de valorizar um espaço na programação massiva. Como produtores, aprendem a montar os programas sem o rigor cronometrado de onde o tempo é levado a sério. O lado do corretor de anúncios vai dar uma dinâmica à atuação desses profissionais. (p. 42)

Os novos papéis ocupados pelos repentistas exigem o domínio de novas funções, o que lhes insere rapidamente na dinâmica da indústria cultural, da qual já participavam, embora com um caráter mais passivo. A partir disso, o domínio de variadas estratégias de aproximação com o público amplia o alcance da voz do poeta e lhe habilita a ocupar outros espaços.

Os horários de veiculação dos programas de rádio voltados para o universo sertanejo costumavam ser os primeiros da manhã, geralmente entre 06 e 07 horas, saudando os trabalhadores antes do trabalho. Atualmente, entretanto, com o que chama de ‘urbanização da cantoria’, seus ouvintes passaram a ocupar outras frentes de trabalho e outros horários passaram a ser mais atrativos, como afirma o poeta Gilmar de Oliveira (2010)

Ainda tem alguns cedo ainda, mas é raro. São raros. Nós temos... Lá na rádio que eu trabalho tem um programa... A gente tem três, eu acho que tem três programas lá. Três horários de programas. Tem esse nosso de onze e meia ao meio dia. Tem outro de cinco e meia às seis da tarde. E aos sábados tem um de seis e meia às sete da noite, aos sábados, né? Mas o nosso é o horário nobre porque devido a nossa região ser o Nordeste, o sertão da Paraíba, moramos lá na Paraíba, aquele pessoal da roça, que está em casa almoçando e escutando o programa da gente, quase todos os dias, dificilmente tem um dia que a gente não recebe telefonemas, e-mails de Brasília, de São Paulo, do Rio, essas cidades grandes, João Pessoa, as pessoas, os nossos conterrâneos, né? Os nossos amigos, as pessoas amigas que moram em Brasília ou que estão passeando lá, mas que ficam escutando o programa da gente pela internet. Isso é muito bom, isso é muito gratificante. Aí ligam. Às vezes, eles estão nos ouvindo lá pela internet, aí pegam o telefone e ligam, participam no ar. A gente coloca no ar aquelas pessoas, aí “Estou aqui, Gilmar, na cidade de Brasília” não sei o que “E escutando o programa de vocês aí. Parabéns pelas sextilhas” não sei o que “Cante uma canção aí e ofereça a Fulano de Tal, meus parentes que moram no sítio de Fulano de Tal”, isso é muito bom. (p. 09)

A fala do poeta apresenta novas facetas de recepção e participação do público, que ouve o programa pela internet e participa através de telefonemas ou e-mails. A

disponibilização de rádios no espaço virtual possibilita um alcance jamais previsto, atraindo novos públicos, mas requer do apresentador a capacidade de dominar novos recursos, de captar e manter o interesse de ouvintes que têm um mundo de possibilidades à sua disposição. Para isso, recorre-se, geralmente, à produção ao vivo_ que se dá a partir do convite a inúmeros parceiros de profissão que, uma vez convidados, atendem não apenas aos apelos da produção do programa, mas estão à disposição para satisfazer os pedidos do público, que chegam em tempo real e precisam encontrá-los preparados para atender a suas expectativas. Além disso, o uso de CDs com as produções mais solicitadas é sempre uma estratégia para preencher espaços. Ao lado da emissão de repentes, começam a ganhar espaço as canções. Apesar de não ser uma novidade na história da música popular brasileira, onde sempre ocupou um lugar de destaque, o uso da canção é um dado novo no ambiente da cantoria. Alguns repentistas que, além de bons improvisadores possuem também vozes que se destacam_ o que abrange apenas um pequeno grupo_ enveredam, aos poucos, por um caminho que os aproxima ainda mais da dinâmica imposta pela indústria cultural aos *medias*, tendo em vista que, ao ingressarem em um novo setor do mercado, é preciso que estejam dispostos a lidar com os mesmos artifícios, expondo-se nas vitrines e fazendo-se notar em meio a um grande emaranhado de novos astros que surgem anualmente. Enquanto a obra composta pelo repentista que se vinculava apenas ao universo do improviso se mantinha atuante a partir do modo como se fazia presente na memória de seus admiradores, que geralmente reconheciam seus astros pelos feitos do passado e por sua capacidade de manter-se criativo, o espaço da canção participa de uma dinâmica que cria sucessos meteóricos que surgem, caem no gosto popular e são esquecidos com a mesma facilidade, exigindo dos seus produtores e criadores a manutenção de uma máquina que precisa mantê-los sempre em destaque. A produção de CDs, DVDs e a organização de shows preenche o espaço desses artistas que não têm mais no improviso o limite para sua criação poética. Por outro lado, a ainda frequente realização de cantorias nas cidades, promovendo o encontro de dois cantores que se apresentam como parceiros, já podem ser organizadas visando atender aos apelos do público não apenas no que tange a sugestão de motes a serem glosados pelos poetas, mas pelos pedidos que chegam aos cantadores para que cantem seus sucessos. Não necessariamente a dupla¹²⁶ está inserida nesse contexto, mas ao menos um dos presentes estará apto a atender a essa demanda. Em cantoria

¹²⁶ A cantoria realizada entre os cantadores Ivanildo Vila Nova e Raullino Silva, em Aliança (PE), em 24/05/13, deu-se a partir de um contexto em que, por conta dos pedidos do público, Raullino cantou algumas canções, sendo observado por Ivanildo que partilhou o microfone apenas para cantar os repentes produzidos em função dos motes dados pelos presentes.

realizada em Aliança, cidade do interior pernambucano, na sede do Sindicato dos Trabalhadores Rurais, em maio de 2013, a dupla formada pelos cantadores Ivanildo Vila Nova e Raullino Silva fazia parte de um cenário aparentemente tradicional de cantoria, com bandeja, atendimento aos motes solicitados, mas, uma vez que Raullino, pertencente a uma nova geração de cantadores, se insere no contexto das canções, já tendo formado dupla e composto canções com cantadores reconhecidos como Sebastião da Silva, o público solicitava que cantasse suas canções, então, nesse momento, o encontro ganhava contornos de um show, no qual o outro cantador mantinha-se como espectador, enquanto o público entoava em coro a música solicitada.

O crescimento de uma música considerada de má qualidade é indicado pelo repentista Jonas Andrade como um dos motivos para o crescimento da cantoria, que teria como principais vitrines o rádio e os festivais:

Porque no festival tem muitas pessoas interessadas, curiosas pra ver o festival. E quanto mais acontece festival, melhor pro artista. Porque tem pessoas que vem da televisão pra filmar o cantador, tem pessoas que tá na universidade que veio pra descobrir alguma coisa com o cantador, tem o jovem que passa, ouviu a primeira vez e gostou e voltou de novo pro festival “Ah, rapaz, tinha um festival lá, eu fui, lá em, Farias Brito. Não vou perder outro mais nunca”. Já aconteceu isso comigo. Já aconteceu de o cabra me ouvir numa cantoria e me dizer “Eu não gostava de cantoria de jeito nenhum, mas se eu soubesse que cantoria era do jeito que Jonas Andrade e Gilmar Oliveira canta, eu não perdia mais nenhuma. Não vou perder mais nenhuma”. A partir dali ele passa a gostar de cantoria. [...] Então, é o que eu digo a você, que mudou muito. Mudou muito depois dos festivais, da divulgação dos cantadores no rádio nas grandes emissoras. [...] Depois disso, depois dessa péssima música que a gente tá ouvindo aí também. Essa música poluída que tá tocando aí em todo Brasil, depois disso aí a cantoria começou a ser mais vista ainda. Essa música sem sentido, sem doçura, sem romantismo, entendeu? (p. 14)

Os festivais são indicados pelo cantador como um modo de chamar a atenção de um público que, possivelmente, não estaria presente e interessado se fosse apenas o encontro de dois cantadores em localidades não muito atraentes. Nesse sentido, percebe-se a consciência do artista no sentido de que o espetáculo é um canal de atenção para a mídia e quanto mais ingredientes ele puder acrescentar, mais chances terá de atrair os holofotes. O cantador Acrízio de França (2010) acrescenta: “Houve uma época que o cantador que cantasse canção, não era cantador. Ou era cancioneiro ou cantador. E depois disso, com os Nonatos, cantador passou a ser cantador, repentista, poeta, compositor e músico, até então” (p. 05/06). Não se pode afirmar se, por desconhecimento ou escolha, a nova geração parece ignorar que o

cantador Otacílio Batista, por exemplo, já era compositor, e tem ao menos uma canção eternizada e divulgada por artistas da música popular brasileira sem que muitos saibam, visto que muitas vezes a composição Mulher nova, bonita e carinhosa faz o homem gemer sem sentir dor é atribuída aos cantores Zé Ramalho ou Amelinha, seus maiores intérpretes, sem que sejam dados os devidos créditos ao cantador compositor:

Numa luta de gregos e troianos
 Por Helena, a mulher de Menelau
 Conta a história de um cavalo de pau
 Terminava uma guerra de dez anos
 Menelau, o maior dos espartanos
 Venceu Páris, o grande sedutor
 Humilhando a família de Heitor
 Em defesa da honra caprichosa
 Mulher nova, bonita e carinhosa
 Faz o homem gemer sem sentir dor

Alexandre figura desumana
 Fundador da famosa Alexandria
 Conquistava na Grécia e destruía
 Quase toda a população Tebana
 A beleza atrativa de Roxana
 Dominava o maior conquistador
 E depois de vencê-la, o vencedor
 Entregou-se à pagã mais que formosa
 Mulher nova, bonita e carinhosa
 Faz o homem gemer sem sentir dor

A mulher tem na face dois brilhantes
 Condutores fiéis do seu destino
 Quem não ama o sorriso feminino
 Desconhece a poesia de Cervantes
 A bravura dos grandes navegantes
 Enfrentando a procela em seu furor
 Se não fosse a mulher mimosa flor
 A história seria mentirosa
 Mulher nova, bonita e carinhosa
 Faz o homem gemer sem sentir dor

Virgulino Ferreira, o Lampião
 Bandoleiro das selvas nordestinas
 Sem temer o perigo nem ruínas
 Foi o rei do cangaço no sertão
 Mas um dia sentiu no coração
 O feitiço atrativo do amor
 A mulata da terra do condor
 Dominava uma fera perigosa
 Mulher nova, bonita e carinhosa
 Faz o homem gemer sem sentir dor

A riqueza dos versos enaltece a figura feminina, a partir do exemplo de grandes mulheres que fizeram parte da história, como Helena, Roxana, cuja beleza era alvo de disputa entre grandes guerreiros, ou Maria Bonita, cuja leveza foi capaz de seduzir o homem mais temido do sertão. O conhecimento de História, apresentado na composição, também pode ser aqui compreendido como um modo de ‘cantar ciência’, ou seja, demonstrar conhecimento sobre um determinado assunto. Mas, em se tratando do gênero textual canção, os versos não são improvisados e o poeta dispõe de tempo para maturá-los, corrigi-los até que ganhem a forma melódica esperada. Isso, entretanto, não diminui os feitos do artista, pois, ao contrário, indica sua capacidade de adequação a outros modos de criação poética, confirmando seu talento multifacetado.

Cícero Justino, por sua vez, destaca a importância da exposição proporcionada pelo festival:

O Festival da Viola hoje é uma vitrine. Eu comparo hoje um festival de viola com um jogador que almeja ir para a seleção brasileira. Cada convite que uma dupla recebe, um cantador de viola recebe para ir para o festival, é como se ele fosse para a seleção, ali só está realmente quem está capacitado a cantar num festival. Porque não é brincadeira você dar cinco minutos para você abordar um assunto dentro daqueles cinco minutos e você cantar bem.

(p. 06)

A ideia de vitrine indica que os poetas precisam aderir a um esquema de exposição para que sua imagem seja veiculada e, para isso, é preciso que possa atender a determinados elementos que os inserem no rol dos artistas midiáticos. Ao participar do sistema engendrado pelo mercado fonográfico, precisam aprender a lidar com suas particularidades, como a pirataria, por exemplo, mas, ao contrário dos demais artistas, para os cantadores a multiplicação dos CDs e DVDs de modo alternativo não é vista como uma ameaça, mas, sim, uma possibilidade de acesso, como explica o repentista:

Eu acho assim, que nos termos da cantoria, isso pode até parecer feio para um artista dizer isso, mas eu acho que, em termos de cantoria, até a pirataria ajuda a divulgação da cantoria. Até mesmo a pirataria porque, às vezes, uma pessoa que reside lá na roça, que mora no sertão, num sítio, e que o trabalho dele é bem mais pesado do que o nosso e ganha menos, bem menos, muito menos do que a gente, ele escuta a gente pelo rádio e ele tem vontade de comprar um CD da gente. Mas, às vezes, ele não tem 16 reais, 20 ou 30 reais para comprar um CD original e chega na feira, faz a feirinha dele lá no supermercado e vai naquelas bancas e encontra um rapaz vendendo aqueles CDs piratas, um CD de 5, de 2 reais e ele encontra um CD com a gente, com a foto da gente “Ah, então esse é Acrízio de França e Cícero Justino? Serve. Quanto é? Tanto” E ele vai lá e compra aquele CD. Quer dizer, de uma forma ou de outra, a

pirataria por um lado estraga, mas por outro ela divulga também, porque aquele rapaz que não poderia comprar um CD de 30 reais ou de 20, ele comprou um CD de 5 e levou a gente para a casa dele, para mostrar para a família toda quem é Acrízio de França e Cícero Justino e o que é a cantoria.
(FRANÇA, p. 11)

Seu parceiro, Cícero Justino (2010), complementa:

O CD hoje, DVD, só fez ajudar, só fez divulgar a cantoria. Com certeza, hoje todo cantador, não só cantador do passado, mas qualquer músico, para gravar um CD era uma novela, né? Hoje não. Hoje todo mundo tem um computador em casa, um notebook em casa e ele mesmo confecciona aquele CD para... mais para divulgar do que para ganhar dinheiro. [...] A gente dá mais CD do que vende porque a gente quer divulgar, quer espalhar a cantoria não só Acrízio de França e Cícero Justino, de Cícero Mariano e Juvenal. A gente quer divulgar a cantoria. Ah, meu Deus, se eu visse qualquer cantador, qualquer dupla hoje no programa do Faustão, eu ficava feliz. Por que? Não sou eu não, mas é a cantoria. (p. 12)

A referência ao programa Domingão do Faustão, da Rede Globo, revela que o processo de divulgação através dos CDs e DVDs visa alcançar notoriedade a ponto de se fazer reconhecido pela grande mídia, pois aparecer na ‘vênus platinada’ é o sonho de todos os artistas que compreendem esse espaço como um canal privilegiado de acesso a um público amplo e irrestrito, cujo alcance pode contribuir para a divulgação da imagem dos artistas. Não se pode esquecer, entretanto que, via de regra, o acesso a esse espaço se dá, muitas vezes, como a confirmação e o reconhecimento de artistas que já gozam de prestígio em suas comunidades e, em função do seu sucesso local, são fígados para o mundo do espetáculo televisivo como uma espécie de coroação de seus talentos.

6.2 NAS TELAS DA TV: SUBINDO PALCOS, CONQUISTANDO ESPAÇOS

Inaugurada oficialmente no Brasil em 1950, em função das ações de Assis Chateaubriand, a primeira emissora de televisão – a TV Tupi-Difusora – abriu alas num momento em que o rádio era o meio de comunicação mais popular e seu desenvolvimento inicial se deu influenciado pelo caminho aberto pelos canais radiofônicos, tendo utilizado, inicialmente, o aparato estrutural deste meio, incluindo técnicos e artistas, que mantinham o mesmo formato de atuação (MATTOS, 1990, p. 01). Desse modo, parecia que o rádio acabara de ganhar imagem e agora seria possível comparar o imaginário sobre o que o ouvido

registrava com o ‘real’ que os olhos captavam. Eis, então, alguns conceitos que passaram a circular sobre esse novo aparato tecnológico:

Tecnologia que insere, definitivamente, o país na modernidade; possibilidade decorrente da capacidade inventiva do homem; ampliação da reprodução sobre a forma de verdade das imagens do mundo; meio mais completo do que a radiotelegrafia, que permitiu a eclosão das ondas sonoras nos espaços domésticos: essas são algumas das formas com que se caracteriza o novo meio. Imersa numa imagem de sonho, na qual aparece materialmente como próximo ao rádio e ao cinema, um misto dos dois, a televisão antes de ser materialidade o povoou imaginário da população, criando o que estamos chamando de uma imaginação televisual.

(BARBOSA, p. 16)

Essa ‘imaginação televisual’ foi se firmando aos poucos, ganhando espaço e novos formatos em função de seu desenvolvimento, criando um novo público, fomentando novos desejos.

A fim de mostrar como se deu o seu crescimento no Brasil, Mattos (1990) sugere a existência de quatro fases, quais sejam: fase elitista (1950-1964); fase populista (1964-1975); fase do desenvolvimento tecnológico (1975-1985) e fase da expansão e transição e da expansão internacional (1985-1990). Num primeiro momento dessa primeira fase, a nova mídia era um objeto de luxo, com apenas algumas centenas de receptores em todo o país, sendo acessível apenas à elite, porém, a instalação de aparelhos em praças públicas promovia o acesso, ainda que restrito, ao mais novo objeto de desejo dos brasileiros. A partir de 1951, a produção de aparelhos da marca *Invictus*, no Brasil, contribuiu para que no ano de 1952 já fossem contabilizados 11.000 aparelhos, promovendo um crescimento gigantesco no setor. Ainda em 1951 foi levada ao ar a primeira telenovela brasileira, intitulada Sua vida me pertence, cuja autoria era de Walter Foster, entretanto, o desenvolvimento desse formato foi consolidado apenas a partir dos anos 1960, quando o surgimento do videoteipe mudou definitivamente a relação estabelecida com o público receptor, possibilitando a exibição de novelas diárias¹²⁷ e a implementação de uma grade de programação chamada por Mattos (1990) de horizontal, visto que um mesmo programa poderia dispor de exibições diárias, estratégia bem-sucedida para a fidelização de um público cativo. Eis que se consolida, então, a figura do telespectador, disputando espaços com a já formada concepção do espectador, criado pelo cinema e pelo teatro.

¹²⁷ A primeira emissora a apresentar uma telenovela com capítulos diários – Redenção – foi a TV Excelsior, fundada em 1959.

O início da segunda fase de desenvolvimento da televisão ‘coincide’ com o golpe militar de 1964 que

[...] afetou os meios de comunicação de massa diretamente porque o sistema político e a situação sócio-econômica do País foram totalmente modificados pela definição de um modelo econômico para o desenvolvimento nacional. O crescimento econômico do País foi centrado na rápida industrialização, baseada em tecnologia importada e capital externo, enquanto os veículos de comunicação de massa, principalmente a televisão, passaram a exercer o papel de difusores de produção de bens duráveis e não-duráveis.

(MATTOS, 1990, p. 05)

Nesse sentido, cabe destacar que o trânsito entre a televisão e a sociedade se dá de modo dialético, pois “A televisão *na* sociedade e a sociedade *na* televisão não existem como meros reflexos de um no outro, mas como balizas dinâmicas, intercambiáveis, negociáveis e em disputas” (RIBEIRO; SACRAMENTO; ROXO, 2010, p. 08). Assim, as influências exercidas entre ambas se dão de modo contínuo e obedecem a uma dinâmica que permite verificar, por exemplo, em que medida uma telenovela está fazendo sucesso em função do modo como as pessoas se apropriam dos seus bordões, adotam o vestuário dos personagens, desejando desde cortes de cabelo até a cor dos esmaltes, na mesma medida em que se engajam nos romances e disputas da ficção, a ponto de sonhar com o protagonista e agredir o ator que vive o antagonista, sem poder separar sua realidade do folhetim.

Se a escrita foi acusada de pôr fim ao caráter coletivo que cercava as expressões orais, não há dúvidas de que o rádio e a TV retomaram esse movimento, na medida em que, ao se tornarem o centro de atenção nas praças públicas ou nas residências, reuniram um público que continuava ávido por um roteiro que o tirasse do seu contexto cotidiano; mas, eis que o retorno se dá não com pessoas, mas com caixas, sons e imagens. Seja mediado pela caixa do rádio ou pela caixa da TV, a partir desse momento, o homem afirma sua capacidade de crer no que seus ouvidos registram e no que seus olhos vêem, ainda não possam afirmar se estão diante de fatos ou de fac-símiles. Nesse sentido, Karpf (2008) destaca como o surgimento de alguns aparelhos tecnológicos altera as relações entre corpo e voz:

O surgimento do cinema falado em 1927 traz mudanças suplementares, notadamente uma reunificação do corpo e da voz, mais tarde acelerada pela televisão. Apesar dessa nova intimidade entre ouvido e olho, as ideias sobre a voz sofreram uma profunda metamorfose em pouco menos de cem anos. O número e a variedade de vozes aos quais nos expõe nosso mundo barulhento se multiplicaram em proporções gigantescas. A tecnologia não matou a voz, como alguns pensam e outros acreditam, mas as novidades técnicas

contribuíram para sua transformação. (2008, p. 392)¹²⁸

Assim, ainda que por outros meios, a voz retoma um espaço que a escrita teria ocupado em parte. Destaca-se, entretanto, que os textos divulgados pela TV e pelo rádio assumem uma voz cujo sotaque é pontuado por uma prosódia carregada de escritura, sendo mais pertinente falar sobre textos oralizados e não orais, tendo em vista que sua produção é escrita e o que se dá diante das câmeras é uma leitura um tanto quanto ensaiada, encapsulada em um formato que não suporta as ondulações da voz, que não resiste ao seu ritmo e tenta reproduzir nuances constituintes da oralidade, de modo que

Os telejornais, por exemplo, jogam com essa aparência de espontaneidade da fala em textos cuja densidade e compacidade informacionais são bem mais comuns na escrita. Ao ler um texto escrito em voz alta, busca-se envolver o telespectador na interação como se fosse o único endereçado de uma narrativa que estaria lhe sendo contada com exclusividade e com a mesma naturalidade de uma conversa face a face. (XAVIER, 2013, p. 34)

O caráter amador – e por isso acusado de ser ‘improvisado’ – que cercou o início da TV no Brasil voltava-se muito mais à falta de domínio dessa nova tecnologia e a urgência de readequar os formatos pré-existentes do que às produções, haja vista que, ao menos inicialmente, poucas mudanças foram efetivamente requeridas. Entretanto, o corpo cênico é que precisou de maiores ajustes a fim de agregar mais elementos à sua performance, tendo em vista que a necessidade de lidar com a câmera requereu novas posturas e expressões. Há quem diga que o melhor desempenho reserva-se àqueles que demonstram tanta intimidade a ponto de fazê-la cair de paixão por si. Os pequenos espaços disponíveis inicialmente fizeram com que algumas produções fossem feitas nas ruas, aproximando-se do formato adotado pelo teatro, embora o ‘olho que tudo vê’ estivesse ali para não perdoar erros, não permitir esquecer que as palavras não seriam mais jogadas ao vento.

Assis Chateaubriand, principal responsável pela chegada da televisão no Brasil, demonstra seu olhar encantado sobre o novo meio, não hesitando em defini-la como a “[...] mais subversiva máquina de influir na opinião pública – uma máquina que dá asas à fantasia

¹²⁸ L'avènement du cinéma parlant en 1927 apporta des changements supplémentaires, notamment une réunification du corps et de la voix, plus tard accélérée par la télévision. Malgré ce renouveau d'intimité entre oreille et œil, les idées sur la voix avaient subi une profonde métamorphose en un peu moins de cent ans. Le nombre et la variété des voix auxquelles nous expose notre monde bruyant se sont multipliés dans des proportions ahurissantes. La technologie n'a pas tué la voix, comme certains le craignent, et d'autres le croient, mais les nouveautés techniques ont contribué à la transformer.

mais caprichosa e poderá juntar os grupos humanos mais afastados” (Apud BARBOSA, 2010, p. 19). Confirmando o poder informacional da TV, assim como o poder exercido na formação da opinião pública, o poeta José Carlos Capinan fala sobre sua importância para difusão da música popular brasileira:

Bom, a televisão acho que acontece no final dos anos 50 por aí, né? E eu acho que o rádio já cumpriu um papel bem, vamos dizer assim, de difusão cultural, de difusão de informação política, informação sobre o mundo então, o mundo ficava mais perto. E a televisão também vem com um canal, vem com uma força inovadora fantástica, no plano do noticiário, no plano da coisa como no plano dramático mesmo do teatro, da televisão – a novela, né? A televisão tem um papel, sobretudo porque o Brasil também começava a se industrializar e a televisão corresponde a essa força, a esse novo fator de influência, de ideias e de coisa, há um desenvolvimento muito rápido das linguagens publicitárias e também no plano da comunicação, da necessidade de audiência e tal. Os festivais entram como uma... Introduz o jovem universitário no centro, vamos dizer assim, do que se dizia no país, do que tinha voz no país. E a televisão é um mega, vamos dizer assim, difusor de ideias e de coisa que trazia o jovem universitário, né? Não só na plateia como também na comunicação que a televisão era capaz de fazer com o Brasil quase todo, de repente, né? [...] Por exemplo, o teatro já resistiu algum tempo, mas era mais fácil você reprimir o teatro e outras formas de coisa. E a música através da televisão e do rádio tinha mais capacidade de ramificar-se. E irradiar a sua coisa e também um poder aglutinador, né? (2013, p. 04)

O poder aglutinador da televisão, apontado pelo poeta, reúne em um só veículo um manancial de expressões artísticas, dando acesso a um vasto número de oferta de entretenimento e também com um forte apelo para o consumo, a partir do fortalecimento do setor publicitário que, tanto quanto patrocinavam os programas quanto passaram a comprar pequenos, mas importantes espaços, passavam a tônica da oferta na medida em estimulavam a procura. A imagem abaixo, embora não faça referência direta à televisão, serve para ilustrar como a publicidade retrata, ironicamente e intencionalmente, como os meios de comunicação estavam (e estão) sempre à serviço do sistema:

Figura 48 Propaganda de aparelho de som

**Para ouvir canções de protesto
contra a sociedade de consumo,
nada melhor do que um Gradiente
financiado em 24 meses.**

A melhor maneira de combater o sistema é estar por dentro dele. Comece a sua luta comprando um conjunto de som Gradiente. Os amplificadores, receptores, caixas acústicas, toca-discos* e gravadores cassette-disc* Gradiente são produzidos por um grupo de capitalistas extremamente lucidos.

Que sabem que a procura só é grande quando a oferta é muito boa. Por isso, há mais de 12 anos eles produzem equipamentos de som que oferecem o máximo de fidelidade que um consumidor pode exigir (você ouve o Dylan gravado ao vivo como quem está vendo ao vivo o melhor gravado em estúdio como quem está no estúdio). E oferecem também uma rede de revendedores com os melhores planos de pagamento do mundo ocidental.

Compre um conjunto de som Gradiente financiado em 12 ou 24 meses para ouvir com perfeição as denúncias graves, incisivas e agudas dos seus cantores de protesto preferidos.

Quem sabe até você acaba chegando à conclusão de que a sociedade de consumo não é tão ruim assim.



*Toca-discos Garrard - exclusividade Gradiente.

gradiente
tecnologia a serviço da boa vida.

Foto: Receiver A55M Stereo 500, 120, 120W (100) - sistema para toca-discos e gravador, dispositivo especial de sintonia FM de 88 a 108 MHz e Phono Locked Loop - Caixa acústica Colónia, 90W (100) - sistema para toca-discos e gravador, dispositivo especial de sintonia FM de 88 a 108 MHz e Phono Locked Loop - Gravador Stereo Cassette 900, 120W, com 90W - sistema estereofônico para toca-discos e gravador, dispositivo especial de sintonia FM de 88 a 108 MHz e Phono Locked Loop - Toca-discos Garrard-Gradiente 35-SB, com Bob-dine manual, 7 velocidades, 100% automático, ajuste de compressão de 0 a 100% e agulha Shure.

Fonte: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=695626053791202&set=a.101046389915841.2231.100000314402688&type=1&theater>

A crítica se apresenta de modo bem humorado, mas aponta seu objetivo, indicado logo na primeira frase: “O melhor jeito de combater o sistema é estar por dentro dele”. Evidente que essa chamada não atende aos propósitos da marca, mas esta se vale do discurso do que pretendem fazer a revolução para lhes apontar o óbvio: é preciso saber usar as armas criadas pelo inimigo contra ele mesmo. A capacidade de apropriação da publicidade e do governo em torno das imagens e dos discursos que circulam contrários a fim de cooptá-los, confirmando a pulsação criativa das mentes que estão por trás das cores e das falas. A inserção e o amplo uso do *merchandising* nas produções televisivas e cinematográficas escancaram o poder que o capital exerce sobre a mídia. Entretanto, é preciso lembrar como antes do golpe de 1964, em alguma medida, mas sobretudo depois, seus propósitos estavam voltados para uma valorização de produções nacionais como modo de fortalecer a idéia de nação que ecoava no discurso militar dominante à época, motivando a criação artística ao propor espaços e instituições, ao mesmo tempo em que forjavam seus contornos cercando toda e qualquer proposição que não estivesse afinada com seus propósitos. Com o rádio, “o mundo ficava mais perto”, era possível saber o que se passava alhures, mas que mundo foi esse a que se deu acesso? A seleção que chegava ao grande público, fosse via rádio ou

televisão, já tinha passado por inúmeros crivos, dentre eles aqueles que atendiam aos propósitos de cada emissora, mas também o implementado por tantas medidas de censura. Para além da televisão, Rubim (2007) destaca:

O golpe cívico-militar de 1964, outra vez reafirmou esta triste tradição de relacionamento da cultura com o autoritarismo. Os militares não só reprimiram, censuraram, perseguiram, prenderam, assassinaram, exilaram a cultura, os intelectuais, os artistas, os cientistas e os criadores populares, mas, ao mesmo tempo, constituíram uma agenda de “realizações” nada desprezível para a (re) configuração do campo da cultura no Brasil. A ditadura investiu firme e deliberadamente no desenvolvimento das indústrias culturais no país, conformando toda infraestrutura sócio-tecnológica imprescindível à cultura midiaticizada. (2013, p. 04)

As interfaces do vínculo estabelecido entre cultura e autoritarismo revelaram sua força no encaminhamento dados às artes no período ditatorial, todavia, não restam dúvidas sobre as amarras que continuam em vigor quando há tempos já se comemora o fim dos censores, mas sabe-se sobre sua infundável capacidade de assumir outras formas a fim de manterem-se atuantes e vigorosos.

O cantador Geraldo Amâncio (2010) descreve o contexto em que se davam as apresentações de cantoria no período da ditadura:

Eu andei muito perto de ser preso. [...] Quem me despertou muito para isso foi o próprio Ivanildo Vila Nova. À época eu cantava com o Pedro, então, não tinha a menor ideia de quem estava sofrendo, apanhando, morrendo torturado, ninguém tinha essas informações. E Ivanildo tinha uma tendência muito grande socialista e tal, não sei se só a capa, só a trouxa, mas ele me passou isso. Então, a gente cantou muito sobre isso. Em 1979 um italiano chamado Giuseppe Macaro, que mora em Olinda, Pernambuco, organizou uma viagem por 17 capitais. Viagem essa patrocinada pela Prefeitura de Olinda. Esqueci o nome do Prefeito que nos acompanhou também. Fizemos. Vou te citar aqui algumas. Começamos, fizemos logo Olinda, né, a capital, mas depois terminando a jornada culminou em Recife. Fizemos Sergipe, fizemos Maceió, fizemos Salvador, fizemos Rio de Janeiro, São Paulo, Brasília, Belém, Teresina, São Luiz, Fortaleza, Natal, João Pessoa. Fizemos 17 capitais. Então, terminou em Recife. E ele ordenou o seguinte: toda dupla poderia cantar qualquer assunto, só quem podia cantar contra a ditadura era Ivanildo Vila Nova e Geraldo Amâncio. A gente era encarregado de falar disso. Nós fizemos a apresentação no Teatro Municipal de São Paulo e a cavalaria nos rodeando assim, com aqueles cavalos, em 79. E todo mundo dizendo “Vocês vão ser presos, vocês vão ser presos” e escapamos. Chegamos em Brasília, a mesma coisa. Chegamos no Pará, foi o lugar que eu tive mais medo. E, além dessas apresentações que a gente fazia em praça pública ou em teatro, Ivanildo Vila Nova comigo, a gente cantava sempre vestindo aquelas camisas pedindo anistia geral e irrestrita. Eu tenho até hoje essa camisa. E a gente cantava, fazia apresentações particulares (p. 11).

O poeta popular, ciente da sua força, também fazia as vezes de porta-voz dos apelos populares, mas, para quem ainda concebe o repentista como um sujeito alheio ao contexto social em que se encontra inserido, sem comprometimento político ou sem possibilidade de negociar com o que está posto, eis que o cantador revela o que o movia:

Um certo medo e também um atrevimento danado. O certo é que a gente cantou no Teatro da Paz lá em Belém para um público diferente. O pessoal aplaudindo porque era também uma espécie de modismo você falar contra a ditadura. Conheço um poeta famosíssimo, que eu não vou citar o nome, que aproveitou o embalo. Antes ele fez um folheto contra o comunismo e depois era (...). Aí deixamos para lá. Bom, talvez você saiba até quem é e eu quero um bem enorme. E quando nós saímos, aí uma pessoa disse assim “Você sabe quem são aqueles dois caras lá de paletó e gravata lhe aplaudindo?” e eu disse “Não”. E ele disse “É o SNI”, né? Que Golbery era o chefe, não era? Disse “Aqueles homens são do SNI. Talvez você não saia de Belém. Você vai entrar no porão”. Aí eu fiquei refletindo “Meu Deus!”. Aí vem família, vem tudo. E escapamos. Mas fizemos muito isso, muito, muito. Eu não me arrependo. Hoje eu penso um pouco diferente, sabe? À época eu achava, por exemplo, eu queria que os meus filhos estudassem em Moscou, em Havana. Eu entrava num avião e à época sequestravam muito avião e eu dizia “Ah, meu Deus, se sequestrassem um avião desse, eu ia a Moscou para conhecer. Mas quando estamparam aquela coisa toda, a queda do muro de Berlim. Não era nada disso que eu imaginava, era tudo muito fantasioso. A gente se decepciona um pouco. (2012, p. 11/12)

Em contrapartida, no que tange à produção dos festivais, a censura parecia estar ao largo, não se detendo sobre esse tipo de evento que, de modo geral, não chamava atenção da grande mídia nacionalmente, apesar do seu amplo alcance local e regional. O compositor Bráulio Tavares recorda algumas estratégias utilizadas para não focar os repentes no assunto da repressão:

A gente botava alguns motes sutis. Deixa ver se eu lembro: “Esse mundo que eu vejo atualmente/ Não sei quanto tempo vai durar”. Aberto, se você quiser falar de política, de anistia, de outras coisas, fala. Senão, você fala do mundo de atualmente, pode ser qualquer coisa. A gente nunca teve, nunca teve esse tipo de problema (represálias exercidas pelos censores). E a gente já teve cantadores que fizeram glosas num sentido mais ou menos político, que o público estudantil, pelo menos, adorava. Nunca tivemos censura, nem da universidade, que era uma das promotoras, nem da polícia, nem do DOPS ou (...). Nunca tivemos problema. (2012, p. 39)

Ao sinalizar a presença de diferentes públicos, abre-se o espaço para refletir em que medida a platéia condicionava a tônica das apresentações:

O homem da região rural, que à época a gente cantava muito para esse homem, esse público era 90 e tantos por cento rural, quando você ia falar mal da ditadura, eles não gostavam nem um pouco. Porque eles, de certo modo, achavam que a aposentadoria do velho veio com a ditadura e era uma coisa muito boa. Porque eles, de certo modo, tinham aqueles empréstimos bancários, não sei se você tem conhecimento. (AMÂNCIO, 2010, P. 12)

As notícias que chegavam ao homem do campo eram moduladas pelo meios de comunicação, especialmente o rádio e a televisão e, distante dos grandes centros urbanos onde a resistência se fazia de modo mais efetivo e enfrentativo, chegavam apenas o que se mostravam benéficos para a população. O público formado pelos estudantes, por sua vez, adotava outro posicionamento:

Era na época da ditadura militar, então, os estudantes queriam que cantassem coisas de esquerda, de contestação. E eu levava pra lá Moacir Laurentino, Ivanildo Vila Nova, Sebastião da Silva, esse pessoal, e eles cantavam esses versos e os estudantes subiam pelas paredes. Foi um momento muito forte, um momento de envolvimento. [...] Tem um exemplo que eu cito muito que é... Uma vez a gente estava numa cantoria estudantil, só com estudantes e alguém deu pra Ivanildo e o parceiro dele, não me lembro quem era, o mote “Quando o povo for dono da nação/ Nossa terra terá felicidade”. Isso era pra tocar fogo, entende? [...] Aí, Ivanildo: “Outro mote chegou e é muito exato/ E é bom que uma providência eu tome/ Quem mandar o seu mote/ Mande o nome e não fique em anonimato/ Cantar mote sem dono é muito chato/ Pois eu posso perder a liberdade/ E se um dia eu findar atrás da grade/ Vou dizer que a culpa é do salão/ Quando o povo for dono da nação/ Nossa terra terá felicidade”. Porque havia um pouco disso nas cantorias estudantis porque você estava lá e sabia que alguém ali podia ser um dedo duro, que ia voltar lá na Polícia Federal e dizer: “Tem um tal de Ivanildo Vila Nova aí falando mal do governo”. Bastava isso. E Ivanildo, que sempre foi um cara que teve uma tendência de esquerda, de ser muito crítico e tudo mais, ele e mais alguns, a maioria não era, mas alguns que realmente eram estavam... Mas nunca tivemos episódio de censura aos motes ou de censura ao que foi cantado. Isso nunca houve. (TAVARES, 2012, p. 02-39)

Os discursos evidenciam que, quanto maior o evento, menor o controle sobre o público. Nesse sentido, infere-se que as cantorias voltadas para um público mais rural não despertavam o interesse do Estado, mas, quando os eventos eram direcionados ao público universitário conhecido, à época, por seu grande poder de articulação, os canais de repressão estavam a postos a fim de coibir qual ação que motivasse questionamentos na platéia e fortalecimento do discurso esquerdista.

Há quem diga que a figura do sertanejo teve destaque nas telas da TV a partir da presença de Luiz Gonzaga, que apresentou ao mundo uma outra estética e preencheu os salões com sons regionais, convidando o público a preencher novos espaços. A figura do violeiro

também ganhou destaque em produções que tinham a viola caipira como centro de interesse. O caipira, encarnado por Mazzaropi no cinema, findou por invadir as telas da TV, abrindo espaço para outras produções musicais. Os repentistas, por sua vez, nunca tiveram um grande espaço garantido no referido veículo, mantendo sempre uma relação mais estreita com o rádio. Entretanto, em situações específicas, notadamente aquelas voltada para datas comemorativas como o dia do folclore, por exemplo, duplas de cantadores são convidadas à TV para improvisar versos sobre o dia a ser festejado. Muitas vezes os cantadores são contratados para esse fim ou, se valendo de apresentações que acontecem a partir de outras iniciativas, as emissoras de televisão, ao cobrirem o evento, cedem espaço para a poesia que sempre encanta seus ouvintes. Fora isso, no período de eleição os candidatos, ao se apresentarem no Nordeste ou ao se dirigirem a eleitores nordestinos, contratam duplas de repentistas que subirão aos palanques e farão versos de elogios aos candidatos. Isso se dá em função do reconhecimento da cantoria como uma arte nordestina de largo gosto na região, mas, infelizmente, isso não garante aos cantadores um espaço posterior ou não lhes permite um trânsito maior para expor seus interesses.

O programa Viola, minha viola, apresentado pela violeira Inezita Barroso, na TV Cultura, desde os anos 1980, consolidou-se como um espaço interessante para os violeiros, mas a cantoria de improviso não tem um grande espaço, sendo privilegiadas as apresentações de viola caipira, assim como outras expressões culturais que tenham a viola e a temática caipira como argumento, representados pela figura da viola que aparece como logotipo do programa:

Figura 49 Logotipo do programa Viola, minha viola, apresentado pela violeira Inezita Barroso, na TV Cultura



Fonte: https://www.google.com.br/search?q=programa+viola,+minha+viola&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ei=6HTRUpMNosbRBc_OgcG&ved=0CAcQ_AUoAQ&biw=1024&bih=474

O programa Viola Brasil, apresentado pelo violeiro Chico Lobo também é um espaço onde a viola é a grande vedete:

Figura 50 Logotipo do programa Viola Brasil, apresentado pelo violeiro Chico Lobo na TV Horizonte, em Minas Gerais.



Fonte: Site da TV Horizonte <http://tvhorizonte.com.br/programas/entrevista/viola-brasil/>

Mas, sem dúvida, quando se fala sobre a presença de repentistas na televisão a figura do cantador Geraldo Amâncio é sempre apontada como aquela que atingiu maior destaque, tendo o seu programa Ao som da Viola, na TV Diário, em Fortaleza, obtido alcance nacional e colaborado decisivamente para que muitos cantadores obtivessem um reconhecimento nacional, e mesmo internacional, em função do espaço privilegiado que seu programa passou a ser para a divulgação da arte da cantoria e até mesmo como um espaço de afirmação da condição do cantador, como destaca o poeta:

Olha, a colaboração principalmente hoje da televisão é uma coisa assim que você não sabe medir. Por exemplo, quando a TV Diário tinha potência nacional, que ia pra parabólica, esse nosso trabalho teve um reconhecimento tremendo. A cantoria chegou onde nunca tinha ido. Por exemplo, eu fiz um trabalho agora no interior de Tocantins, que algumas pessoas, não muitas, mas algumas pessoas dizendo “Eu já lhe vi. Como é seu nome?” Quer dizer, não identificava nem o meu nome, mas me viu na tela. Então, tem isso. Até hoje eu tenho um tratamento diferenciado devido a esse espaço em televisão, não é que eu seja melhor do que ninguém. Mas sou tratado, talvez até com mais carinho por isso, com mais coisa assim e não me acho nada além de ninguém. Eu tenho muito isso. E nem também quero ficar abaixo de ninguém, talvez seja vaidade minha. Quero... quero ser membro do time e participar o melhor possível. E o Rádio... O Rádio, por exemplo, hoje a imagem da televisão não chega no interior. Assim estou falando em fazenda, em sítio. (2012, p. 17)

A imagem abaixo exhibe uma cena do programa Ao som da viola:

Figura 51 Trecho do Programa Ao som da Viola, apresentado pelo poeta Geraldo Amâncio, na TV Diário



Fonte: <http://www.youtube.com/watch?v=REITF3ShoA8>

Figura 52 Logotipo do programa Ao som da viola, apresentado por Geraldo Amâncio



Fonte: <http://mundocordel.blogspot.fr/2011/07/ao-som-da-viola.html>

A audiência cativa conquistada pelo cantor e a permanência do seu programa— ainda que não seja mais em âmbito nacional— credenciam seu sucesso. Entretanto, a imagem acima apresenta o cantor não como o repentista a que seu público está acostumado a admirar. O *ethos* forjado pelo artista ao ocupar o espaço da TV, se aproxima dos tantos outros apresentadores que, ‘uniformizados’, correspondem ao padrão de qualidade exigido por cada emissora. O programa Ao som da Viola tem o apreço do público por privilegiar a cantoria de improviso. A figura do cantor Geraldo Amâncio representa a conquista de uma classe, confirmando que os cantadores são capazes de grandes feitos e que o apresentador em questão está ali para representar sua gente. De modo geral, no entanto, caracteriza-se como um programa de entretenimento que precisa apresentar um perfil diversificado a fim de atender

um público exigente e também variado, uma vez que as emissoras disponibilizam seus *sites* na internet, estratégia que amplia seu raio de atuação.

O apresentador Geraldo Amâncio afirma trazer o que há de ‘mais puro’ na cultura popular” e o cenário do programa é decorado com cordéis, sendo que a produção desenvolve-se em torno de apresentações de cantadores e entrevistas com poetas populares. Os anunciantes do programa, como todos os demais, são aqueles cujos produtos interessam ao perfil do público desejado e as chamadas acontecem durante o programa, entre um convidado e outro, e também no intervalo entre os blocos.

O cantador relembra a existência de outras produções, embora não tenham obtido tanto êxito:

Antes do nosso trabalho houve um ou dois programas de viola em televisão que nenhum demorou um ano. Há dezenove anos nós colocamos a viola na televisão aqui em Fortaleza e permanece. Eu acho assim uma contribuição maravilhosa. (AMÂNCIO, 2012, p. 15)

A fala do cantador destaca não ser ele um pioneiro nesse tipo de trabalho, mas aponta ser a permanência o que torna marcante sua iniciativa. Apesar da afirmação do poeta quanto à ausência da televisão na zona rural, o que se evidencia na prática é que sua declaração não corresponde exatamente à realidade, tendo em vista a vasta possibilidade de se fazer chegar o sinal da TV nos lugares mais recônditos. É até possível, inclusive, que outros eletrodomésticos estejam ausentes, mas a televisão ocupa um lugar privilegiado.

O cantador Jonas Andrade (2010) acredita no potencial da TV como veículo de comunicação que poderia contribuir decisivamente para despertar o interesse do público pela cantoria e indica a ausência de cantadores numa grande emissora como consequência da falta de compreensão quanto à diversidade e à riqueza da cultura brasileira. Assim, aponta o espaço conquistado pelo cantador Geraldo Amâncio como exemplo de que outras experiências podem também ter êxito:

Porque, por exemplo, a rede Globo é a maior emissora de televisão que nós temos no Brasil. Ela mostra todo tipo de coisa ruim. Mas não tem coragem de levar dois cantadores pra cantar cinco minutos, dez minutos. No dia que ela conseguir, no dia que ela quiser fazer isso, a cantoria, com certeza, vai dar um passo muito grande pra frente. No dia que ela conseguir, que ela abrir o pensamento dela, que tiver pessoas capazes de entender a nossa cultura lá na emissora, nós, sem sombra de dúvida, vamos ter um grande passo pra frente, que só através de Geraldo Amâncio, da TV Diário, aqui em Fortaleza, no Ceará, que teve um programa durante dois, três anos, ele mesmo como cantador apresentava o programa. Isso, isso foi muito bom pra nós. (p. 07)

O repentista Sebastião Dias (2010) apresenta os prós e contras que aproximam e afastam os cantadores da cena televisiva. O exemplo de sucesso apresentado refere-se a uma participação num programa de destaque em grande emissora. O parâmetro utilizado pelo poeta corresponde ao termômetro mantido pela TV: o *ibope*.

Vou falar um pouquinho aqui criticando a mim mesmo porque, por exemplo, eu já cantei em vários canais de televisão e, para minha frustração, muitas vezes eu faço um material específico para que a emissora divulgue e sai outra coisa totalmente diferente, então, é uma castração do meu pensamento, muitas vezes. Nesses trabalhos que eu fiz, tem sempre um que sai num canal de televisão aí, sempre sai uma vez por semana, duas, três. (...) A TV Esporte divulga muito isso, então, foi uma coisa que me aproximou mais do que eu queria que fosse, mas outras eu não vejo benefício nenhum não. Para você ver que se eu tivesse uma coisa assim trabalhada, eu diria assim, com mais consciência. Eu cantei uma vez no Fantástico. Eu cantei 07 minutos e meio no dia que Michael Jackson lançou o segundo clipe dele e que foi lançado aqui no Brasil através até da Rede Globo. Fomos eu e João Paraibano primeiro nessa matéria que Geneton, grande jornalista amigo meu, fez, e Michael Jackson. Quer dizer, o nosso *ibope* bateu Michael Jackson. Nós com 06 minutos e meio, ele com 07, então, a nossa audiência superou Michael Jackson. Por quê? Porque é uma coisa que alguém esperava mesmo que a cantoria fosse daquele jeito. Então, foi uma coisa mais ou menos séria que eu exigi: se não for isso aqui, não bote, entendeu? Então, eu passei 05 anos cantando devido àquela imagem que passou, então, tem essa coisa. Eu acho que a produção da mídia é quem chega. A mídia bota artista, tira artista, botou Collor, tirou Collor, é a mídia. Quando é feita com seriedade, eu acho que tem muito, entendeu? Mas quando é feita com deboche, como eu vejo muito em determinados segmentos, eu não aprovo. (p. 05)

Não ha dúvidas para o cantador quanto ao poder exercido pela mídia e seu grande poder de manipulação da opinião pública, a ponto de colaborar para o *impeachment* do ex-Presidente da República Fernando Collor de Mello, mas o artista também reconhece que um dos entraves se refere justamente ao modo como as informações são manipuladas e como o conteúdo pode ser editado de modo a corresponder à imagem que cada programa pretende fomentar. No entanto, se a exposição durante 07 minutos gera efeitos que podem desdobrar em convites durante os 05 anos seguintes, como afirma o poeta, entende-se porque é preciso que o canal de comunicação permaneça aberto.

O cantador Moacir Laurentino (2010) defende o mesmo ponto de vista que seus colegas: “Se a televisão tomasse conta de cantador de viola, seria o maior artista do mundo. Se uma sociedade da Bahia daquela abrisse um programa pra dois cantadores grandes, a cantoria invadia o interior”. (p. 08)

A cantadora Mocinha de Passira (2011) partilha dessa mesma idéia:

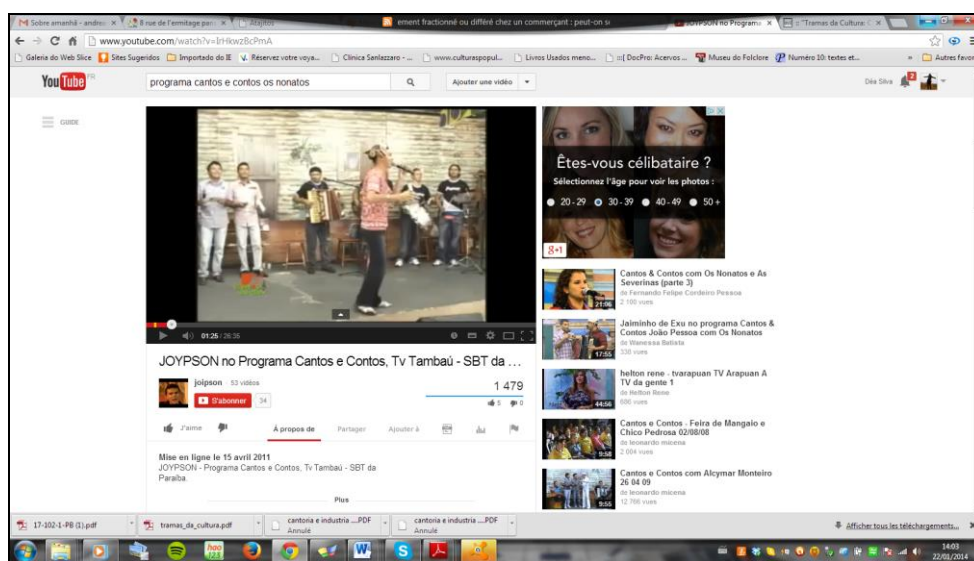
A televisão, ela era pra dar um espaço maior, mas eles não deixam dar um espaço maior porque se o repentista invadir, tiver espaço, acesso à televisão e tudo mais, ele entrando, ele toma conta. Que ele não vai pra trás de uma cabine com um lápis e um papel pra escrever uma música, uma letra. Ele faz é na hora. Aí, ele quando aparece os espaços são poucos, a mídia é cara. Ninguém pensa que ninguém bota a cabeça aí de graça. Aí, pronto, fica difícil. (p. 18)

A poeta acrescenta um aspecto que precisa ser levado em conta: de todas as mídias, a televisão é a mais cara e, por isso, menos acessível. O espaço tanto para apresentação quanto para divulgação de produtos custa somas geralmente inviáveis para criadores populares como os repentistas.

Assim, não há dúvidas para os cantadores de que a cantoria de improviso possui os elementos necessários para manter-se atual, pois os repentistas estão atentos à necessidade de uma formação plural a fim de atender aos apelos da mídia e podem estar presente nos grandes veículos de modo a corresponder às diferentes demandas do público, que se torna mais exigente na medida em que passa a exigir que a espetacularização seja uma constante.

O programa Cantos e Contos, apresentado pela dupla Os Nonatos traz um formato que se aproxima daquele apresentado por Geraldo Amâncio, mas a proposta é mais aberta e a vinculação ao universo da viola direciona-se mais para a música nordestina que para a cantoria de improviso.

Figura 53 Trecho do Programa Cantos & Contos, apresentado pela dupla Os Nonatos, na TV Correio



Fonte You Tube: <http://www.youtube.com/watch?v=IrHkwzBcPmA>

Após ecoar nos espaços conquistados no rádio e na televisão, eis que a cantoria improvisada submete-se aos encantos da internet.

6.3 NO BALANÇO DA REDE: INTERNET NA MOVÊNCIA DAS FORMAS

A minha concepção do avanço da cantoria é quando se consegue fazer com que uma página sertaneja conviva em harmonia com os dias da internet, com os dias da mídia mais avançada.

(BULE BULE, 2007, p. 01)

A revolução promovida com a chegada da internet, chamada por Levy (1999) de segundo dilúvio, gerou a reorganizações de espaços, provocou a reordenação dos lugares ocupados pelos sujeitos e alterou o modo como esses se situavam na sociedade, na medida em que

Nas sociedades orais, as mensagens discursivas são sempre recebidas no mesmo contexto em que são produzidas. Mas, após o surgimento da escrita, os textos se separam do contexto vivo em que foram produzidos. É possível ler uma mensagem escrita cinco séculos antes ou redigida a cinco mil quilômetros de distância_ o que muitas vezes gera problemas de recepção e de interpretação. Para vencer essas dificuldades, algumas mensagens foram então concebidas para preservar o mesmo sentido, qualquer que seja o contexto (o lugar, a época) de recepção: são as mensagens “universais” (ciência, religiões do livro, direitos do homem etc.). Esta universalidade, adquirida graças à escrita estática, só pode ser construída, portanto, à custa de uma certa redução ou fixação do sentido: é um universal “totalizante”. A hipótese que levanto é que a cibercultura leva a copresença das mensagens de volta a seu contexto como ocorria nas sociedades orais, mas em outra escala, em uma órbita completamente diferente. A nova universalidade não depende mais da autossuficiência dos textos, de uma fixação e de uma independência das significações. Ela se constrói e se estende por meio da interconexão das mensagens entre si, por meio de sua vinculação permanente com as comunidades virtuais em criação, que lhe dão sentidos variados em uma renovação permanente. (1999, p. 15)

As proximidades sugeridas entre os contextos orais e virtuais são geradas por uma escrita cibernética que requer para si pressupostos de uma dada oralidade, entretanto, Xavier (2013) ressalta:

Não há possibilidade técnica de substituição da fala pela escrita. Aquela é muito mais rica e completa retoricamente do que esta. Talvez o efeito mais positivo da escrita sobre a fala, e de maneira bastante restrita, seja o de

“representação” da língua dentro de um determinado contexto interacional no qual só a escrita seja possível. Em gêneros digitais como *chat* e programas de envio de mensagens instantâneas realizados por meio do computador, os internautas tentam efetuar uma interação à distância que mantenha a máxima similaridade com a conversação face a face. Ainda que sejam utilizados recursos como repetição de vogais para indicar a prosódia da língua, letras maiúsculas para acentuar sílabas e palavras, inserção de *emotions* (“carinhas” que traduzem estados emocionais do sujeito), entre outros mecanismos simuladores da fala, eles não substituem a altura e as sutilezas da retórica oral e espontânea (p. 34).

Marcuschi (2001) já tinha apontado a necessidade de pensar oralidade e escrita como parte de um *continuum* textual, de modo que as discussões dicotômicas não fariam sentido, na medida em que não se trata de oposição, mas de complementação. Zumthor (1987), por sua vez, destacou como a performance se desenrola tendo em vista o desenvolvimento de ações no aqui e agora, cuja criação e recepção se dão em comunhão, em ocasião única. Nos ambientes virtuais, sejam eles as salas de bate-papo, os *chats*, as redes sociais ou os recursos que possibilitam acessar funções como telefone, com ou sem imagem, como o *Skype*, por exemplo, o que se vê são tentativas cada vez mais crescentes e eficientes de diminuir distâncias, de promover contatos que se estreitam para além dos limites disponibilizados pelo ‘mundo real’. Embora não seja capaz de ver seu crescimento com o mesmo otimismo de Levy, ainda que compreenda o contexto em que nasceu sua discussão e os objetivos a que ela se destinava, o que vejo é o descortinar de novas possibilidades, concordando com Canclini (2007): “As redes virtuais mudaram os modos de ver e ler, as formas de reunir-se, de falar e de escrever, de amar e saber-se amados à distância, ou ao menos assim imaginar-se” (p. 56).¹²⁹ O estabelecimento dessas mudanças, conseqüentemente, teve efeitos colaterais gerando todo tipo de malefícios que a mente humana tem a genialidade de se dispor a fomentar. Entretanto, não cabe aqui o estabelecimento de um discurso maniqueísta que aponta problemas e entraves e se recusa a enxergar avanços e soluções. Importa perceber, de fato, em que medida os avanços promovidos pela cibercultura alteram o *status quo* de práticas tradicionais como a cantoria de improviso. O estabelecimento de uma discussão sobre a temática, ainda que seja apenas introdutória, carece de um esclarecimento quanto aos conceitos de cibercultura e ciberespaço a fim de compreender o contexto em questão:

¹²⁹ Las redes virtuales cambian los modos de ver y leer, las formas de reunirse, de hablar y escribir, de amar y saberse amados a distancia, o acaso imaginarlo.

O ciberespaço (que também chamarei de “rede”) é o novo meio de comunicação que surge da interconexão mundial dos computadores. O termo especifica não apenas a infraestrutura material da comunicação digital, mas também o universo oceânico de informações que ela abriga, assim como os seres humanos que navegam e alimentam esse universo. Quanto ao neologismo “cibercultura”, especifica aqui o conjunto de técnicas (materiais e intelectuais), de práticas, de atitudes, de modos de pensamento e de valores que se desenvolvem juntamente com o crescimento do ciberespaço.

(1999, p. 17)

De posse das informações acima, entende-se que, contemporaneamente, os vocábulos *rede*, *internet* e *ciberespaço* são usados como sinônimos, embora cada um possa ter seu uso privilegiado por diferentes grupos. Quanto à *cibercultura*, há tempos deixou de ser um neologismo e foi incorporada, definitivamente, ao vasto leque de expressões recorrentes para se referir ao(s) novo(s) modo(s) de estar no mundo a partir da inserção do ciberespaço no cotidiano das sociedades. Seu crescimento se deu – e se dá – de maneira voraz, numa velocidade largamente superior ao número de computadores nos lares. Inicialmente reduto de uma minoria abastada que tinha acesso a informações do mundo inteiro muito antes dos demais, hoje tanto o acesso a computadores quanto o acesso à *internet* parecem cada vez mais naturalizados. Entretanto, a grandeza do território brasileiro e a desigualdade social que o assola não deixa dúvidas de que essa realidade ainda não faz parte da vida de um número muito significativo de pessoas. Todavia, o lançamento de vias de crédito para a compra de microcomputadores, atrelado ao largo crescimento da oferta de planos de telefonia para uso da *internet* a preços módicos, colaborou definitivamente para o aumento gigantesco do número de pessoas conectadas. Nas grandes capitais surgiram espaços denominados *lan house*, em que um conjunto de computadores ligados à rede pode ser utilizado para as mais diversas atividades, cujo tempo de uso é contabilizado por minutos em troca de uma quantia que não parece alta diante do serviço oferecido. Sem dúvida, a maior procura se dá para o acesso à *internet*, prioritariamente para o acesso a redes sociais. Atualmente, porém, o que vê é a redução de espaços desse tipo nas grandes cidades, em função do aumento do número de pessoas que pode acessar diretamente a partir de telefones móveis e/ou dispõem de computadores por outros meios, embora ainda haja uma procura significativa nos bairros mais afastados, onde a renda *per capita* costuma ser mais baixa. De todo modo, ainda é possível encontrar muitas *lan houses* nos lugares mais recônditos do país, onde os jovens_ que correspondem a uma grande parcela dos frequentadores – lotam os espaços em busca de informação e entretenimento a fim de manterem-se conectados com as novas tendências e com o que acontece no mundo. Configura-se, então, a figura do internauta:

Se falamos de *internauta*, em mudança, aludimos a um ator multimodal que lê, vê, escuta e combina materiais diversos, procedentes da leitura e dos espetáculos. Esta integração de ações e linguagens ao redimensionar a instituição onde se aprendiam as principais habilidades – a escola – redefine a autonomia do campo educativo. (CANCLINI, 2007, p. 21)¹³⁰

Assim, sujeitos nascidos sob a égide da internet têm dificuldade para se inserir no mundo atual sem sua mediação. Escapa-lhes à compreensão uma sociedade em que a comunicação mais eficiente para enviar mensagens era carta e o meio mais rápido era aquele disponibilizado pelos Correios, cuja novidade, um dia, foi o telégrafo. Heine (2009) traz à tona uma discussão sobre o modo como muitos gêneros textuais, tais como a carta, o telefonema, o bate-papo e mesmo as narrativas que preenchem páginas e páginas de diários, são atualizados a partir da criação de outros gêneros que surgem com o desenvolvimento da *internet*. Recorrendo aos conceitos de gêneros primários e secundários propostos por Bakhtin (2003), a autora afirma: “(...) os gêneros digitais constituem-se como gêneros secundários e representam transmutações de gêneros pré-existentes: o *e-mail* é a transmutação da carta; o *chat*, da conversa entre amigos; o *blog*, do diário tradicional” (p. 89). Ao tratar dos gêneros digitais, ou seja, aqueles nascidos a partir da *internet*, no contexto do hipertexto, acrescenta:

A Internet veio a inaugurar uma forma significativa de comunicação e de uso da linguagem, através dos gêneros digitais, marcados, em especial, pela fugacidade e volatilidade do texto, como no caso das salas de bate-papo, em que as conversas entre duas ou mais pessoas acontecem em tempo real e de maneira síncrona, tornando, então, o texto fugaz; pela interatividade, já que permitem a interação entre o leitor e o texto (como no caso dos *blogs*, em que os leitores podem opinar, mandar recados ou discordar do que foi escrito, interferindo, assim, no texto virtual); pelo anonimato, em alguns casos, como os das salas de bate-papo abertas, em que as pessoas se escondem atrás de um *nickname* (apelido), criando uma nova ou novas identidades virtuais. (p. 90)

As mensagens que circulam do *e-mail* – nome popularizado em função de sua denominação originalmente em inglês – por exemplo, têm a idéia de comunicação que se aproxima da carta e, se não bastasse o nome de correio eletrônico dado ao meio, os símbolos utilizados remetem a essa idéia, haja vista que o ícone utilizado é um envelope, além de outros elementos, conforme a descrição de Lévy (1999):

¹³⁰ Si hablamos de *internauta*, en cambio, aludimos a un actor multimodal que lee, ve, escucha y combina materiales diversos, procedentes de la lectura y de los espectáculos. Esta integración de acciones y lenguajes ha reubicado a la institución donde se aprendían las principales destrezas_ la escuela_ y redefine la autonomía del campo educativo.

Cada pessoa ligada a um rede de computadores pode ter uma caixa postal eletrônica identificada por um endereço especial, receber mensagens enviadas por seus correspondentes e enviar mensagens a todos aqueles que possuam um endereço eletrônico acessível através de sua rede. Essas mensagens são, hoje, basicamente texto, mas serão cada vez mais multimodais no futuro. (p. 97)

O futuro já se instalou e, contemporaneamente, os mais diversos formatos textuais circulam por *e-mail*. Os *blogs*, por sua vez, podem se aproximar de diários, tendo em vista os discursos que fazem circular, ainda que os formatos anteriores, criados em cadernos, agendas e afins fossem produzidos, a princípio, para não serem divulgados¹³¹ enquanto sua versão digital, de modo geral, é criada para ser vista. Atualmente, a proliferação desses espaços se volta para os mais diferentes propósitos, contribuindo para a divulgação de produtos, sejam aqueles criados por artistas independentes ou por lojas que, além dos *sites*, dispõem dos *blogs* como espaços complementares, onde podem dar dicas de utilização – como decoração, por exemplo – divulgar textos relacionados, oferecendo um espaço para seus clientes que, ao associarem sua imagem à marca em questão, na medida em que expõem sua opinião sobre os produtos, agregam valor ao que está sendo proposto.

Os textos publicados não apenas costumam estar disponíveis para apreciação, pública como seus leitores podem e devem se posicionar sobre o conteúdo em questão, enriquecendo a discussão na mesma medida em que os comentários tecidos são reveladores sobre o modo como a sociedade se posiciona em relação a muitos temas, notadamente os mais polêmicos. Atualmente, a convivência entre os gêneros digitais e seus antecessores indica a necessidade de uma frequente adequação não apenas de seus usuários, mas, sobretudo, da sociedade em geral que, um dia duvidosa da confiabilidade da escrita, nesse momento, questiona o mundo virtual e suas criações que dão – a alguns – a sensação de participantes de um grande e bem sucedido filme de ficção científica.

Inseridos na lógica do mundo cibernético, cujo contexto cultural vê nas novas tecnologias a melhor alternativa para facilitar a vida dos homens, os computadores estão cada vez mais presentes e a inteligência artificial já é uma realidade. Os cantadores, assim como as demais pessoas, precisam aprender a lidar com a *internet*, mas, antes disso, é preciso saber manipular os computadores. Essa ferramenta, cada vez mais requerida nas práticas cotidianas,

¹³¹ Os diários viraram um filão nas editoras que organizam e publicam escritos de pessoas notáveis cujo conteúdo colabora para o conhecimento não apenas de aspectos pessoais dos seus autores, mas sobretudo porque revelam informações preciosas sobre a sociedade de uma dada época e os aspectos culturais em vigor, colaborando até mesmo uma melhor compreensão de momentos históricos, como a Segunda Guerra Mundial, por exemplo, tendo o diário de Anne Frank contribuído decisivamente para tornar público o contexto em que se deu o holocausto e as atrocidades praticadas e sofridas vistas sob o viés narrativo de uma adolescente.

abre novas possibilidades de contato com o público e com as demandas do mercado, mas ainda é a voz que serve de instrumento a esses poetas orais e aprender a digitar requer habilidade que apenas os que dominam a escrita ou ao menos têm um nível razoável de letramento podem dispor. Os versos abaixo, dos cantadores Daudeth Bandeira e João Paraibano, trazem uma interessante metáfora para falar sobre memória. A mente humana, enquanto depósito de lembranças, é acionada pelo mote Abra o livro da mente por favor e me ajude a ganhar o festival:

- | | |
|--|---|
| <p>DB Precisamos tirar o prejuízo
trabalharmos no palco como os loucos
pois os pontos pra nós foram tão poucos
e mais pontos eu vejo que é preciso
tire a trave da porta do juízo
e a cortina do palco cerebral
acione o gatilho genial
e use todas as teclas do tambor
abra o livro da mente por favor
e me ajude a ganhar o festival</p> | <p>JP Daudeth o meu plano é de ganhar
se seus versos pagarem os versos meus
se precisa de ajuda peça a Deus
que Jesus não se nega de ajudar
eu estou esperando um bom lugar
se você garantir não cantar mal
qualquer um concorrente é meu rival
e eu detesto perder pra cantador
abra o livro da mente por favor
e me ajude a ganhar o festival</p> |
| <p>DB Abra o drive pra ver se tem disquete
use todos os sinais do hardware
mas escolha o melhor software
selecione, digite e não delete
pra você mergulhar na internet
só um Pentium que é universal
ligue o modem do Windows atual
na memória do seu computador
abra o livro da mente por favor
e me ajude a ganhar o festival</p> | <p>JP Você vive das letras e do papel
Mas do mundo das rimas, não esqueça
Jogue fora os repentes da cabeça
E tire os olhos da pedra do anel
Se você for apenas bacharel
Vá viver de processo e tribunal
Mas se for repentista original
Deixe fora o diploma de Doutor
Abra o livro da mente por favor
E me ajude a ganhar o festival</p> |
| <p>DB Aproveite essa sua adrenalina
na fusão das cinquenta e nove veias
que de glóbulos vermelhos vivem cheias
glóbulos brancos e também hemoglobina
leve todo nitrato e proteína
à medula do “raque” vertebral
dê impulso ao seu músculo peitoral
e também ao menor supinador
abra o livro da mente por favor
e me ajude a ganhar o festival</p> | <p>JP Se eu sou o escravo que vós sois
por enquanto o trabalho não tem pausa
se eu perder o troféu por sua causa
a resposta do povo vem depois
se o trabalho da dupla é um pros dois
não é feito por individual
dois por um, um por dois, isso é normal
Deus por todos, por ser superior
abra o livro da mente por favor
e me ajude a ganhar o festival
(SEC/PB, 1999, p. 155)</p> |

Os versos apresentam um caráter metalinguístico, na medida em que descrevem o modo como as duplas são avaliadas e classificadas nos festivais, dando aos ouvintes e leitores as seguintes informações: a) os cantadores são pontuados durante cada apresentação; b) a avaliação é classificatória; c) a produção é avaliada em seu conjunto e não pela performance

individual de cada um, embora o mal desempenho de um dos parceiros possa comprometer o desempenho global; d) os desafiantes são muito competitivos e, embora se apresentem em duplas, estão disputando com os demais, mas também entre si; e) a premiação se dá através de troféus; f) o público expressa sua apreciação ao final da disputa, podendo ou não concordar com os resultados aferidos pelo júri, ainda que sua opinião, de modo geral, não altere o resultado apresentado. Quanto ao processo de elaboração poética, tendo em vista que o mote torna-se conhecido pelos repentistas apenas no momento da apresentação, mediante sorteio¹³², ‘abrir o livro da mente’ significa acessar o repertório que cada um tem, seja para dispor das informações que detém, seja para usar as lembranças de outras apresentações para compor a sua, recorrendo às rimas que conhece. A mente, descrita como um grande computador, traz à tona o conhecimento que o poeta possui de informática e revela que seu saber, ainda que possa ser apenas enciclopédico, é de um utilizador curioso e bem informado, pois possui informações mais técnicas. O ‘mergulhar na internet’ pode ser compreendido como um modo de acessar sua rede de informações, cujas tramas estão interligadas a tantas outras, tendo em vista que o saber se constrói a partir de trocas feitas ao longo da vida. Enquanto Daudeth se arvora a ‘cantar ciência’, demonstrando que possui um conhecimento mais institucionalizado, João revela que seu parceiro é bacharel, vive de processo e tribunal, ou seja, é advogado, pertence ao mundo das letras e do papel e se orgulha do anel e do título de doutor que lhe foi conferido, mas, para ser o que este chama de ‘repentista original’, todos esses apetrechos não têm valia, pois o que importa é utilizar seu conhecimento poético sem que precise se valer dos repentes que estão na cabeça, ou seja, sem recorrer a versos criados antes por si ou por outro. O discurso do poeta refere-se ao uso do ‘balaio’, ou seja, a estratégia de trazer versos prontos e utilizá-los como se fossem feitos de improviso no momento da disputa. Embora se saiba que o recurso é utilizado por diversos cantadores, independente do grau de escolaridade, que parece estar implícita a idéia de que aqueles que possuem uma relação de maior intimidade com a escrita podem utilizar versos escritos, corrigidos e decorados, sendo desleal o uso destes numa disputa que não se dará de modo igualitário, tendo em vista que o recurso utilizado por seu parceiro será o auxílio divino, com o qual costuma contar. Assim, conclui-se que o saber dado por Deus é mais importante para um grande cantador do que aquele dado pelos homens através dos livros e do computador.

Para Amorim (2012),

¹³² O desafio em questão aconteceu durante o Grande Encontro de Poetas e Repentistas, em 01/05/99, em João Pessoa (PB). Como exposto anteriormente, nessa modalidade de evento os motes são criados pela comissão organizadora e apresentados às duplas, mediante sorteio, apenas no momento em que se dará a performance.

É solto no vento, da nuvem tirado, desenho no ar. É de revés e de viés. É peleja. Palavra que vai, palavra que vem. Palavra, *mot*, mote. O mote é a peleja. São as pelejas de cordelistas e repentistas, que guardam variados códigos e simultaneamente entrelaçam elementos poéticos em processo de atualização há séculos. Combinando formas fixas, ritmo, temas, os duelos verbais, de improviso ou não, recorrentes nas poéticas tradicionais, são deflagrados em desafios ao vivo, desafios impressos, desafios mediados pela web. (p. 21)

A autora aponta como diversas práticas populares, como o cordel e o repente, se atualizam e investem nas diversas possibilidades disponibilizadas pelas novas mídias. Dentre elas, é a *internet* que se destaca ao permitir, como apontou Lévy (1999), que elementos que compunham uma cena oral – e que foram relegados quando do advento da escrita – voltem à tona e possam reatualizar suas funções diante das necessidades de uma escrita virtual, por exemplo, que requer para si pressupostos de oralidade. Nesse caso, Amorim (2012) recorre à produção de pelejas virtuais para defender a tese apresentada:

Em cenários favoráveis, e trazendo à atualidade as contendas verbais de poetas do Medievo, as pelejas de cordel se mantêm plenas de dinamismo, auxiliadas pelo mundo virtual das novas tecnologias de comunicação, transformando-se, portanto, num híbrido desses dois modos de expressão poética_ as pelejas fictícias de cordel e as pelejas de repentistas–, uma vez que, na rede das redes, à maneira dos modelos poéticos exercitados pelos cantadores de viola, os pelejadores virtuais constroem as próprias estrofes, improvisadas em chats, sites, blogs, ou enviadas, alternadamente e sem improviso, por correio eletrônico. O híbrido dos dois modos de disputa passa a operar em modelo triplo – impresso, oral, digital – potencializando, no discurso poético, a simultânea corporeidade e virtualidade do combate verbal. (p. 34)

O poeta Bráulio Tavares (2010) narra como se dá o processo de criação de uma peleja virtual entre ele e seu parceiro Astier Basílio:

[...] aí, nessa nossa brincadeira surgiu um negócio assim: “Vamos fazer uma”. A gente começava a fazer glosas. Ele mandava um mote pra mim e eu glosava por e-mail. Aí, cinco minutos depois chegava uma glosa dele, aí eu fazia outra, tá, tá, tá, começou aquele *ping pong* e a gente começou a dizer: “Ah, vou lhe mandar esse material. Vou lhe mandar um mote de dez sílabas agora” e tarará, tarará, taratátá, tererê, tororô, aí, ele mandava uma glosa, eu mandava outra e a gente começou a acumular um material. E começou a virar um desafio mesmo. Eu dizia: “Astier, hoje à noite você vai estar desocupado?”, diz ele: “Vou sim, vou estar em casa. Não tenho compromisso nenhum. Vamos fazer peleja”? “Vamos, agora é o seguinte: não é para ficar com safadeza, não. Esse negócio de recebeu uma sextilha, aí vai fazer um café, vai pensar e vai escrever a sextilha, não. Tem que

responder em poucos minutos. Abriu, leu, começa a responder na hora. Não tem esse negócio de responder duas horas depois, não. E se ver que não vai ter tempo, diz assim: “Respondo depois”, para o cara saber que houve uma pausa e assim por diante. E a gente começou, eram cinco minutos: sextilha vai, sextilha vem, sextilha vai, sextilha vem, verso vai, verso vem e a gente foi acumulando uma coisa muito grande. Aí, a gente disse: “Ah, tem muito verso bom aqui. Vamos publicar?” Aí, a gente publicou. Aí, depois a gente escreveu uma narrativa em sextilha inventando porque toda cantoria de cordel é inventada, né? As peijas de cordel são fictícias. Aquilo não é transcrição de cantoria. (p. 23)

A tentativa dos poetas de conservar a dinâmica de uma peleja improvisada revela o interesse de manter-se fiel à tradição, ainda que o meio utilizado e as condições de produção tenham se alterado. Os versos trocados por *e-mail*, ou seja, com caráter privativo, indicam que o público ainda não estava previsto, embora os estudos sobre criação textual afirmem que todo criador visa um leitor, ainda que seja ele próprio. Como os versos ficaram bons, optou-se pela publicação impressa, o que se deu, provavelmente, em função da possibilidade de um maior alcance da obra. Ainda que o poeta revele o contexto em que se deu a criação dos versos, para que sejam recebidos como parte de uma peleja é preciso que estejam envoltos pela aura de uma narrativa ficcional, o que acrescenta ares de romantismo à trama, pois o público precisa visualizar o momento em que os poetas duelam. Ao afirmar que “Aquilo não é transcrição de cantoria”, surge a necessidade de diferenciar os diversos contextos de produção em que cada obra é planejada e executada: se os encontros entre cantadores geram peijas que são criadas e recebidas no mesmo instante, o mesmo não acontece com os desafios virtuais, cujas cenas enunciativas não costumam ser as mesmas. Além disso, apesar do nome dado, sabe-se que essas disputas, de fato, não costumam ser aquelas geradas pelos cantadores e a própria denominação peleja já indica, para os que dispõem de maiores conhecimentos sobre poéticas populares, que se trata de cordel e não de repente.

O compositor segue descrevendo outro tipo de peleja que, embora não seja virtual e sim no cordel, recorre a outra estratégia de composição:

[...] E Jessier Quirino, que é um poeta paraibano que mora aqui, poeta sensacional e tal. E ele começou a fazer versos nesse mesmo tom, que ele recita no show dele. E aí um amigo nosso que é Quildemir Dantas, que é um amigo nosso, fez a peleja de Bráulio Tavares com Jessier Quirino, pegando os meus versos e os versos de Jessier e montando, montando um folheto em cima desses versos. Eu tenho ainda um monte desses folhetos lá em casa. Então, isso são peijas, no caso aí é mais interessante porque a peleja virtual com Astier, que essa que eu fiz com Astier era verso vai e verso vem. No caso de Jessier os meus versos foram todos escritos numa determinada época, por volta de 1978, e os de Jessier uns sete ou oito anos depois. E o

Idelmir juntou tudo como se isso tivesse sido uma peleja entre os dois, entende? Mas é mais uma maneira de você explorar essa coisa, que é interessante. Eu posso pegar assim, por exemplo, versos de Dimas Batista, que eu nem conheci, já faleceu há muitos anos, e fazer uma peleja do Bráulio Tavares com Dimas Batista colocando os versos dele como versos ímpares e intercalando, como versos pares, versos meus, pegando na deixa dele e dando a deixa para o próximo verso dele. Posso perfeitamente fazer isso. Existe uma certa flexibilidade nessa coisa do verso escrito e que tem muitas possibilidades. Claro, sempre no espírito não de enganar o leitor, mas de no final revelar para ele “Olha, essa peleja é fictícia, isso não aconteceu, Dimas morreu há tantos anos, os versos dele foram escritos nos anos 50 e os meus em 2012” e assim por diante. (TAVARES, 2012, p. 25)

As formas de produção e recepção se alteram e, com elas, o modo como os sujeitos se relacionam entre si. Os contextos em que se dão as pelejas virtuais buscam reproduzir a ambiência da oralidade, na qual o canal da comunicação precisa ser frequentemente estimulado, de modo a manter os sujeitos em frequente sintonia. Para isso, é preciso que as regras do jogo sejam claras a fim de situar adequadamente como devem se portar aqueles que se dispõem a utilizar a poética oral sem perder de vista o caráter dialógico que a compõe. O que se tem é ainda o confronto entre dois sujeitos, cuja construção poética resvala para o campo ficcional ao criar um encontro que existiu apenas na imaginação dos poetas, ao mesmo tempo em que os criadores, que se encontram na rede, deixam de ser imaginados e passam a ser reais, ainda que o encontro se dê virtualmente. Há de se destacar, entretanto, o caráter teatral que cerca os que estão envolvidos. Cada qual no seu canto, é possível que falem sobre contextos reais nos quais se encontram ou criem situações que possam desencadear o processo criativo. Nesse sentido, as pelejas virtuais atualizam o improvisado e o trazem para uma configuração que requer outras habilidades dos poetas. No espaço cibernético, não se tem a vocalidade como parâmetro, tendo em vista a predominância de um aparato de escrita, mas sim a capacidade de lidar apropriadamente com a linguagem requerida não só pela *internet*, mas pelo modo como os poetas devem se portar num ambiente virtual sem presença física de um público, que acompanhe *in loco* o momento criativo e colabore para seu desenvolvimento, na medida em que estimula os desafiantes com palmas, gritos e todos os demais recursos que possam funcionar como termômetro para medir o grau de agrado e, assim, alcançar o efeito desejado, com fidelidade aos princípios que os guiam.

Ora, quais são os cantadores que podem manusear um computador com tamanha desenvoltura e intimidade? Representantes de uma prática fincada na oralidade, são capazes de reconhecer os feitos e os acessos que a grande rede permite, mas, de modo geral, o que diz respeito às questões cibernéticas pode ser atribuído a outros com domínio de seu uso e lançar

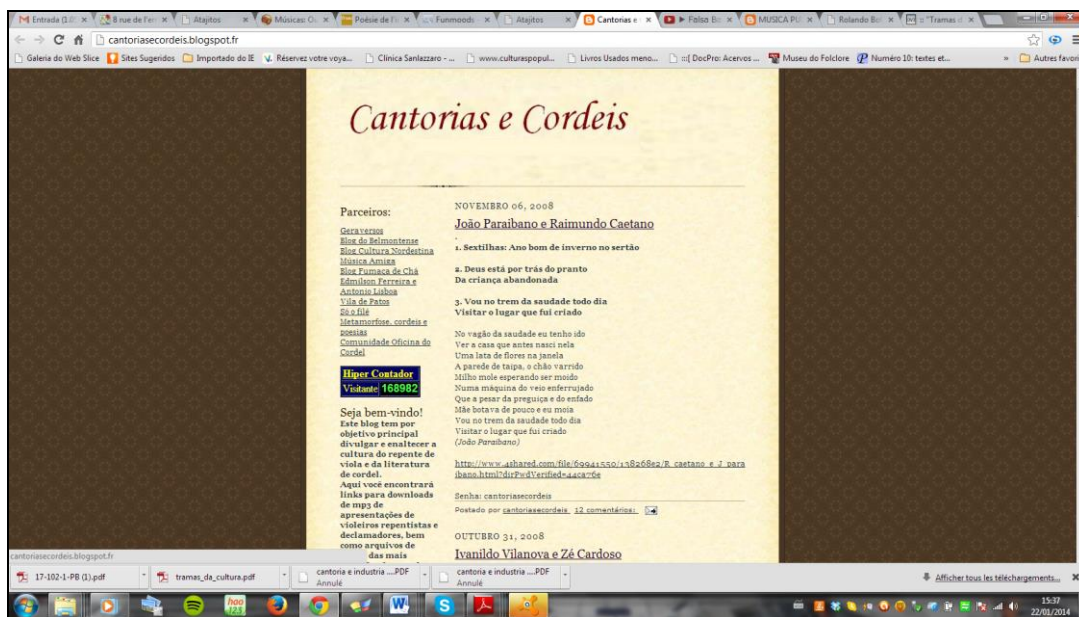
mão de estratégias para divulgar suas obras, promover sua imagem, mantê-lo em contato com um mundo que lhe escapa, como confirma o poeta Sebastião Dias (2010):

Olha, eu vou assumir: eu sou péssimo de *internet*, não tenho *e-mail*, não vou lhe dar que eu não sei, certo? Até porque, eu tenho a minha menina, eu tenho um filho jornalista que se encarrega disso. Eu não me preocupo com computador, com a *internet*, porque quando eu comecei não tinha isso, né? Eu me preocupo mais com o quê? Eu saber se uma rádio comunitária lá no sertão da Bahia tá tocando meu CD. Isso aí eu me preocupo mais. Mas é o meio de comunicação mais ágil que tem, né? Até porque eu preciso. No meu gabinete tem que ter um computador. A minha secretária tem que estar informando tudo e, ao mesmo tempo, informatizando tudo. Mas eu não me apego muito a isso não, mas é o mais instrumento de comunicação porque eu vou lhe dizer: eu tenho um trabalho chamado A canção da paz, que foi até o padre que se encarregou disso. Você chega hoje em Carolina do Norte, lá na universidade de Carolina do Norte (...). Você chega no Oriente Médio (...) quer dizer, se não fosse o computador isso não tinha condição de ser hoje, né? Porque é muito importante, claro, a *internet* é uma colaboração que veio pra ficar. Ai da casa que não tiver um computador e um cantador na frente dele. (p. 10)

Ocupando um cargo de vereador na cidade paraibana de Tabira (PE), à época da entrevista, na última eleição o cantador tornou-se prefeito da cidade. Embora sua fala evidencie que não domina o uso do computador, em função do cargo político que ocupa é inegável que recorria a terceiros para um suporte tecnológico, sejam seus filhos ou sua secretária. A *internet*, indicada como “maior instrumento de comunicação”, uma colaboração que veio para ficar, é requerida como fonte de informação para subsidiar a produção de seus versos, que precisam apresentar um conteúdo atualizado.

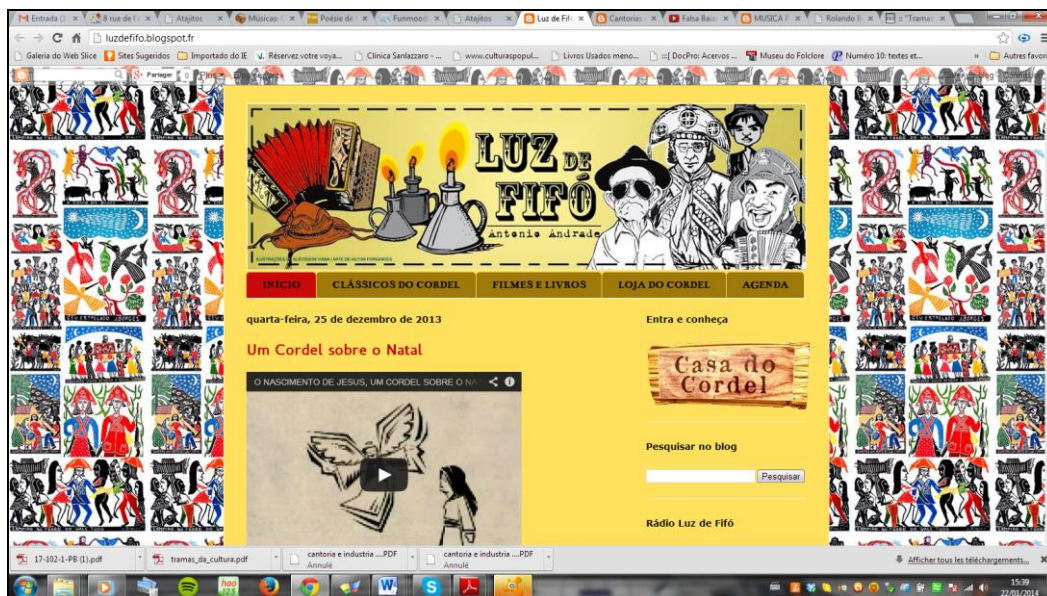
Há uma crescente proliferação de *blogs* e *homepages* voltados para o universo da cantoria e também do cordel, cujo enfoque se dá sobre elementos indicados como componente de uma suposta cultura nordestina e/ou sertaneja, onde podem ser encontradas informações dos mais variados tipos. Esses canais dão acesso à agenda dos cantadores a fim de acompanhar sua carreira, assim como se pode ter recorrer a sua obra, seja apenas para tomar conhecimento da grandeza do artista, seja para adquirir o material que for disponibilizado. Entretanto, seus autores, quando não são os próprios cantadores e cordelistas, são sujeitos que não vivem da prática dessas artes, tendo outras áreas como fonte de renda prioritária, apesar da inegável proximidade com o ambiente das poéticas orais. As imagens abaixo trazem uma pequena amostragem das páginas disponíveis:

Figura 54 Blog Cantoria e Cordéis



Fonte: <http://cantoriasecordeis.blogspot.fr/>

Figura 55 Blog Luz de FIFÓ



Fonte: [//luzdefifo.blogspot.fr/2013/07/cordel-e-cantoria-numa-opera-do-sertao.html](http://luzdefifo.blogspot.fr/2013/07/cordel-e-cantoria-numa-opera-do-sertao.html)

Figura 56 Blog Cultura Nordestina



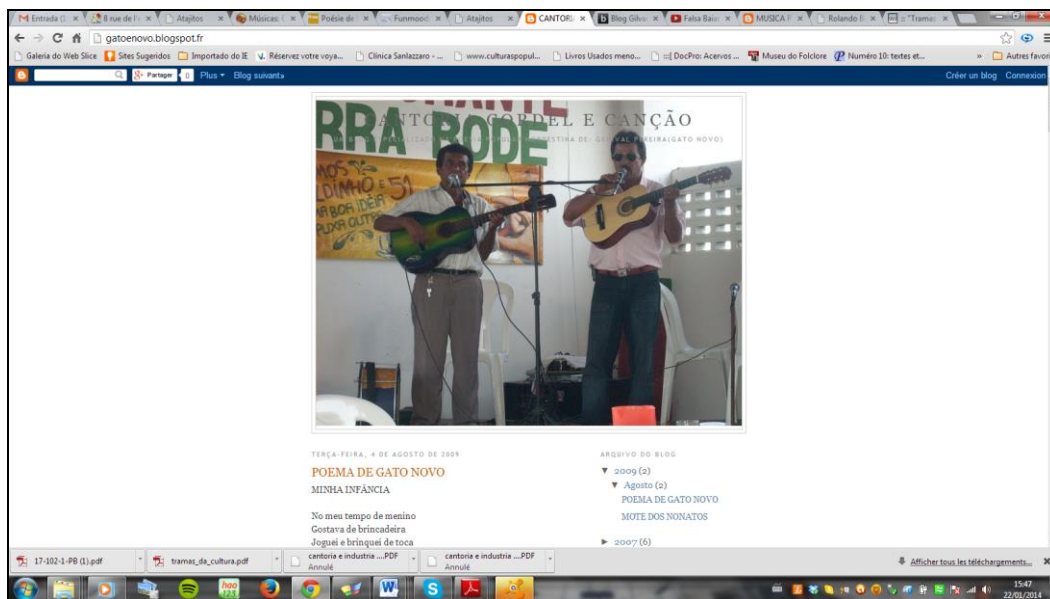
Fonte: <http://culturano Nordestina.blogspot.fr/2010/05/videos-sobre-cantorias.html>

Figura 57 Blog do poeta Gilvan Grangeiro



Fonte: <http://gilvangrangeiro.blogspot.fr/>

Figura 58 Blog Cantoria, cordel e canção



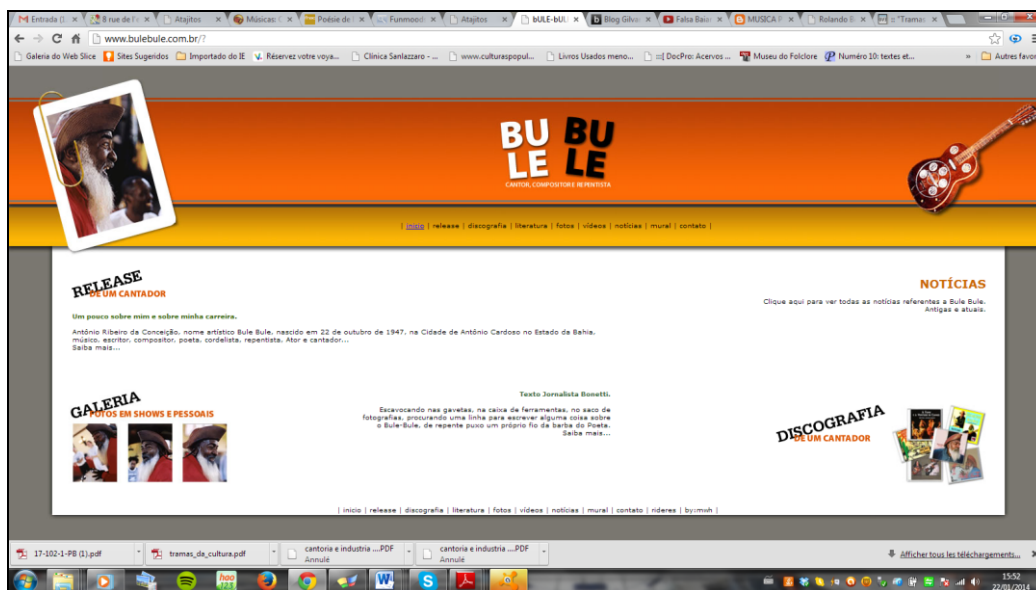
Fonte: <http://gatoenovo.blogspot.fr/>

Figura 59 Blog do repentista Oliveira de Panelas



Fonte: <http://oliveiradepanelas.blogspot.fr/>

Figura 60 Homepage do cantor Bule Bule



Fonte: <http://www.bulebule.com.br/>

Figura 61 Homepage do cantor Oliveira de Panelas



Fonte: <http://www.oliveiradepanelas.com/>

Os cantadores também lançam mão de espaços como o site PalcoMP3 para expor e divulgar suas criações, como mostram os exemplos abaixo:

Figura 62 Cantadores Edmilson Ferreira e Antonio Lisboa no site Palco MP3

The screenshot shows the Palco MP3 website interface. At the top, there's a navigation bar with categories like 'MÚSICAS', 'ARTISTAS', 'ESTILOS MUSICAIS', 'RÁDIOS', 'DESTAQUES', and 'MAIS'. The main content area features the profile of 'Edmilson Ferreira e Antonio Lisboa' with 5,194 views. Below the profile, there's a list of songs under the heading 'músicas':

- 01 06 Detalhes da Natureza (3,468 plays)
- 02 10 Retirei Seu Retrato da Carteira (1,396 plays)
- 03 11 Casa do passado (1,704 plays)
- 04 08 - 15 Anos da Dupla (1,630 plays)

On the right side, there's a sidebar with a player for '06 Detalhes da Natureza' and a list of other songs: '08 - 15 Anos da Dupla', '10 Retirei Seu Retrato da Carteira', and '11 Casa do passado'.

Fonte: Site do MP3 <http://palcomp3.com/edmilsonferreiraantoniolisboa/>

Figura 63 Cantador Zé Viola no site Palco MP3

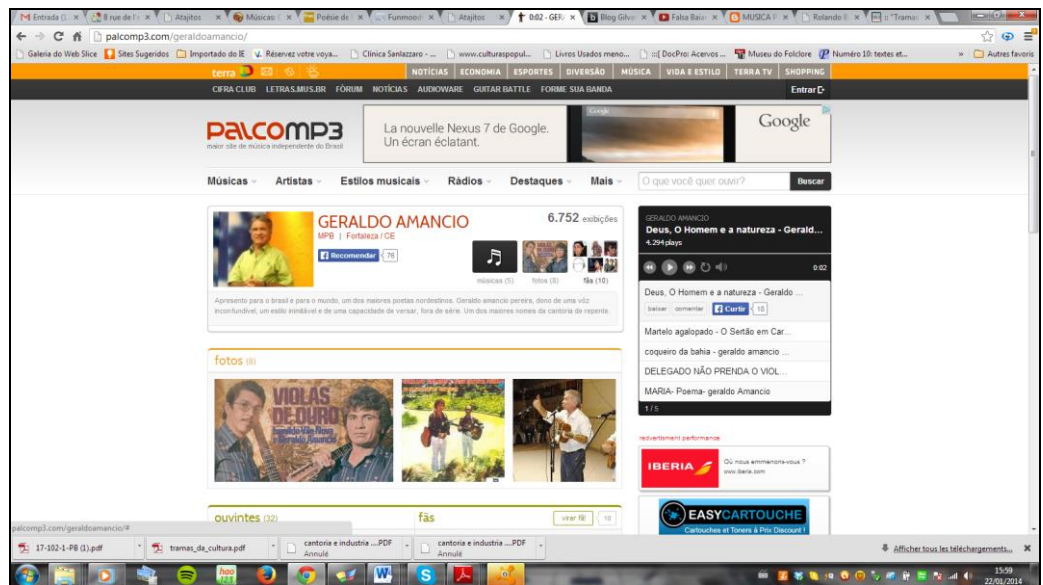
The screenshot shows the Palco MP3 website interface. At the top, there's a navigation bar with categories like 'MÚSICAS', 'ARTISTAS', 'ESTILOS MUSICAIS', 'RÁDIOS', 'DESTAQUES', and 'MAIS'. The main content area features the profile of 'Zé Viola' with 47,264 views. Below the profile, there's a list of songs under the heading 'ouvintes (122)':

- Arco-Iris da vida (29,046 plays)
- A voz do coração
- Me perdi por te perder
- Recordações do passado
- Saudades dos meus pais

On the right side, there's a sidebar with a player for 'Arco-Iris da vida' and a list of other songs: 'A voz do coração', 'Me perdi por te perder', 'Recordações do passado', and 'Saudades dos meus pais'.

Fonte: Site do Palco MP3 <http://palcomp3.com/zeviola/>

Figura 64 Cantador Geraldo Amâncio no *site* Palco MP3



Fonte: *Site* Palco MP3 <http://palcomp3.com/geraldoamancio/info.htm>

A canção **O planeta movido à internet é escravo da tecnologia**, composta pela dupla Os Nonatos, esta disponível nos *sites* www.musica.com.br, www.letras.kboing.com, www.letras.mus.br e www.ouvirmusica.com.br e traz uma leitura interessante sobre os tempos atuais na era da *internet*:

O visor como tela de TV,
 O teclado acessível como book
 Pra maiúsculo ou minúsculo é Caps "Look" (Lock)
 Pra mandar imprimir é Control P
 Com os micros' Samsung e LG
 e os programas que a Apple financia
 A indústria da datilografia
 nunca mais vai fazer máquina Olivetti
 E o planeta movido a internet
 é escravo da tecnologia

Quem se pluga em milésimo de segundo
 E se conecta ao portal e seus asseclas
 Basta apenas tocar numa das teclas
 que o visor nos transporta a outros mundos
 Desde a terra dos solos mais fecundos
 Ao espaço onde o vácuo se inicia
 Quem formata depois cola, copia
 e prende o mundo na grade de um disquete
 O planeta movido a internet
 é escravo da tecnologia

A indústria se auto-destruindo
 Descartou o compacto e LP
 Veio o surto da febre do CD e DVD

mal chegou e já está saindo
 MD não há mais ninguém pedindo
 Numa DAT gravar ninguém confia
 Fita BASF tem pouca serventia
 e ninguém quer mais nem ver videocassete
 E o planeta movido a internet
 é escravo da tecnologia

Brasil SAT é mais uma criação
 que nos nossos vizinhos deu insônia
 O Sivam espiona a Amazônia
 evitando que haja outro espião
 É por via satélite a transmissão
 que não tem transmissão por outra via
 Uma antena seqüestra a sintonia
 pra DirecTV, Sky e Net
 O planeta movido a internet
 é escravo da tecnologia

Transatlânticos no mar fazem cruzeiros
 E pelos micros das multinacionais
 Hoje tem conferências virtuais
 com os executivos estrangeiros
 O email é correio sem carteiros,
 tanto guarda mensagem como envia
 Os robôs usam chip e bateria
 e videogame é brinquedo de pivete
 E o planeta movido a internet
 é escravo da tecnologia

Cibernética na prática e no papel
 deixa os seres online e ganham IBOPE
 Com Word tem Palm e laptop
 e ainda mais PowerPoint e Excel
 É possível quem mora em Israel
 pelo Messenger teclar com a Bahia
 Se os autômatos ganharem rebeldia
 tenho medo que a máquina nos delete
 O planeta movido a internet
 é escravo da tecnologia

Pra prever terremotos e tufões
 os sismógrafos têm números numa escala
 E o trem-bala é veloz como uma bala
 numa linha arrastando dez vagões
 No Japão e na China as construções
 já suportam tremor e ventania
 Torre, ponte, edifício, rodovia
 são perfeitos do jeito da maquete
 E o planeta movido a internet
 é escravo da tecnologia

Nosso pouso na lua foi suave,
 um robô foi a Marte e se deu bem
 Estão querendo ir ao Sol, mas o Sol tem

de calor um problema muito grave
 Mas a NASA não tem espaçonave
 que suporte essa carga de energia,
 Se for feita de fibra, se desfia,
 e de alumínio o monstrengo se derrete
 O planeta movido a internet
 é escravo da tecnologia
 Motorola trocou técnica e conselho,
 Nokia e Siemens galgaram patamares
 Já estão fora de moda os celulares
 que têm câmera e visor infravermelho
 Reduzindo o tamanho de aparelho,
 a Pantech fez mais do que devia
 Que a memória de um chip não podia
 ser mais grossa que a lâmina de um Gillete
 E o planeta movido a internet
 é escravo da tecnologia

Hoje a Bombardier não fere as leis
 e a Embraer mãe de Sênecas e Tucanos
 Invísel aos radares há dois anos,
 já existe avião que a Sukhoi fez
 É da Nasa o XA-43
 que voando tem mais autonomia
 Um piloto automático opera e guia
 o Airbus e o 747
 O planeta movido a internet
 é escravo da tecnologia

(Disponível em <http://musica.com.br/osartistas/os-nonatos/m/o-planeta-movido-a-internet-e-escravo-da-tecnologia/letra.html>)

O aspecto fugaz dos versos improvisados sempre exigiu de seus apreciadores e produtores a necessidade de recorrer à memória para eternizá-los e é ‘de cor’ e pelo canal da vocalidade que eles são passados adiante, mantenho o caráter fugidio da oralidade. A partir da introdução de recursos audiovisuais, tornou-se possível registrar os versos e guardá-los, deslocando-os do contexto temporal em que foram criados, apesar da perda de sua taticidade, como aponta Zumthor (2010). Os versos abaixo, feitos a partir do mote **Se o mundo gravasse cantoria tinha um espaço completo de repente** trazem à tona um apelo para que haja uma maior atenção no que tange ao registro da cantoria improvisada, a fim de guardar para a posteridade parte da poesia oral brasileira, embora se reconheça sua existência na memória daqueles que acompanham o movimento da cantoria de improviso, assim como na memória coletiva da sociedade brasileira como um todo:

Poesia é por Deus abençoada
 destinando ao poeta essa missão
 pra fazer uma bela descrição
 combinando com frase organizada

aplicando a linguagem refinada
 ele explica de forma consciente
 não gravando, não há quem mais invente
 no teor principal da mesma via
 se o mundo gravasse cantoria
 tinha um espaço completo de repente

A poesia tem marca secular
 está sempre presente em todo canto
 muita gente nem avalia o quanto
 seu valor na cultura popular
 é preciso saber e divulgar
 que ela serve demais a nossa mente
 quem ainda não gosta realmente
 tem a mente de pedra e laje fria
 se o mundo gravasse cantoria
 tinha um espaço completo de repente

Todo verso que faz o cantador
 deveria também ser registrado
 pra ser lido, cantado e cultivado
 não perdendo a origem e o valor
 conservava a patente do autor
 que arranjou a palavra coerente
 não perdia o valor dessa patente
 que contem a maior sabedoria
 Se o mundo gravasse cantoria
 Tinha um espaço completo de repente

Cada verso já sai original
 com estrofe de alta qualidade
 que o poeta já tem afinidade
 com o tema que é fundamental
 tem em mente o roteiro principal
 destacando a palavra pertinente
 procurando tornar mais atraente
 promovendo a grande alegria
 se o mundo gravasse cantoria
 tinha um espaço completo de repente

Tanto verso exemplar fica perdido
 que podia na hora ser gravado
 e se tivesse um ouvinte interessado
 pelo plano de Deus era acolhido
 pelo vento não era diluído
 tinha história, o passado e o presente
 tinha a parte de todo componente
 que ajuda a formar a profecia
 se o mundo gravasse cantoria
 tinha um espaço completo de repente

Se eu pudesse gravar todo momento
 cada verso que faz o repentista
 reunindo o melhor ponto de vista
 com a força real do seu talento

não seria levado pelo vento
 tudo era mais fácil e transparente
 nos teríamos a máquina mais potente
 dos projetos da tecnologia
 se o mundo gravasse cantoria
 tinha um espaço completo de repente

Tem a dupla que faz a louvação
 com o verso suave e humanístico
 filosófico, em lira e humorístico
 mais a suplica, lamuria, exaltação
 tem mensagem de alta projeção
 tem bravura da dupla que é valente
 a mistura picante e envolvente
 com peleja levando à porfia
 se o mundo gravasse cantoria
 tinha um espaço completo de repente

Tem a quadra, a parcela e a sextilha
 a oitava, o martelo e o quadrão
 a desmancha mais adivinhação
 e o quebra-cabeça e a setilha
 tem o três-por-dois que maravilha
 com galope cantante e influente
 tem Brasil de Caboclo envolvente
 trava-língua e o Coqueiro da Bahia
 se o mundo gravasse cantoria
 tinha um espaço completo de repente
 (DANTAS, 1999)

Os apelos do poeta, construídos no final dos anos 1990, já não são completamente condizentes com os dias atuais, como indica a fala do compositor Bráulio Tavares (2010):

A cultura digital tem tudo para fazer a cantoria de viola, de verso improvisado, conhecer uma nova era de ouro. Por quê? Porque antigamente ia para uma cantoria, levava um gravadorzinho de fita, fita K7, levava a fita para casa e aí tinha que ter um *deck* com dois gravadores para tirar várias cópias daquela fita K7. E em cópia de fita magnética sempre houve uma perda de qualidade, que não existe no som digital. Tirava dez cópias, vinte cópias, trinta cópias da mesma fita e chega, porque a gente tem outras coisas para fazer e tal. Quando uma dupla de cantadores ia gravar um LP, não podia ficar dias e mais dias improvisando dentro do estúdio — porque hora de estúdio sempre foi muito cara — até poder selecionar os melhores versos. Então, botava improvisos fraquinhos ou coisas muito boas, mas escritas. Isso era o disco de cantadores, tradicionalmente, no tempo do vinil, no tempo do *long play*. Agora, hoje em dia, já vi muita cantoria assim: senta lá, bota a bandeja, se for o caso, gravadorzinho digital aqui na frente, cantam e no outro dia, se o cara quiser, ele bota isso no *You tube* para ser visto por dez mil pessoas. Se tiver uma grande cantoria hoje: “O reencontro de Sebastião da Silva com Moacir Laurentino, ansiosamente aguardado, vai acontecer em Campina Grande no bar de fulano de tal, às dez horas do sábado e tal.” Você pode entrar no domingo seguinte lá na Bahia e estar no *You tube* essa

cantoria. É uma cantoria grande, é uma cantoria muito concorrida e com pessoas importantes, então, alguém vai lá, grava aquilo, edita rapidamente, porque qualquer pessoa que tem computador e tem um filho de 17 anos faz isso em uma hora, entende? Edita a cantoria inteira e sai botando os blocos da cantoria, os baiões da cantoria no *You tube*. Quando é que a gente poderia imaginar que isso aconteceria? Que Fulano e Cicrano iam estar cantando lá na Bahia e na manhã seguinte a gente poderia ver o filminho deles cantando? A gente tentava gravar naquela época com filme Super 8. [...] Então, a cultura digital de gravadores pequenos portáteis e tal, de coisas facilmente editáveis e facilmente retrabalháveis em termos de sonoridade, e o fato da internet, de você poder ver, assim à distância, isso é uma dádiva dos céus para uma cultura como a cantoria de viola. (p. 22)

Essa nova ‘era de ouro’ apontada pelo poeta alude ao período em que o repente estava no auge, alcançando grande notoriedade através de um grupo de cantadores que marcaram época, como os Irmãos Batista, Pinto do Monteiro, Domingos Fonseca, Siqueira de Amorim e Cego Aderaldo, dentre outros. Atualmente, como dito anteriormente, a cantoria conta com uma rede de cantadores formada por duas gerações, uma composta por repentistas mais experientes e outra integrada por cantadores mais jovens. Ambas, de modo geral, já têm seu mérito reconhecido.

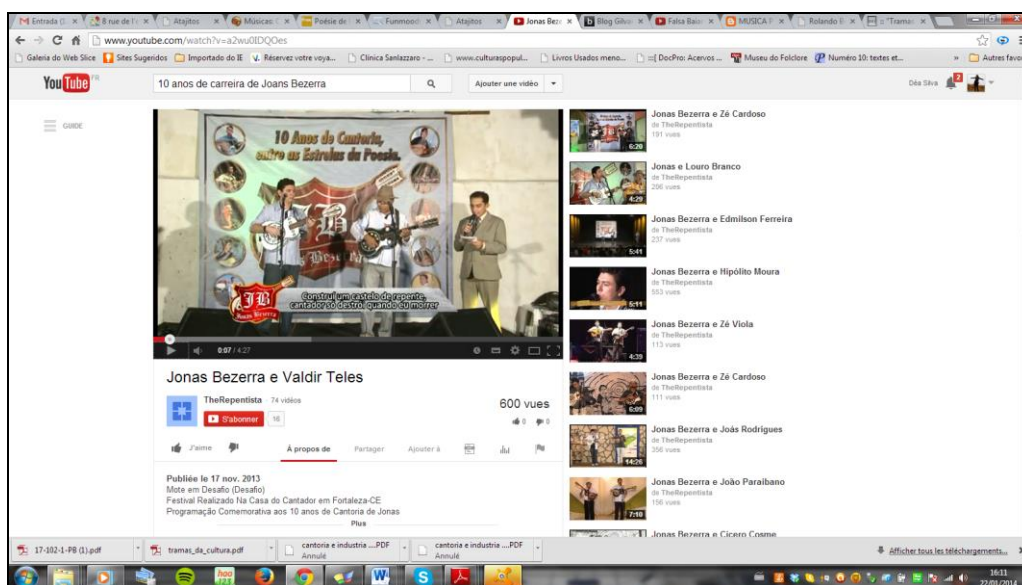
Os recursos audiovisuais a que o poeta Bráulio Tavares se refere, como o Super 8 e o gravadorzinho de fita, nem sempre estiveram presentes nas cantorias, por diversos motivos, dentre eles o fato de que a memória sempre foi privilegiada como recurso para o registro, perpetuação e circulação dos versos. A introdução de outros mecanismos, como a filmadora, traz uma nova dinâmica para o ambiente da cantoria, de modo que a produção com a imagem começa a ganhar espaço e influenciar na performance do cantador que, sabendo que sua imagem será capturada e levada para outros espaços, se acha na obrigação de produzir versos mais ‘limpos’. Algumas filmadoras já trazem a possibilidade de enviar diretamente os vídeos produzidos para o *You Tube*, sem recorrer a elaborados processos de edição, os aparelhos de telefonia móvel também desempenham esse papel com grande desenvoltura, sem exigir maiores habilidades de seus usuários. As imagens abaixo traem exemplos de vídeos disponibilizados no *You Tube* com registros de diferentes eventos com repentistas:

Figura 65 - 5º Encontro de Repentistas de Diadema



Fonte: You tube <http://www.youtube.com/watch?v=IrqOsdKhugc>

Figura 66 - Festival de Repentistas em comemoração aos 10 anos de carreira do cantor Jonas Bezerra



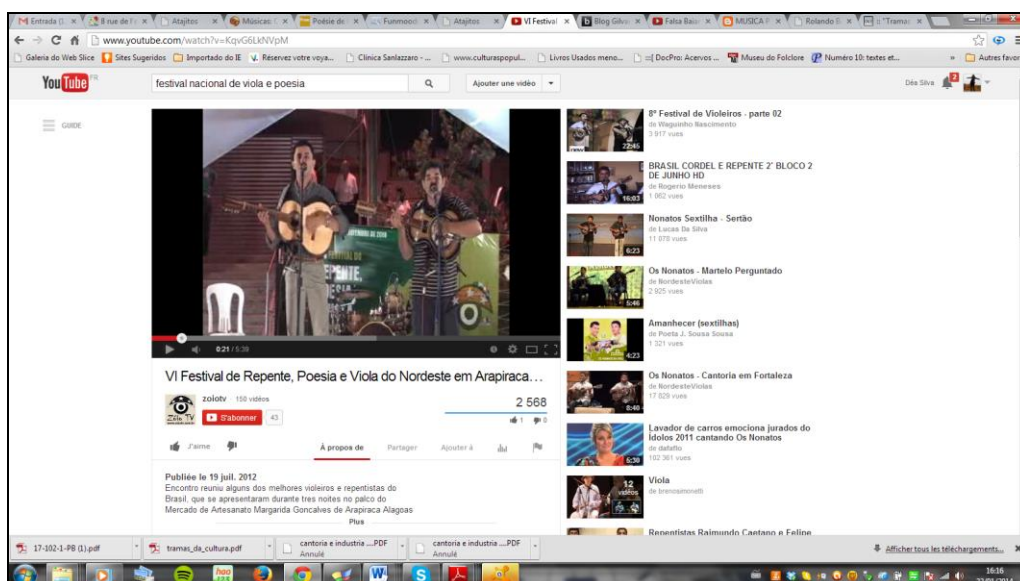
Fonte: You tube <http://www.youtube.com/watch?v=a2wu0IDQOes>

Figura 67 Apresentação dos cantadores Mocinha de Passira e Zé Cardoso



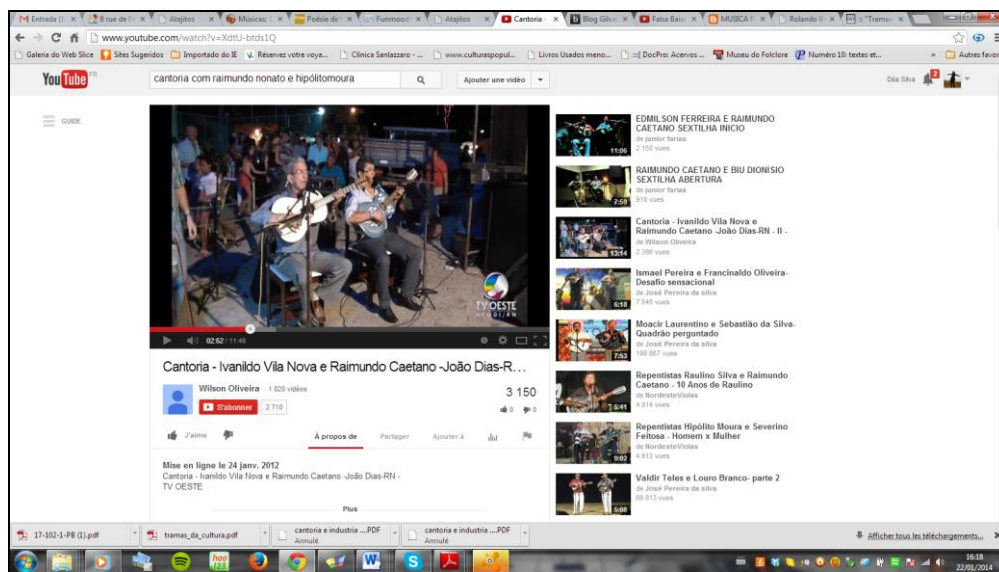
Fonte: You Tube http://www.youtube.com/watch?v=p76naKZ2_14

Figura 68 Festival Nacional de Viola e Poesia



Fonte: <http://www.youtube.com/watch?v=KqvG6LkNVpM>

Figura 69 Cantoria com os cantadores Ivanildo Vila Nova e Raimundo Caetano



Fonte: You tube //www.youtube.com/watch?v=XdtU-btids1Q

De modo geral, apenas os eventos de maior destaque são filmados por seus realizadores, com qualidade profissional, enquanto os demais, quando possível, contam com a colaboração de parceiros que, apaixonados pela arte, acompanham o movimento e registram as produções a pedidos dos cantadores ou simplesmente para homenageá-los. A diversidade de vídeos de eventos variados, tais como encontros e festivais de violeiros e cantorias de pé de parede indica o registro e a disponibilidade de publicá-los na *internet*, evidenciando a popularidade de tal recurso em função da quantidade de acessos.

Os poetas pertencentes a uma geração mais jovem se aproximam com mais vigor desses canais e os utilizam como outros meios que permitem a circulação de sua imagem visando o alcance um grande público, inserindo-se em contextos nos quais possam se fazer conhecidos através das possibilidades ofertadas pela rede:

Por exemplo, eu tenho Orkut, tenho MSN, tenho blog, Cícero Justino tem. A gente através dos Orkut, a gente se relaciona com todos os cantadores e com novas pessoas que escutam o programa da gente. E pedem os telefones da gente “Ah, eu quero o telefone de vocês. Como é o numero do telefone, como é o site da rádio? A que horas você faz programa? Eu já lhe ouvi cantando no festival e tal, eu tenho um DVD de um festival que você cantou, eu admiro seu trabalho, quantos anos você tem?”. E a gente vai se relacionando. Às vezes, acaba até recebendo proposta de apresentações e convites de festivais e cantorias através do MSN e o Orkut.

(FRANÇA, 2010, p. 13)

O cantador Cícero Justino (2010), parceiro do poeta Acrízio de França à época da entrevista, por sua vez, complementa:

E outra coisa, através da internet, que muita gente diz “É terra de ninguém”, né? Todo mundo tem acesso a ela. Então, a gente coloca vídeos de cantoria, entrevistas. E, você sabe, é um mundo. Eu acho que hoje é um canal de divulgação, sabendo usar. Você vê que muitos artistas aí saíram da internet, muitos. [...]É absoluta a internet. E quem sabe se não surge uma dupla de cantadores hoje em nível de Brasil pela internet? Ou uma dupla ou um cantador, não é isso? Eu acho válido, eu tenho Orkut, MSN, né? Me comunico com todos os cantadores e com os ouvintes de cantoria, com as pessoas que realmente gostam muito de cantoria, a gente troca muita idéia.

(p. 13)

O canal aberto pelas redes sociais coloca o artista em contato com um público variado, ávido por informações, e que, nesse contexto, tem a oportunidade de se aproximar de um universo distante da sua realidade. Por outro lado, aqueles que já apreciam a arte da cantoria têm, nesse contexto, possibilidade de estabelecer um contato mais direto e íntimo com aqueles que admiram, expondo suas preferências, tecendo elogios, pedindo informações, contribuindo para a divulgação de eventos. Artistas, de modo geral, buscam estes espaços como uma alternativa para a veiculação de sua imagem, mas entende-se que aqueles pertencentes a outros segmentos artísticos e com outros modos de inserção no mercado possuem um grande aparato envolvendo o trabalho de uma equipe que atualiza páginas, alimenta informações e, geralmente, responde às mensagens através de uma assessoria, que as filtra antes de publicizá-las. Os cantadores, por sua vez, geralmente não dispõem de recursos para terceirizar esses serviços e são eles mesmos os responsáveis pela manutenção das páginas, o que lhes proporciona um contato mais direto com seu público, tornando-se um espaço privilegiado para a divulgação de sua obra e fortalecimento de sua imagem.

O rápido crescimento da rede e as múltiplas possibilidades que oferece impõem aos repentistas a necessidade de uma adequação constante, de modo a manter-se atualizados. Desse modo, alguns canais citados pelos artistas, como o Orkut e o MSN, tornaram-se obsoletos e nesse momento são espaços como o *Facebook* e *Twitter* que dão a tônica das redes sociais em circulação no espaço virtual. Gratuitos, oferecem opções de criação de páginas pessoais espaço mais viável, economicamente, do que a criação e manutenção de *homepages*, ou seja, sites individuais que exigem a contratação de um profissional específico para elaborar a página com requintes de precisão, embora alguns poucos cantadores consigam manter os dois canais. Além disso, é preciso buscar anunciantes que, acreditando no poder veiculado pela imagem dos artistas, estejam dispostos a vincular a imagem de sua empresa

aos propósitos artísticos em questão, anunciando seus produtos através de links que são disponibilizados nas páginas.

Os exemplos a seguir mostram a diversidade de perfis dos cantadores que pode ser encontrada no *Facebook*. Apesar do caráter invasivo, optei por apresentar a primeira página do perfil de cada cantador – embora contenha fotos relacionadas à família e invada sua privacidade – pois a escolha por determinada foto adotada no perfil ou na capa indica que vinculações são sugeridas e que *ethos* o usuário busca apresentar. A presença da viola é uma constante na foto da grande maioria dos perfis, indicando a relação inegável entre o cantador e seu instrumento de trabalho. A família, sempre cantada em verso e prosa, por outro lado, também está presente por ser um dos temas preferidos dos cantadores.

Figura 70 Facebook do poeta Cícero Justino



Fonte: Facebook <https://www.facebook.com/izaias.morais.56?fref=ts>

Figura 71 Facebook do poeta Cícero Justino



Fonte: Facebook <https://www.facebook.com/izaias.morais.56?fref=ts>

Figura 72 Facebook do poeta Cícero Justino

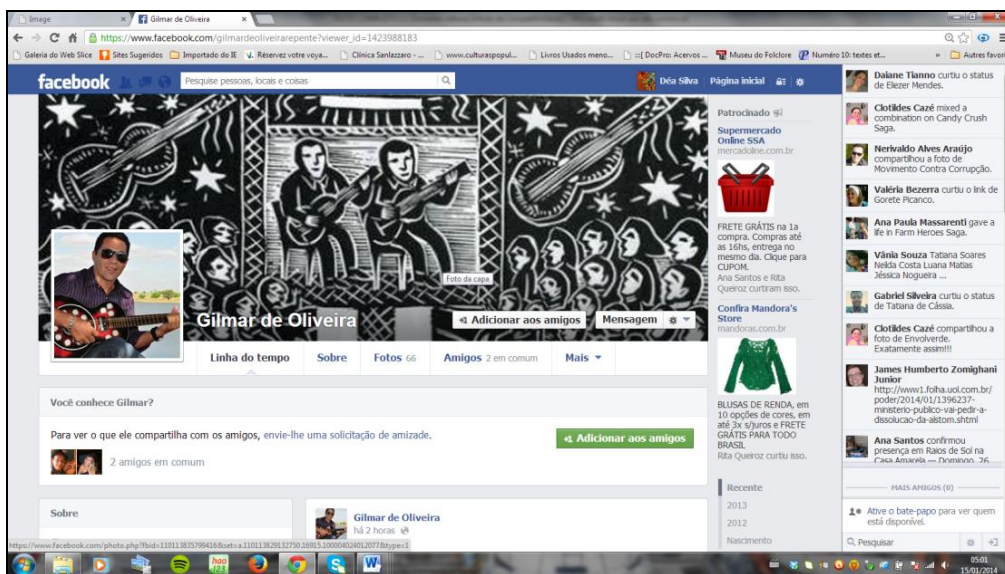


Fonte: Facebook <https://www.facebook.com/izaias.morais.56?fref=ts>

O cantador Cícero Justino utiliza sua página no Facebook para divulgar, prioritariamente, as cantorias das quais participa, para tornar pública sua agenda de apresentações, para compartilhar fotos, enfim, para manter-se em contato com o público. As figuras acima trazem vários dados que podem ser analisados. Na figura 69, o cantador coloca em seu perfil – ou seja a imagem principal que será veiculada para todos os seus contatos – uma fotografia em que segura sua viola, reforçando sua condição de violeiro. Além disso, o *post* traz um agradecimento – em nome da dupla formada com o poeta Gilmar de Oliveira – à cantoria a que o repentista faz referência no segundo *post*, ao mesmo tempo em traz uma apreciação: “foi show”. Essa mesma postagem tem o objetivo de divulgar a programação dos próximos eventos, indicando não apenas os locais onde acontecerão as cantorias, mas os nomes dos promoventes, ou seja, as pessoas que estão atuando como apologistas responsáveis pela organização. A figura 70, por sua vez, traz imagens de cantorias que constam como fotos do cantador, à esquerda. À direita aparece um cartaz divulgando uma cantoria, assim como uma chamada convidando para o evento. O cartaz pode ser lido como um compartilhamento de uma imagem postada por um dos seus amigos, possivelmente um dos ‘Irmãos Pereira’, que promovem o evento **A quinta-feira do verso**. A figura 71 traz o cartaz inteiro a fim de evidenciar a presença de elementos importantes na composição da cena, como a presença de duas violas, representando a dupla, assim como a imagem de dois cantadores com seus respectivos instrumentos. A informação indicando que o evento já está em sua 21ª edição permite avaliar sua constância e viabilidade.

A possibilidade de publicar na página de terceiros permite que *posts*, nas quais o poeta esteja marcado, apareçam em seu perfil, favorecendo a circulação de informações entre os que estão conectados através da rede. Parceiro do cantador Cícero Justino, o repentista Gilmar de Oliveira, também tem uma página no Facebook:

Figura 73 Facebook do poeta Gilmar de Oliveira



Fonte: Facebook: <https://www.facebook.com/gilmardeoliveirarepente?fref=ts>

Nesse espaço, publica chamadas para as cantorias, confirma a participação da dupla com informações da viagem para a cidade onde acontecerá o evento, divulga os projetos que integra, assim como publica fotos das cantorias de que participou e compartilha *posts* que apresentam outros cantadores.

Figura 74 Facebook do poeta Gilmar de Oliveira



Fonte: Facebook <https://www.facebook.com/gilmardeoliveirarepente?fref=ts>

Figura 75 Facebook do poeta Gilmar de Oliveira



Fonte: Facebook (<https://www.facebook.com/gilmardeoliveirarepente?fref=ts>)

A figura 73 evidencia que a parceria entre os cantadores se estende para o ambiente virtual, pois compartilham um mesmo post para divulgar a cantoria indicada no cartaz. É possível que as duas páginas sejam administradas por um dos cantadores.

As imagens aqui apresentadas ilustram, de algum modo, a dinâmica que comporta a cantoria de improviso. Em função do grande número de perfis encontrados, apenas alguns serão selecionados, prioritariamente aqueles pertencentes a cantadores que participaram da pesquisa através de entrevistas. Nesse caso, nota-se como as duplas mudam ao longo do tempo conforme os encaminhamentos profissionais que os cantadores vão tomando. Em 2010, quando algumas entrevistas foram realizadas, os cantadores Acrízio de França e Cícero Justino formavam uma dupla constante, o que também acontecia com os repentistas Jonas Andrade e Gilmar de Oliveira. Quatro anos depois, entretanto, o que se vê é que houve uma reorganização, de modo que, atualmente, os cantadores Gilmar de Oliveira e Cícero Justino formam uma dupla, enquanto Jonas Andrade e Acrízio de França, apesar de formarem duplas com outros cantadores para participarem de cantorias e festivais, divulgam sua imagem de modo individual.

Figura 76 Facebook do poeta Acrízio de França



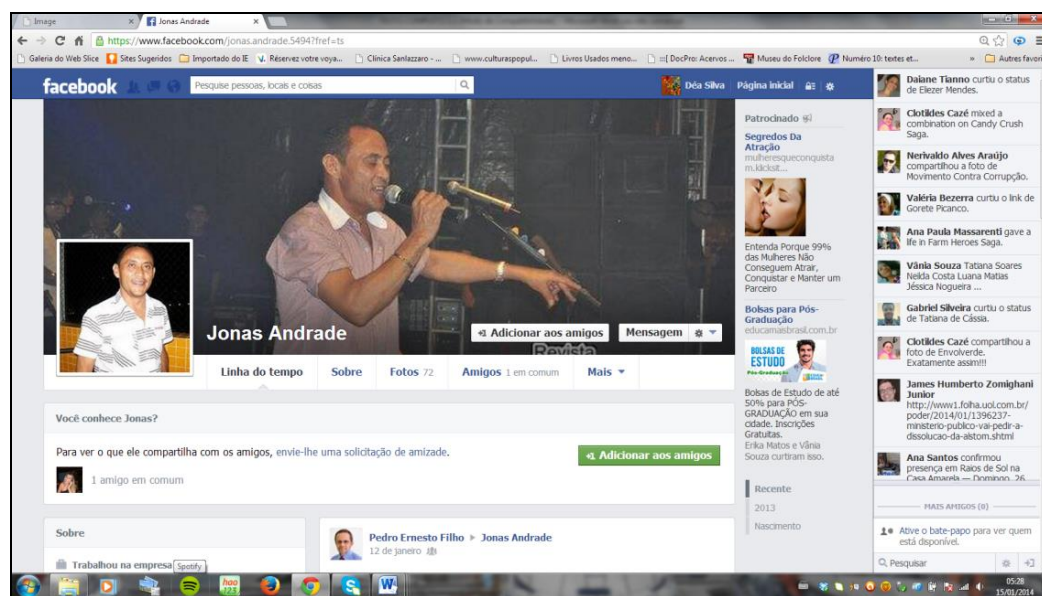
Fonte: Facebook (<https://www.facebook.com/aferreiradefranca?ref=ts&fref=ts>)

Figura 77 Facebook do poeta Acrízio de França



Fonte: Facebook (<https://www.facebook.com/aferreiradefranca?ref=ts&fref=ts>)

Figura 78 Facebook do poeta Jonas Andrade



Fonte: Facebook (<https://www.facebook.com/jonas.andrade.5494?fref=ts>)

Figura 79 Facebook do poeta Jonas Andrade



Fonte: Facebook (<https://www.facebook.com/jonas.andrade.5494?fref=ts>)

As figuras 74 a 77 mostram que os cantadores Acrízio de França e Jonas Andrade enveredaram pelo caminho da canção, prioritariamente, o que pode ter motivado o rompimento das duplas. Os espaços ocupados no Facebook são utilizados para divulgar composições, para revelar parcerias e dão acesso a outros canais, como o You Tube e o Palco MP3, onde os músicos expõem gravações de músicas e vídeos. Enquanto os cantadores Cicero Justino e Gilmar de Oliveira configuram seus perfis como se trabalhassem na

‘empresa’ Repente, diante da impossibilidade de se dizerem repentistas, os cantadores Jonas Andrade e Acrízio de França, por exemplo, apresentam-se não mais como repentista, mas como músicos, cantores, compositores. Embora suas páginas estejam repletas de fotos de cantoria, a maioria dos *posts* divulga canções, parcerias com outros músicos e compositores, sendo as produções poéticas improvisadas apresentadas em segundo plano, assim como as fotografias escolhidas por Jonas Andrade, tanto para o perfil quanto para a capa, não apresentam qualquer associação com a imagem do violeiro.

A figura acima mostra o cartaz de um evento que contou com a presença da dupla formada pelos cantadores Jonas Andrade e Jonas Bezerra. O nome dado ao evento esclarece que não será um espaço exclusivo para repentistas, pois haverá lugar para canções e poesias, ou seja, estarão reunidos cantadores, repentistas e poeta como três categorias separadas. A imagem onde se pode ler “Segunda-feira da cantoria” permite concluir que os eventos estão sendo organizados em dias e locais fixos, o que contribui para a desconstrução da cantoria como um evento nômade e imprevisível, pois a organização se dá previamente através do contato estabelecido com os cantadores.

Figura 80 Facebook do poeta Jonas Andrade



Fonte: Facebook (<https://www.facebook.com/jonas.andrade.5494?fref=ts>)

Cantadores de uma geração anterior, tais como Geraldo Amâncio, Gilvan Grageiro, Silvio Grangeiro, Moacir Laurentino, Oliveira de Pannels e Bule Bule também adotaram o Facebook como espaço de divulgação, como mostram as imagens a seguir:

Figura 81 Facebook do poeta Geraldo Amâncio



Fonte: Facebook (<https://www.facebook.com/geraldo.amanciopereira.5?fref=ts>)

Figura 82 Facebook do poeta Geraldo Amâncio



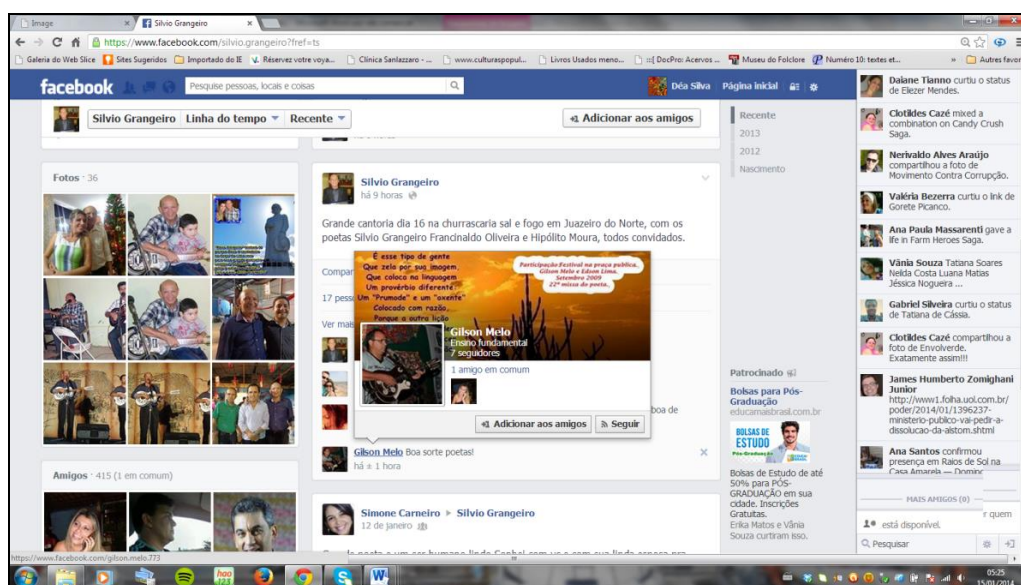
Fonte: Facebook (<https://www.facebook.com/geraldo.amanciopereira.5?fref=ts>)

Figura 83 Facebook do poeta Sílvio Grangeiro



Fonte: Facebook (<https://www.facebook.com/silvio.grangeiro?fref=ts>)

Figura 84 Facebook do poeta Sílvio Grangeiro



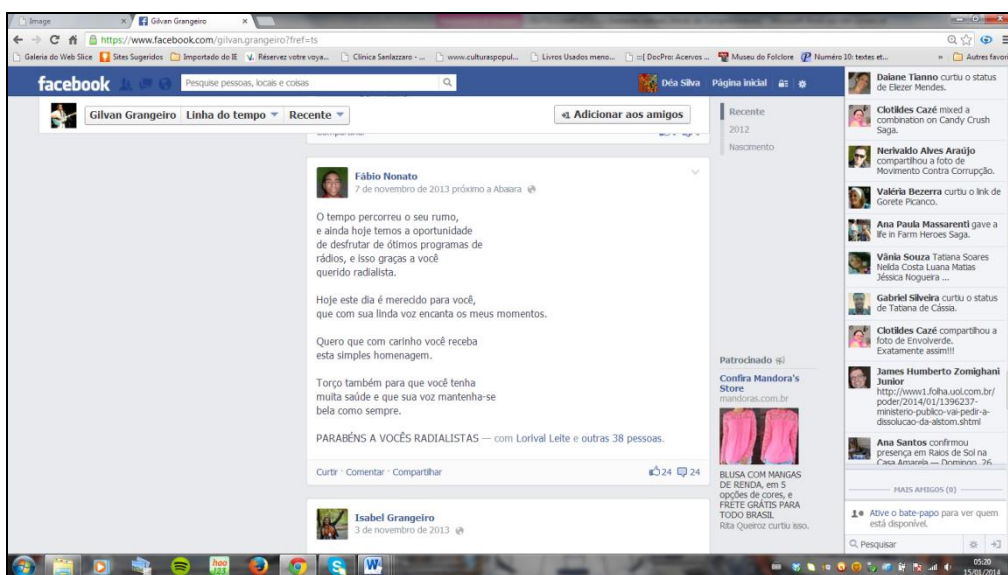
Fonte: Facebook (<https://www.facebook.com/silvio.grangeiro?fref=ts>)

Figura 85 Facebook do poeta Gilvan Grangeiro



Fonte: Facebook (<https://www.facebook.com/gilvan.grangeiro?fref=ts>)

Figura 86 Facebook do poeta Gilvan Grangeiro



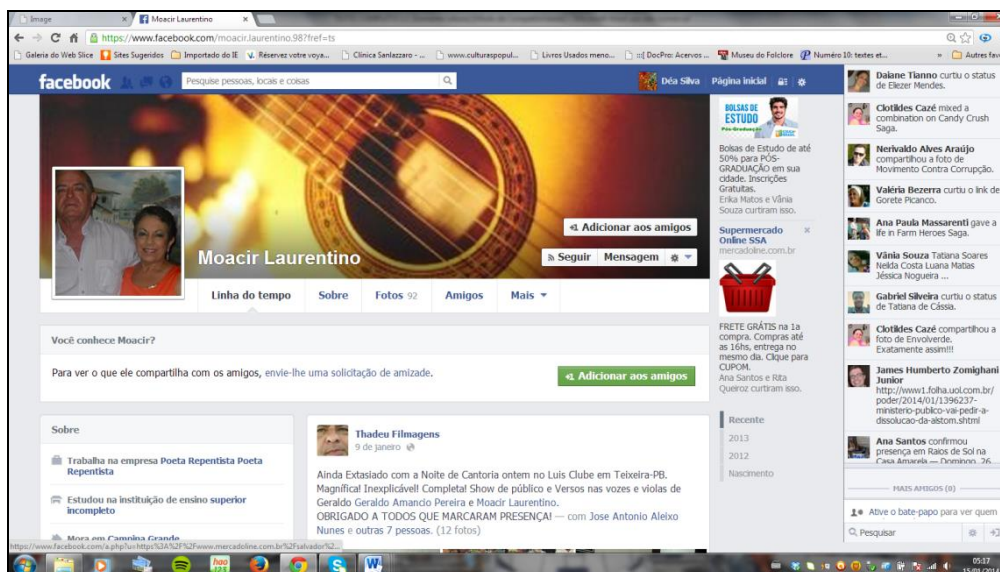
Fonte: Facebook (<https://www.facebook.com/gilvan.grangeiro?fref=ts>)

Figura 87 Facebook do poeta Gilvan Grangeiro



Fonte: Facebook (<https://www.facebook.com/gilvan.grangeiro?fref=ts>)

Figura 88 Facebook do poeta Moacir Laurentino



Fonte: Facebook (<https://www.facebook.com/moacir.laurentino.98?fref=ts>)

Figura 89 Facebook do poeta Moacir Laurentino



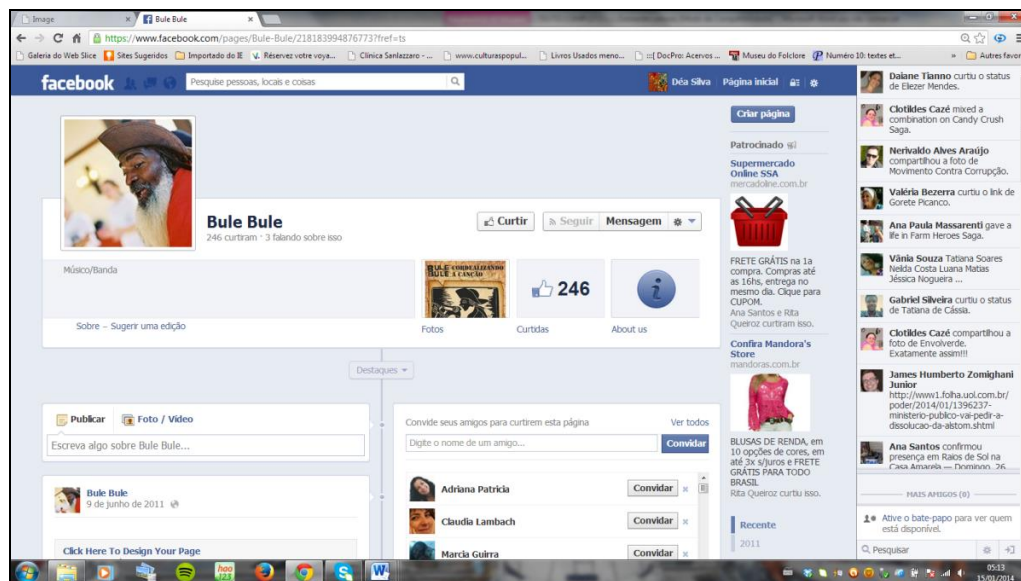
Fonte: Facebook (www.facebook.com/moacir.laurentino.98?fref=ts)

Figura 90 Facebook do poeta Moacir Laurentino



Fonte: Facebook (https://www.facebook.com/moacir.laurentino.98?fref=ts)

Figura 91 Facebook do poeta Bule Bule



Fonte: Facebook (<https://www.facebook.com/pages/Bule-Bule/218183994876773?fref=ts>)

Figura 92 Facebook do poeta Bule Bule



Fonte: Facebook <https://www.facebook.com/pages/Bule-Bule/218183994876773?fref=ts>

Figura 93 Facebook do poeta Bule Bule



Fonte: Facebook (<https://www.facebook.com/pages/Bule-Bule/218183994876773?fref=ts>)

Figura 94 Facebook do poeta Oliveira de Panelas



Fonte: Facebook (<https://www.facebook.com/oliveira.depanelas?fref=ts>)

Figura 95 Facebook do poeta Oliveira de Panelas



Fonte: Facebook (<https://www.facebook.com/oliveira.depanelas?fref=ts>)

As imagens acima indicam que os cantadores utilizam seus perfis no *Facebook* para os mesmos fins, quais sejam: a) divulgar sua imagem; b) informar sobre a realização de eventos; c) divulgar sua participação em eventos variados; c) expor fotografias e vídeos relacionados com a cantoria; d) apresentar imagens e vídeos que reafirmem sua condição de cantor destacado; e) convidar para eventos, assim como para seguirem seus programas, seja no rádio ou na televisão; f) divulgar suas criações, sejam elas versos improvisados, canções, CDs, DVDs ou filmes.

Após refletir sobre as relações travadas entre os repentistas e os meios de comunicação tais como o rádio, a televisão e a internet, respectivamente, pode-se concluir que esses *medias* são agregados como fontes de poder simbólico e passam a compor a identidade cultural dos sujeitos, cuja vida se desenrola enquanto estes meios se desenvolvem e são aperfeiçoados, pois, como lembra Zumthor (1987): “A história das mentalidades e dos modos de raciocínio (de fato, quase tudo que designa nosso conceito de cultura) é determinada pela evolução dos meios de comunicação” (p. 107)¹³³. Uma vez que se compreende que os dispositivos comunicacionais são integrados como condição *sine qua non* para que os sujeitos mantenham relações de pertencimento com a sociedade na qual estão inseridos e que a aproximação de artistas populares com a indústria cultural é inevitável, de modo que “A estratégia é tentar resistir ao tempo com a agilidade do improviso, a musicalidade da rima, a

¹³³ [...] l’histoire des mentalités et des modes de raisonnement (en fait, presque tout ce que désigne notre *mot* de culture) est déterminée par l’évolution des moyens de communication.

camisa de força da métrica, o forte sotaque nordestino, a voz anasalada da herança medieval e toda a riqueza de uma tradição popular de que se apropria a indústria do entretenimento”. (CARVALHO, 2005, p. 45)

De posse de novos saberes, os artistas populares passam a dispor dessas informações para forjar seu lugar social. Ainda que utilize seus espaços, às vezes, para questionar seus usos, não se pode negar que a vinculação dos poetas aos novos meios, à medida que foram se estabelecendo, garantiu-lhes uma continuidade da arte improvisada que, em vez de ser subjulgada, aprende, através do diálogo, a negociar seu lugar dentre tantas ofertas que, ao surgirem, podem parecer ameaçadoras, mas o enfrentamento revela a possibilidade de converter o suposto inimigo em aliado, estabelecendo trocas que mantêm em funcionamento a roda que faz da cultura um conceito e uma prática em contínua construção.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

E a poesia nunca é solta no espaço. Como dizia Paulo Mendes Campos “Não existe uma rosa sem haste”. A rosa não está solta no espaço, ela está presa a alguma coisa.

Bráulio Tavares (2012)

Escrever uma tese traz, sem dúvida, muitas surpresas, mas a mais reveladora é perceber que aquilo que a memória e os olhos registraram não cabe em suas páginas. Na árdua, mas prazerosa labuta de acompanhar cantorias de pé de parede e festivais, as informações mais preciosas por vezes são aquelas que surgem em momentos de descontração quando, uma vez libertas de todo o aparato tecnológico, põem frente a frente apenas dois sujeitos: um que gosta de cantoria e um cantador. Nesse momento, confiantes de que não estão sendo vigiados por uma câmera ou um gravador, os cantadores se despem da carapaça que aprenderam a vestir para se proteger, e se revelam. Mas qual a fronteira ética que conduz o pesquisador para que aprenda a distinguir o limite entre o que se quer público e o que se quer privado? Uma vez a tese finalizada, as dúvidas persistem.

Ao longo de cinco capítulos, buscou-se apresentar uma espécie de cartografia dos festivais, tendo em vista que a proposta inicial era investigar a existência de rota(s). Para isso, foi preciso palmilhar, passo a passo, os caminhos que culminaram no surgimento dessa modalidade de espetáculo em terras brasileiras. A pesquisa trouxe à tona argumentos para que os festivais integrassem o processo dinâmico das artes.

Num primeiro momento – cujos ecos reverberam em discursos atuais – o surgimento da escrita foi visto como uma ameaça à vocalidade, no entanto, o que se tem observado é que ambas seguem seus próprios caminhos, até culminarem, nos dias atuais, num processo de imbricamento, com o estabelecimento da internet e o surgimento de possibilidades linguísticas e textuais que as apresentam em parceria. O que se presencia talvez nem seja apenas o que Zumthor (2000, p. 18) chama de revanche da voz, mas a constatação de suas propriedades maleáveis, de sua importância social, contestação inegavelmente nova e instigante, tendo em vista que

[...] as sociedades ocidentais só têm um fraco sentimento coletivo da importância da voz, e quase nenhuma linguagem comum para lhe chamar. Nós continuamos pelo contrário a pensar que a passagem de uma sociedade oral a uma sociedade essencialmente alfabetizada diminuiu a importância da voz em relação à imagem e à palavra escrita, como se a voz existisse muito mais na periferia da experiência humana que em seu centro. No debate sobre

o papel da linguagem, da fala e da conversação que incomoda há várias décadas, a voz aparece quase como um acidente (KARPF, 2008, p. 15)¹³⁴.

Tantas vezes lembrado por ter promovido o que chamo de ‘diáspora nordestina’, o êxodo rural se deu como um divisor de águas nos caminhos da cantoria. Quando os sujeitos se deslocaram do espaço rural rumo ao espaço urbano, carregaram consigo não apenas sonhos e expectativas, mas também memórias que foram reconstruídas num novo plano, em que o som da viola e a voz dos poetas populares compunham o cenário e embalavam a vida. Uma vez alçados a outro contexto, foi preciso adequar-se, mas sem perder de vista as marcas de sua identidade cultural. Foi seguindo esse traçado que o cordel e o repente espalharam-se pelos grandes centros e foram tomando novos rumos. Acompanhando esse movimento, conclui-se que o processo de profissionalização que tomou forma na cantoria se deu antes do período geralmente apontado como aquele em torno dos anos 1970. Uma nova configuração começou a ter seus contornos esboçados quando poetas como Dimas Batista, – considerado o mais intelectualizado entre os três irmãos, ao lado de Lourival e Otacílio – ainda nos anos 1940, passaram a impor novas regras. Mudanças aparentemente sutis, como a delimitação do tempo de apresentação, o acerto prévio do valor a ser pago aos cantadores – espaço antes ocupado apenas pela bandeja – deram início a um processo de organização que culminou com a criação de um reduto corporativista na área, de modo que os repentistas passaram a ser vistos como integrantes de uma classe, reconhecidos como profissionais e tiveram sua prática regulamentada por princípios estabelecidos por eles. Esse movimento foi revelando – uma espécie de ‘seleção natural’–, os sujeitos mais aptos a acompanhar os novos rumos da cantoria, a ocupar outros espaços.

Acostumados com o lugar de destaque que tinham nas feiras e nas praças, onde eram o centro das atenções, foi preciso que os poetas desenvolvessem mecanismos para atuar no contexto de bares, onde, embora figurassem como a atração principal, contratada por donos de estabelecimentos interessados em cantoria ou até mesmo por outros cantadores (que, atentos aos interesses do público, promoviam eventos com regularidade), tiveram de atender a apelos por uma performance diferenciada, que os obrigava a manter-se atentos e concentrados

¹³⁴ [...] les sociétés occidentales n’ont qu’un faible sentiment collectif de l’importante de la voix, et quasiment aucun langage commun pour en parler. Nous persistons au contraire à penser que le passage d’une société orale à une société essentiellement alphabétisée a diminué l’importance de la voix par rapport à l’image et au mot écrit, comme si la voix existait à la périphérie de l’expérience humaine plutôt qu’en son centre. Dans le débat sur le rôle du langage, de la parole et de la conversation qui fait rage depuis plusieurs décennies, la voix n’apparaît presque que comme un accident.

em meio às conversas que permeavam os recintos, bem como aos sons externos. A passagem que se deu dos ambientes abertos – feiras, praças e fazendas – para ambientes fechados – bares, auditórios e teatros –, motivou a introdução de elementos acústicos (microfone e caixas amplificadoras), que alteraram a corporalidade e a vocalidade do poeta. Amplificado, seu canto ganhou novos contornos e exigiu novos domínios: foi preciso aprender a empostar a voz para cantar ao microfone; foi preciso amplificar as violas, para que não perdessem seu espaço e sua função de entrecortar os versos e aconchegar o coração do violeiro. Ressalta-se que, em meio a tantas mudanças, a relação entre o cantador e seu instrumento não foi alterada.

O evento organizado pelo escritor Ariano Suassuna, no Teatro Isabel, em 1946, é apontado por todos os cantadores como o primeiro Encontro de repentistas, na medida em que compreendem aquele momento como marco de acesso, oficialmente, a um ambiente até então considerado como reduto de elite. Tal iniciativa foi o estopim para a inauguração de uma nova fase no reino da cantoria. Após ser aprovada por um público tão exigente como aquele formado por universitários, cujo evento foi organizado por um estudante de Direito, a criação poética improvisada ganhou o palco. Uma vez que este espaço foi aberto, outras portas foram cedendo com alguma facilidade.

A presença dos cantadores no rádio, lembra o poeta José Alves Sobrinho (1980), se deu quando os congressos de violeiros já eram realidade. A importância da radiodifusão para a cantoria, porém, merece ser acentuada, pois se constitui numa espécie de vitrine para os poetas, além de um meio de aproximação e iniciação para os que tiveram nos programas de rádio os primeiros contatos com o repente, captado pelas ondas sonoras que invadiam os lares brasileiros anunciando um novo dia, uma vez que os primeiros horários da manhã costumavam ser aqueles dedicados aos programas de cantoria. Do mesmo modo, a televisão e a *internet* têm sido utilizadas como canais para divulgar trajetórias que se fazem em paralelo ao que conquistou na mídia, embora não exatamente em razão de sua imagem estar vinculada ou mesmo adaptada aos referidos canais.

Quando as primeiras discussões sobre os festivais começaram a tomar corpo, delineando-se, então, um projeto crítico inicial, a questão principal girava em torno, sobretudo dos limites e embates entre cultura erudita e cultura popular. Entretanto, os trabalhos de pesquisa desenvolvidos acabaram por mostrar que as estruturas que sustentam cada segmento (o popular e o erudito) não podem ser concebidas de modo dicotômico, tendo em vista que cada uma implica idiossincrasias que não podem e não devem ser comparadas. A princípio, dar voz a uma minoria – a dos repentistas – parece uma proposta atraente, uma vez que é reduzido o número de propostas, em que o olhar do pesquisador, geralmente em *zoom*, se

desloca da fala de quem observa para recair sobre a voz dos próprios cantadores. O discurso acadêmico, de modo geral, não concebe com tranquilidade a figura do pesquisador que se põe acampo e se dispõe a fazer um trabalho etnográfico despido de amarras subjetivas e pré e - concebidas, de modo a favorecer a compreensão do fenômeno em si e não a confirmação de suas premissas.

Por outro lado, os encontros, as conversas, as entrevistas e as pesquisas indicam que o mundo do repente não se reduz a um pequeno grupo de sujeitos, mas que há, na verdade, um sem número de nomes e rostos desconhecidos e invisíveis no universo da cantoria. Os amantes dessa arte lembram de imediato uma dúzia de cantadores a quem eles admiram e que compõem o que denomino ‘o cânone do repente’, representado apenas por um reduzido contingente de repentistas que, em função da notoriedade de seu trabalho, conseguiram penetrar em outros veículos de comunicação, ocupando a mídia e ganhando fama. Mas, há muitos outros poetas, além destes, que também merecem ser conhecidos.

Não é com grande surpresa que se constata que o contexto da cantoria de improviso não difere tanto do espaço dedicado às demais artes no território brasileiro. Como sempre, é preciso estar preparado para participar do grande jogo social, que relega certos artistas a posições apenas secundárias. Mas, a que artistas me refiro? Não se faz referências aqui, ressalte-se, apenas a um grupo seletivo que conseguiu furar o bloqueio entre o eixo sul-sudeste e o restante do país, que conquistou espaços, após anos e anos de carreira, ou mesmo que pagou por alguns minutos para aparecer na televisão ou ter sua música tocada nas rádios, ou então obter recorde de acessos na *internet*. Refiro-me, antes, ao grande número de cantadores, que são criadores e também produtores culturais, que promovem eventos, organizam-se em torno de associações que representam a classe e lutam por seus direitos, levantando a bandeira da cultura popular.

Na era dos espetáculos *stand up*, o consumo também segue a lógica que gera sucessos e estrelas que surgem e desaparecem com extrema rapidez. Os outros eventos de cantoria, os que conseguem perdurar e marcar época, sendo capazes de se manter atuais a ponto de unir gerações em torno dos mesmos desejos, representam um quantitativo pouco relevante, se for levado em conta o grande número de artistas que estão espalhados pelo imenso território brasileiro e que conheceram o ocaso sem ter ao menos conhecido o sucesso. Os cantadores, no entanto, buscam incansavelmente seu lugar ao sol. Acompanhando o fluxo de violeiros que constituíram a ‘época de ouro da cantoria’, tanto os repentistas mais antigos e com carreiras consolidadas quanto a geração mais jovem que luta pela conquista do seu espaço, estão em busca do estrelato. Todavia, a fama no campo das expressões populares

exige que se trilhem árduos caminhos para se atingir o amplo reconhecimento do grande público.

Outra constatação a que se chegou ao longo da pesquisa é que repente não é só improvisado, mas supõe também um longo processo de aprendizagem, memorização e criação. À primeira vista, tal fato pode surpreender os mais românticos que pensam em poetas dotados de uma capacidade poética que lhes permite jorrar grande quantidade de versos feitos no momento, de imediato, aproveitando a motivação que cada cantoria oferece. Esse dado, entretanto, não descaracteriza a figura do cantador nem mesmo compromete a admiração por eles conquistada, pois é preciso ampliar o campo do que se considera improvisação para compreender que, ainda que repentina, a poesia, no caso, como qualquer outro, não surge do nada e está baseada em um sólido esteio literário que a sustenta. Ao receber um mote, o poeta está ali por completo, portando suas lembranças, acionando seus saberes, ativando seus referenciais. Não seria sequer possível pensar em improvisado se o repentista não pudesse acessar as inúmeras fórmulas que ele conhece e interioriza ao longo de tantos anos de estrada. Longe de ser um artifício para enganar os ouvintes, o que ele revela é um diálogo consigo mesmo e com as memórias acumuladas que traz na manga e utiliza quando acha que cabem. Por outro lado, a prática do balaio, reconhecida por todos, mas admitida por poucos, ao que tudo indica, sempre esteve presente, mesmo quando os cantadores eram apontados como poetas analfabetos. Nada os impedia de fazer versos antes e só revelá-los no momento da apresentação, após uma prévia maturação, que se dava sem que os versos precisassem alcançar a caneta e o papel.

Outro aspecto a ser observado diz respeito ao encaminhamento que os poderes públicos vão assumindo no sentido de incentivar práticas culturais populares, criadas e destinadas ao público que se identifica, sobretudo, com elementos que, embora estejam reconfigurados no contexto dos grandes centros, têm seus propósitos fincados na ambiência rural, e sem perder sua origem, sem desfazer seus elos de pertencimento e sem se render por completo aos apelos da chamada 'selva de pedra'. Eis o que pensa o cantador Pedro Bandeira, um dos representantes da antiga geração ao se referir às conquistas da classe:

Isso foi um reforço do próprio cantador e o próprio tempo trouxe essa evolução. Hoje o cantador não é tido mais como um brincalhão, um vagabundo, como preguiçoso que sai só dizendo brincadeira pro povo achar graça e ganhar o dinheiro dele e beber as cachaças dele, os uísques, etc. Hoje o cantador é um profissional, a maioria são homens de destaque, nós temos vários advogados cantador, vários juízes, até médicos são cantadores.

(2010, p. 22)

A figura do vagabundo andarilho deu lugar ao profissional, por vezes sedentário. Para o poeta, ter destaque não implica apenas a ser respeitado por seu ofício, pois a imagem do repentista analfabeto, tão decantada, já não corresponde ao cantador de hoje. Com perfis variados, os poetas populares revelam ter tido as mais diversas formações. A referência a certas atividades profissionais, comuns na fala do repentista – como direito e medicina – ilustram o fato de que até mesmo representantes de setores tidos como de elite integram o grupo de ouvintes e cantadores. Assim, identifica-se na fala dos cantadores a valorização quase que subserviente de profissões de destaque no âmbito nacional, sendo esse discurso o responsável também pela sustentação de uma sociedade marcada pelo coronelismo e pela escravidão, seja no tratamento que é atribuído a tais personagens – afinal, são doutores? – ou no modo como são acolhidos como se lhes rendessem favores. Além disso, cabe ressaltar que entre os cantadores, afora a presença de profissionais de outras áreas, tem crescido, sobretudo, o número de professores com diploma. Embora, na sua maioria, sejam portadores de uma sabedoria popular, oriunda das lições e experiências colhidas no dia-a-dia, muitos também aprendem a conviver com os saberes obtidos aqui e acolá, em espaços formais e informais, ou então como autodidatas, envolvidos em leituras, estudos e pesquisas de caráter exclusivamente pessoal. É preciso destacar, ainda, que, embora os cantadores com maior grau de instrução produzam versos mais limpos, utilizem conceitos mais bem elaborados, adotem uma variedade linguística mais refinada, nenhum desses elementos diminui ou retira a relevância do cantador, cuja vibração permanece se valendo prioritariamente do seu repertório de memórias para compor seus versos. É preciso, também, esclarecer que não se faz aqui uma apologia de uma dita ‘pureza’ dos poetas populares. Pretendidamente fruto de sua ignorância sertaneja e da sua reduzida e precária formação escolar. O que se pretende é entrar em contraposição com certos preconceitos vigentes – no seio da própria cantoria – que insistem em apontar como grandes cantadores aqueles que apresentam um determinado perfil, tendente a fugir do parâmetro próprio dos repentistas em geral, com a intenção de realçar a existência de uma suposta ‘classe intelectual’, que representaria a nata dos cantadores. Reconhece-se, entretanto, apesar de tudo isso, que o que se exige do cantador é que ele cumpra bem sua missão, missão que não lhe foi imposta, mas fruto de uma efetiva inclinação pessoal:

[...] eu acho que o tempo é que se encarregou e que se encarrega de fazer essa mudança. Mas eu acho, acho não, tenho certeza, que nós estamos numa fase muito boa. Agora estamos numa fase pesada. Pesada por quê? Porque como tá tudo muito aberto, rádio, televisão e o ouvinte ficando mais ativo e ativo, também tá mais exigente, tá mais exigente, só tá saindo bem quem tá

cantando bem. Precisa de cantar bem, bem bonito e bem cantado e com a alma e coração e voz e lá e verbo, que é pra poder vir a verba, senão (...). Tá pesado cantoria, muito pesado. E quando passa a ser de improviso, se o cabra não for um bom repentista se engancha na cerca.

(BANDEIRA, 2010, p. 22)

O tempo, como promotor de mudanças inevitáveis, é considerado pelo cantador como um processo natural; na verdade, é respeitado, mas seguidos por muitos, com leis muito rígidas. Os canais abertos pelo rádio, pela televisão e pela *internet* aumentam consideravelmente as chances de que tais artistas tenham seu talento (re)conhecido de uma maneira até então impossível há algumas décadas, mas é mister pensar que as tendências que surgem no consumo dos bens culturais – do vestuário à música – também obedecem a formatos que, longe de abrir para opções, ditam normas. Para as mulheres, por exemplo, a revolução do significado do papel social do feminino trouxe conquistas no mercado de trabalho, é verdade, mas ele veio apenas se somar aos demais já existentes, pois, em meio às suas múltiplas atribuições, a mulher continua sendo alvo de apelos constantes, vindos de todos os lados, que lhe impõem a necessidade de manter-se feminina, bonita e bem-vestida a fim de adequar-se sempre ao padrão esperado. Beleza, feminilidade e elegância são elementos culturais e, portanto, também mudam ao longo do tempo. A discussão de tais problemas, porém, não cabe aqui, e muito menos o das questões que conduzem ao reconhecimento da diversidade cultural como o caminho mais profícuo para extinguir os preconceitos que envolvem aqueles que, frutos do hibridismo cultural brasileiro, têm corpos, rostos e cores diferentes. A diferença que não importa é aquela que diz respeito aos cantadores tido, sobretudo, como seres exóticos e – por que não dizer – selvagens. Esta, como tantas outras, é mais uma invenção cultural, criada a partir de um específico e particular ponto de vista, eleito como determinante e imposto como parâmetro de julgamento, neste caso, dos integrantes do grupo dos cantadores e até mesmo de seu público.

A análise do caminho percorrido pelos cantadores, ao longo de um ano, para participar dos eventos de cantoria, indica que, enquanto as apresentações de pé-de-parede seguem um fluxo mais fluido e livre, os festivais obedecem geralmente a um roteiro rígido, que só inclui as grandes cidades, os cantadores mais conhecidos e prestigiados, e as organizações que possuem patrocínios mais significativos. Há que reconhecer, no entanto, em cada Estado, roteiros paralelos que incluem cantadores em início de carreira ou aqueles cujos versos ainda não romperam os limites regionais, ou então que não contam com recursos para promover eventos de maior visibilidade. Muitas vezes, as tênues fronteiras entre alguns Estados como Pernambuco, Paraíba e Ceará, permitem um trânsito constante entre os

repentistas, o que reaquece as práticas locais e motiva a realização de eventos com maior frequência e em âmbito interestadual, favorecendo a presença de um grande público de espectadores e ouvintes. A produção regular de festivais pode contribuir para que um determinado Estado passe a integrar o rol dos grandes redutos da cantoria, como o que ocorreu com o Piauí, por exemplo, cuja representatividade por muito tempo esteve limitada à presença do cantador Domingos Martins da Fonseca. Hoje o Piauí aparece na fala dos repentistas mais conhecidos como um dos Estados onde a cantoria encontra capilaridade, em função da promoção do Festival de Violeiros Norte-Nordeste que, a caminho de sua 40ª edição, obedece, conforme o poeta Pedro Ribeiro, responsável pela coordenação do evento, a normas muito bem sistematizadas de organização:

Nós começamos já a organizá-lo em março. Em março do ano e, às vezes, até a gente termina de organizar um e começa a organizar o outro. Como? Pesquisando, como você está fazendo, sabendo onde é que está um garoto que está realmente começando a cantar. A gente vai à casa dos pais, os pais “Não, o meu menino está muito novo”, vem aquele medo de fracassar. A gente dá uma aula de Psicologia para a família e terminam todos concordando e a gente inclui o garoto já no festival. Abrem as inscrições, aceitamos violeiros de todo o Brasil. (2010, p. 05)

Além de se destacar das demais produções por reunir um grande número de cantadores e desviar o foco das disputas por premiação para o espaço de embates nos moldes mais tradicionais – ainda que as apresentações sigam a formatação adotada por outros eventos quanto à distribuição do tempo, por exemplo_ seu organizador revela que a iniciativa se volta também para a revelação de novos talentos, colaborando para a ampliação de tais atividades e contribuindo, com eficácia, para o processo de renovação da cantoria. Seguindo o mesmo princípio, a Bahia também passa a figurar nos discursos de cantadores de outros Estados, em virtude da realização do Festival de Violeiros do Nordeste, que também se encaminha para os seus 40 anos de realização. Antes disso, outras iniciativas também trouxeram cantadores importantes para as terras baianas, mas, infelizmente, quase todas elas se perderam nas brumas do tempo.

Ainda que eventos importantes tenham sido promovidos na região sudeste, notadamente em São Paulo e no Rio de Janeiro, e tenham contribuído para dar visibilidade aos poetas nordestinos, de modo que alguns por lá fixaram residência e permaneceram por algum tempo vivendo de sua arte, nos dias atuais os poetas estão concentrados no Nordeste, onde sempre tiveram pouso certo. É nessa região que ocorrem os eventos mais importantes, é

aí que surge o maior número de novos cantadores com maior potencial, e é a partir daí que se fortalece e se divulga a figura do repentista para o restante do país.

À medida que a cantoria vai tomando novos rumos, iniciativas inovadoras têm tomado corpo, como a Escola Experimental de Repentistas de Abaiara, cuja proposta é introduzir a cantoria nas instituições de educação básica da região do Cariri cearense, projeto este fruto do curso de Música da Universidade Federal do Cariri, que aposta na aproximação com a comunidade como forma de valorizar e incentivar a cultura local. O projeto, encabeçado por Maria Isabel Caldas Grangeiro, filha do cantador Gilvan Grangeiro, parte do princípio de que a iniciativa

[...] pode também contribuir de forma significativa para a Educação Musical a ser desenvolvida nos ambientes escolares do Ensino Básico no Brasil. Tendo em vista que esse contato é relevante para a formação do indivíduo, acredito na importância da inserção da cultura popular no currículo escolar, visando uma maior proximidade entre a escola e a cultura presente na região.
(2013, p. 02)

Esse tipo de ação – ainda que embrionária – revela-se um importante canal de aproximação entre as comunidades escolares e a cultura local, na medida em que parte de uma prática cultural presente no cotidiano para introduzir discussões sobre expressões artísticas. A música, que se encontra entranhada na vida dos moradores de Abaiara, seja pelos grupos de pífano, seja pelas cantorias de viola, convive com outras artes e se afirma como um caminho viável para despertar o interesse pelas práticas populares e fomentar o surgimento de novos representantes da arte da cantoria.

Enquanto este trabalho conclui, a meu ver, uma etapa importante, continua latente o desejo para que outros aspectos da cantoria improvisada sejam investigados. Outros eventos com novo formato, outras iniciativas, outros artistas estão surgindo e se sobrepondo ao discurso fatalista que há anos anuncia o enterro do repente. Ainda que o contexto geral não seja muito estimulante para artes que se encaixam no perfil aqui estudado, a dinâmica, que manteve atuante as diferentes manifestações da cantoria durante todo esse período, revela ter motivação suficiente para dar continuidade ao funcionamento da roda que faz girar a engrenagem das poéticas orais, sempre em sintonia com seu tempo, reatualizando-se, reinventando-se, deglutindo o novo e moldando-o a seu sabor, impulsionando o pleno funcionamento das cordas da viola e a criatividade pulsante de tantos homens e mulheres que escolheram o repente como mote e farol para guiar seus passos.

REFERÊNCIAS

Teses, Dissertações e Trabalho de Conclusão de Curso

AMORIM, Maria Alice. Dissertação (Mestrado). *No visgo do improviso ou A peleja virtual entre cibercultura e tradição: comunicação e mídia digital nas poéticas da oralidade*. 2007. 135 f. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

AMORIM, Maria Alice. Tese (Doutorado). *Pelejas em rede vamos ver quem pode mais: comunicação em múltiplos suportes no cordel e no repente*. 2012. 335 f. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2012.

ARAÚJO, José Mauro Barreto de. Dissertação (Mestrado). *Viola, verso, desafio: experiências de repentistas e amantes da cantoria*. 2010. 304f. Universidade de São Paulo.

CASTRO, Simone Oliveira de. Tese (Doutorado). *Memórias da cantoria: palavra, performance e público*. 2009, 265 f. Universidade Federal do Ceara, Fortaleza, 2009.

DINIZ, Joseilda de Sousa. Tese (Doutorado). *José Alves Sobrinho: un poète entre deux mondes*. Université de Poitiers, 2009.

GRANGEIRO, Maria Isabel Caldas. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação). *Cantoria repentista como ferramenta de educação musical: escola experimental de repentistas de Abaiara*. Universidade Federal do Cariri. Juazeiro do Norte, 2013.

HEINE, Palmira Virginia Bahia. *Navegando na enunciação digital: processos de construção do ethos em blogs de pré-universitários e universitários*. Tese de Doutrado. 2009.

Universidade Federal da Bahia. Instituto de Letras. Disponível em:

<http://www.repositorio.ufba.br:8080/ri/bitstream/ri/11008/1/Palmira%20Virginia%20Bahia%20Heine.pdf>. Acesso em 15 nov. 2013.

LIMA, Cássio Leonardo Nobre de Souza. Dissertação (Mestrado). *Violas no samba do recôncavo baiano*. Escola de Música. Universidade Federal da Bahia. 2008. 190f.

MAGALHÃES, Gustavo Lopes. *De pés-de-parede a festivais: um estudo de caso sobre o repente nordestino na grande São Paulo*. 2001. 282 p. Dissertação em Teoria e História Literária. Universidade Estadual de Campinas, Campinas/SP, 2001.

NASCIMENTO, Jussara Costa. *Poesia oral ritmada: repentistas, emboladas, griottes*. Tese (Doutorado). Departamento de Letras. Universidade Federal da Bahia. 2003.

QUEIROZ, Laércio. *Mulheres de repente: vozes femininas no repente nordestino*. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal da Paraíba, 2003. 147f.

RIVRON, Vassili. *Enracinement de la littérature et anoblissement de lamusique populairee de: étude comparée de deux modalités de construction culturelle du Brésil (1888-1964)*. 2005. 598 f. École de Hautes Études en Sciences Sociales, Paris, 2005.

ROUGIER, Thierry. *Les cantadores, poètes improvisateurs de la cantoria: une tradition en mouvement dans le Nordeste brésilien*. 2006. 334 f. Thèse (Doctorat Ethnologie, option Anthropologie sociale e culturelle). Université Victor Segalen Bordeaux 2, Bordeaux.

SANTOS, Francisca Pereira dos. Tese (Doutorado). *Novas cartografias no cordel e na cantoria: desterritorialização de gênero nas poéticas das vozes*. Universidade Federal da Paraíba, 2009.

SAUTCHUK, João Miguel Manzollilo. *A poética do improviso: pratica e habilidade no repente nordestino*. 2009, 222 f. Tese (Doutorado). Universidade de Brasília, 2009.

Cantoria e Música

ALEXANDRE, Marcos Antônio (Org.). *Falas do outro: literatura, gênero, etnicidade*. Belo Horizonte: Nandyala; NEIA, 2010.

ALMEIDA, Átila Augusto F. de; SOBRINHO, José Alves. *Dicionário bio-bibliográfico de repentistas e poetas de bancada*. Editora Universitária: João Pessoa; Centro de Ciências e Tecnologia, 1978.

AMISTEAD, Samuel G.; ZULAIKA, Joseba (Dir.). *Voicing the moment: improvised oral poetry and basque tradition*. Reno, Nevada: Center for Basque studies/University of Nevada, Reno, 2005.

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. 4. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006.

ANDRADE, Mário de. *Vida de cantador*. Belo Horizonte- Rio de Janeiro: Vila Rica Editoras Reunidas, 1993.

BÉHAGUE, Gérard. *Musiques du Brésil: de la cantoria a la samba-reggae*. Paris: Cité de la musique/Actes Sud, 1999

CARVALHO, Reinaldo Forte. *No “desafio da viola” e na “peleja do improviso”*: Auditório Pedro Bandeira, uma escola de cantadores e poetas populares no Nordeste (Juazeiro do norte - CE, 1972-1985). Disponível em:
http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/etnomusicologia/etnom_RF_Carvalho.pdf

CASTRO, Simone Oliveira de. *Memórias da cantoria: palavra, performance e público*. Fortaleza: Expressão Gráfica Editora , 2011.

CONTRI, Fabrice. *Improviser sans trous de mémoire: le legs de la musique carnatique (Inde du Sud)*. In: *Cahiers d'ethnomusicologie*. Dossier: Mémoire, traces, histoire. n. 22. 2009. Disponível em: ethnomusicologie.revue.org/954. Acesso em agosto 2012.

DANTAS, Jomaci (Org.). *Versos Inesquecíveis*. Patos/ PB: Santo Antônio, 2010.

DEPLAGNE, Luciana Eleonora de Freitas Calado. Gênero em desafio: das *trobairitz* provençais às repentistas nordestinas. In: *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea: Dossiê Poéticas da Oralidade*. n. 35, Brasília, Janeiro/Junho de 2010.

ESCLAPEZ, Christine. *La musique comme parole des corps*: Boris de Schloëzer, André Souris et André Boucourechliev. Paris: L'Harmattan, 2007.

FINNEGAN, Ruth. O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance? In:

MATOS, Claudia Neiva; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira (Org.). *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

FURIBA, João. O cantador e a viola. In: FUNDAÇÃO JOAQUIM NABUCO. *Poetas do repente*. Recife: Editora Massangana, 2008.

JOURDAIN, Robert. *Música, cérebro e êxtase: como a música captura a nossa imaginação*. Tradução Sonia Coutinho. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998.

MARREC, David Le. *Luth, théorbe, guitare baroque & associés*. Disponível em: <http://operacritiques.free.fr/css/index.php?2009/12/28/1442>. Acesso em out. 2013

MOTA, Leonardo. *Cantadores*. Rio de Janeiro-São Paulo-Fortaleza: ABC, [1921] 2002a.

MOTA, Leonardo. *Sertão Alegre*. Rio de Janeiro-São Paulo-Fortaleza: ABC, [1928] 2002b.

MOTA, Leonardo. *Violeiros do Norte*. Rio de Janeiro-São Paulo-Fortaleza: ABC, [1921] 2002c.

NATTIEZ, Jean-Jacques. *Musiques et culture*. Vol. 3: Collection Musiques: une encyclopédie pour le XXI^e siècle. Paris: Actes sud/ Cité de la musique, 2005.

NAUGRETTE, Catherine ; PISTONE, Danièle. *Paroles et musiques*. Paris : L'harmattan, 2012.

RAMALHO, Elba Braga. *Cantoria nordestina: música e palavra*. São Paulo: Terceira Margem, 2000.

RAMALHO, Elba Braga. *Cantoria nordestina: novo enredo para o metro cantado*. Tese inédita apresentada no concurso de Professor Titular da UECE. 2001b.

RAMALHO, Elba Braga. *Cantoria nordestina: pensando uma estética da cultura oral*. Actas do IV Congresso Latino-Americano de la Asociación Internacional para el Estudio da la Música Popular. 2001a. Disponível em <http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2001/12/Ramalho.pdf>. p. 01-15.

RAMOS, João Crispim. *O primeiro cantador da Bahia*. 1. ed. Feira de Santana, Bahia : Imprensa Universitária, 1999.

RAMOS, João Crispim. *O primeiro cantador da Bahia*. Imprensa Universitária: Feira de Santana, 1999.

RAMOS, José Crispim. *A Bahia e os repentistas*. Escola Gráfica N.Senhora de Loreto: Salvador, 1991.

ROUGIER, Thierry. Les poèmes improvisés des cantadores brésiliens: une performance sans cesse renouvelée. In: *Cahier d'ethnomusicologie*. Performance. n. 21. 2008.

SANTOS, Idelette Muzart-Fonseca dos Santos. *Memória das vozes: cantoria, romanceiro e cordel*. Tradução Márcia Pinheiro. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo, Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2006.

TINHORÃO, José Ramos. *A música popular que surge na era da revolução*. São Paulo: Editora 34, 2009.

TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 2010.

TINHORÃO, José Ramos. *Os sons dos negros no Brasil: cantos, danças, folguedos: origens*. São Paulo: Editora 34, 2008.

TINHORÃO, José Ramos. *Os sons que vêm da rua*. São Paulo: Editora 34, 2005.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular: segundo seus gêneros*. 7. ed. São Paulo: Editora 34, 2013.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Melodias para a improvisação poética do Nordeste: as toadas de sextilhas segundo a apreciação dos cantadores*. In: Revista Brasileira de Música. Vol. XVIII, 1989, p. 115-129.

VILELA, Ivan. *Na toada da viola*. In Revista USP: Dossiê Brasil Rural. São Paulo, n. 64, p.76-85, dezembro/fevereiro 2004-2005. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/viewFile/13392/15210>. Acesso em 10 ago. 2013.

Póetica, Performance, Oralidade e Escrita

RAFAEL, Ésio (Org.). *Livro dos repentistas: Congressos de Cantadores do Recife*. Recife: FUNDARPE, 1990.

BEZERRA, Jaci; RAFAEL, Ésio (Org.). *Livro dos repentistas: Congressos de Cantadores do Recife*. Recife: FUNDARPE, 1990.

CARMO Jr, José Roberto. *A voz: entre a palavra e a melodia*. Revista Teresa (USP), v.

CARVALHO, Gilmar de. *Tramas da cultura: comunicação e tradição*. Museu do Ceará: Fortaleza, 2005. Disponível em: <http://www.overmundo.com.br/banco/tramas-da-cultura-comunicacao-e-tradicao-livro-de-gilmar-de-carvalho>

CASAJUS, Dominique. *L'aède et le troubadour*: essai sur la tradition orale. Paris: CNRS Editions, 2012.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Contos tradicionais do Brasil*. 18. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. 11. ed. São Paulo: Global, 2001.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Vaqueiros e cantadores*. São Paulo: Editora Global, [1937] 2005.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*: criação de um tempo-espaço de experimentação. São Paulo: Perspectiva; Editora da Universidade de São Paulo, 1989.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Tradução Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2007.

DEHAENE, Stanislas; PETIT, Christine (Dir.). *Parole et musique*: aux origine du dialogue humain. Paris: Odile Jacob/ Collège de France, 2009.

DETTONI, José. *O repente*: valores antropológicos da arte efêmera. São Paulo: Editora LiberArs, 2013.

FÍNNEGAN, Ruth. *Oral poetry*: its nature, significance and social context. Cambridge: Cambridge University Press, 1979.

FUNDAÇÃO JOAQUIM NABUCO. *Poetas do repente*. Recife: Editora Massangana, 2008.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. Tradução Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2005.

GOLDBERG, Roselee. *A arte da performance*: do futurismo ao presente. Tradução Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
Harvard Universty Press, 1960.

HAVELOCK, Eric. A equação oralidade-cultura: uma fórmula para a mente moderna. In: OLSON, David R.; TORRANCE, Nancy (Org.). *Cultura escrita e oralidade*. São Paulo: Ática, [1991]1995.

HOBBSAWN, Eric. *A invenção das tradições*. In: HOBBSAWN, Eric; RANGER, Terence (Org.). *A invenção das tradições*. Tradução Celina Cardim Cavalcanti. 6. ed. São Paulo: Paz e Terra, [1983] 2008.

JOUSSE, Marcel. Études de psychologie linguistique: le style oral rythmique et mnémotechnique chez les verbo-moteurs. In: BEAUCHESNE, Gabriel. *Travaux du laboratoire de rythmo-pédagogie de Paris*. Archives de philosophie, v. II, cahier IV. Paris, 1925. Disponível em: <http://classiques.uqac.ca/>

KARPF, Anne. *La voix: un univers invisible*. Paris: Éditions Autrement: 2008.

LLEDO, Emilio. *El silencio de la escritura*. Madrid: Espasa, 2001.

LINHARES, Francisco; BATISTA, Otacílio. *Antologia ilustrada dos cantadores*. 2. ed. UFC, 1982.

LONCKE, Sandrine. Mémoire et transmission musicale dans une société nomade: l'exemple des Peuls Wodaabe du Niger. *Cahier d'ethnomusicologie*. Dossier Mémoire, traces, histoire. n. 22, Paris, 2008. p. 203-222. Disponível em <http://ethnomusicologie.revues.org/954>

LORD, Albert B. *The singer of tales*. Cambridge, Massachusetts/ London, England:

MAINGUENEAU, Dominique. *Análise de textos de comunicação*. Tradução Cecília P. de Souza e Silva e Décio Rocha. São Paulo: Cortez, [1984] 2001.

MANCA, Maria. *La poésie pour répondre au hasard: une approche anthropologique des joutes poétiques de Sardaigne*. Paris: CNRS/Éditions de La Maison des Sciences de L'homme, 2009.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. *Da fala para a escrita: atividades de retextualização*. São Paulo : Cortez, 2001.

MARROU, Henri-Irénée. *Les troubadours*. Paris : Editions du Seuil, 1971.

MATTOS, Sergio. *Um perfil da TV brasileira: 40 anos de historia- 1950/1990*. Salvador: Associação Brasileira de Agências de Propaganda/ Capitulo Bahia: A TARDE, 1990. Disponível em http://www.sergiomattos.com.br/liv_perfil03.html.

MELUCCI, Alberto. *O jogo do eu*. Tradução Adriano R. Marinho *et al.* São Leopoldo, RS: Editora Unisinos, 2004.

MESCHONNIC, Henri. *Linguagem: ritmo e vida*. Belo Horizonte: Fale/ UFMG: 2006.

ONG, Walter. *Oralidade e cultura escrita: a tecnologização da palavra*. Tradução Enid Abreu Dobranszky. Campinas, SP: Papirus, [1982] 1998.

MATOS, Gislayne. *A palavra do contador de histórias*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

MONTEIRO, Vanessa Roses; BRESCOVICI, Silvana Maria; Delgado, Susana Elena. *A ocorrência de ceceio em crianças de oito a 11 anos em escolas municipais*. Revista da Sociedade Brasileira de Fonoaudiologia, vol.14, n.2, São Paulo. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1516-80342009000200012 Acesso em: 8 ago. 2013.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PEREIRA, Maria do Rosário Alves. Breve incursão sobre a crônica brasileira de autoria feminina. In: DUARTE, Constância Lima; DUARTE, Eduardo de Assis;

PIERRA, Gisèle. *Le corps, la voix, le text: arts du langage em langue étrangère*. Paris: L'Harmattan, 2012.

RAMALHO, Maria de Lourdes Nunes. *O trovador encantado*. A Coruña: Portugal, 2011.

REDEKER, Robert. *Poésie de l'improvisation*. Paris : Éditions Éitinéraires, 2004.

RIBEIRO, Pedro. *Nos caminhos do repente: gramática do repente*. 3. ed. Teresina: Halley, 2009.

RUBIM, Antônio Albino Canelas. *Políticas culturais do governo Lula*. In: Revista Lusófona de Estudos Culturais | Lusophone Journal of Cultural Studies Vol. 1, n.1, pp. 224-242, 2013. Disponível em: <http://estudosculturais.com/revistalusofona/index.php/rlec/article/view/17> Acesso em: 5 nov. 2013.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. *Políticas culturais no Brasil: tristes tradições*. Galáxia : Revista do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Semiótica. v. 7, n. 13, 2007. Disponível em : <http://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/1469/0>. Acesso em: 5 nov. 2013.

SANTAELLA, Lúcia. *Matrizes da linguagem e pensamento: sonora, visual, verbal: aplicações na hipermídia*. São Paulo: Iluminuras, 2001.

SANT'ANNA, Afonso Romano de. Canto e palavra. In _____. *Que fazer de Ezra Pound*. Rio de Janeiro: Imago, 2003.

SANTOS, Francisca Pereira dos. Cantadoras e repentistas do século XIX: a construção de um território feminino. In: *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea: Dossiê Poéticas da Oralidade*. n. 35, Brasília, Janeiro/Junho de 2010.

SANTOS, Idelette Muzart-Fonseca dos Santos. *Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1999.

SANTOS, Idelette Muzart – Fonseca dos. Uma poética em permanente reconstrução : voz passada e presente de Paul Zumthor . In: *Oralidade em tempo & espaço (Colóquio Paul Zumthor)*. FERREIRA, Jerusa Pires (Org.). São Paulo: Educ/Fapesp, 1999, p. 91-106.

SANTOS, Idelette Muzart-Fonseca dos Santos. Escritura da voz e memória do texto: abordagens atuais da literatura popular brasileira. In: BERND, Zilá; MIGOZZI, Jacques (Org.). *Fronteiras do literário: literatura oral e popular Brasil/França*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1995.

SOBRINHO, José Alves. A viola é o templo onde eu adquiri o conhecimento. *Revue Plural Pluriel*, Paris, n.10, printemps-été. 2012. Disponível em: http://www.pluralpluriel.org/index.php?option=com_content&view=article&id=413:numero-10-textes-et-documents&catid=36:contes-croniques-poesie&Itemid=57. Acesso em: 05 fev. 2014.

SPINA, Segismundo. *Na madrugada das formas poéticas*. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

TABATTONI, Franco. *Oralidade e escrita em Platão*. Tradução Fernando Eduardo de Barros Rey Puente; Roberto Bolzani Filho. São Paulo: Discurso Editorial; Ilhéu: Editus, 2003.

TEJO, Orlando. *Zé Limeira: poeta do absurdo*. Campina Grande: Calibán, 1974.

THOMAS, Rosalind. *Letramento e oralidade na Grécia antiga*. Tradução Raul Fiker. São Paulo: Odyseus, 2005.

WILSON, Luís. *Roteiro de velhos cantadores e poetas populares do sertão*. Recife: CEPE, 1986.

YUDICE, George. *A conveniência da cultura: usos da cultura na era global*. Tradução Marie-Anne Kremer. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Tradução Jerusa Pires Ferreira; Maria Lúcia Dinis Pochat; Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte: Editora UFMG, [1983] 2010.

ZUMTHOR, Paul. *Escritura e nomadismo: entrevistas e ensaios*. Tradução Jerusa Pires Ferreira; Sônia Queiroz. Cotia, SP: Ateliê Editorial, [1990] 2005.

ZUMTHOR, Paul. *Essai de poétique médiévale*. 2. ed. Paris: Éditions du Seuil, 2000a.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Tradução Jerusa Pires Ferreira; Suely Fenerich. São Paulo: EDUC, [1990] 2000b.

ZUMTHOR, Paul. *Babel ou L'inchèvement*. Paris: Éditions du Seuil, 1997.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a "literatura" medieval*. Tradução Amálio Pinheiro; Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, [1987] 1993.

ZUMTHOR, Paul. *Écriture et nomadisme: entretiens et essais*. Québec: Éditions de l'Hexagone, 1990.

ZUMTHOR, Paul. *La lettre et la voix de la « littérature » médiévale*. Éditions du Seuil : Paris, 1987.

ZUMTHOR, Paul. *La masque et la lumière: la poétique des grands rhétoriciens*. Paris: Éditions du Seuil, 1978.

ZUMTHOR, Paul. *Langue, texte, énigme*. Paris: Éditions du Seuil, 1975.

ZUMTHOR, Paul. *Tradição e esquecimento*. Tradução Jerusa Pires Ferreira; Suely Fenerich. São Paulo: Hucitec, [S.I.].

ZUMTHOR, Paul. *Permanência de la voz*. Disponível em <http://fr.scribd.com/doc/82595897/Zumthor-cia-de-La-Voz>. Acesso em 10 dez. 2012.

Memória e Nomadismo

BERGSON, Henri. *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade : lembranças de velhos*. 3. ed. São Paulo : Companhia das Letras, 1994.

LE GOFF, Jacques. *Histoire et mémoire*. 6. ed. Paris: Éditions Gallimard, 1988.

LYRA, Carlos (Org.). *Memória viva de Chico Antônio*. Natal: EDUFRN, 2004.

MAFFESOLI, Michel. *Du nomadisme: vagabondes initiaques*. Paris: La Table Ronde, 2006.

MAFFESOLI, Michel. *El nomadismo: vagabundeos iniciáticos*. Tradução Daniel Gutiérrez Martínez. México: FCE, 2004.

RADKOWSKI, Georges-Hubert de. *Anthropologie de l'habiter: vers le nomadisme*. Paris: Presses Universitaires de France, 2002.

RICOEUR, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Éditions du Seuil, 2000.

SILVA, Thomas Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA, Thomas Tadeu da.(Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. 8. ed. Petrópolis/RJ: Vozes, 2008.

Mídia, Cultura de massa, Comunicação, Literatura e Cultura

AUDEGUY, Stéphane; FOREST, Philippe (Dir.). *Variétés: littérature et chanson*. La Nouvelle Revue Française, n. 601, juin 2012. Paris: Gallimard, 2012.

ALCOFORADO, Doralice. *Belas e feras baianas: um estudo do conto popular*. Salvador: Fundação Pedro Calmon, 2008.

AUDEGUY, Stéphane; FOREST, Philippe (Dir.). *Variétés: littérature et chanson*. La Nouvelle Revue Française, n. 601, juin 2012. Paris: Gallimard, 2012.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara. F. Vieira. São Paulo: Hucitec/Editora da UnB, 1987.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. Tradução Michel Lahud; VIEIRA, Yara Frateschi. São Paulo : Hucitec, 2004.

BAKHTINE, Mikahîl. *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*. Traduit Andrée Robel. Poitiers: Gallimard, 1972.

- BARBALHO, Alexandre. Cultura e diferença: alguns apontamentos teóricos (e políticos). In: RUBIM, Antonio Albino Canelas; RAMOS, Natália (Org.). *Estudos da cultura no Brasil e em Portugal*. São Paulo: EDUFBA, 2008.
- BARBOSA, Marialva Carlos. Imaginação televisual e os primórdios da TV no Brasil. In: RIBEIRO Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco. *História da televisão no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2010. p.15-35. Disponível em : <http://www.editoracontexto.com.br/historia-da-televisao-no-brasil.html>. Acesso em novembro 2013.
- BATISTA, Maria de Fátima Barbosa de Mesquita ; BORGES, Francisca Neuma Fechine ; FARIA, Evangelina Maria de Brito e ALDRIGUE, Ana Cristina de Sousa (Organizadoras). *Estudos em literatura popular*. João Pessoa : Universitária, 2004.
- BATISTA, Sebastião Nunes. *Poética popular do Nordeste*. Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1982.
- BAUMAN, Zygmunt. *Ensaio sobre o conceito de cultura*. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.
- BAUMAN, Zygmunt. *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi*. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2005.
- BENITO, Luc. *Les festivals en France: marchés, enjeux et alchimie*. L'Harmattan, 2001.
- BOSSIS, Bruno. Du parlé au chanté: le modèle de la voix. In: NAUGRETTE, Catherine; PISTONE, Danièle. *Paroles et musiques*. Paris : L'Harmattan, 2012.
- BOSSIS, Bruno. *La voix et la machine: la vocalité artificielle dans la musique contemporaine*. Rennes Cedex : Presses universitaires de Rennes, 2005.
- BOURDIEU, Pierre. *Langage et pouvoir symbolique*. Éditions du Seuil, 2001.
- BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, [1994] 2007.
- BOUVIER, Jean-Claude; BREMONDY, Henry; JOUTARD, Philippe ; MATHIEU, Guy; PELEN, Jean-Noël (Dir.). *Tradition orale et identité culturelle: problèmes et méthodes*. Paris: Editions du CNRS, 1980.
- BUKE, Peter. *Cultura popular na idade moderna: Europa 155-1800*. Tradução Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- CALAME, Claude; DUPONT, Florence; LORTAT-JACOB, Bernard; MANCA, Maria. *La voix actée: pour une nouvelle ethnopoétique*. Paris: Kimé, 2010.
- CALDAS, Heloisa. *Da voz à escrita: clínica psicanalítica e literatura*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2007.
- CANCLINI, Nestor Garcia. *Diferentes, desiguais e desconectados*. Tradução Luiz Sérgio Henriques. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007a.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Lectores, espectadores e internautas*. Barcelona: Gedisa Editorial, 2007b.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*. Tradução Maurício Santana Dias. 6. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006a.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução Ana Regina Lessa; Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 2006b.

CASA NOVA, Vera. *Fricções: traço, olho e letra*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. artes de fazer*. 15. ed. Tradução Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 2008.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Introdução: Rizoma. In: *Mil platôs* (Capitalismo e esquizofrenia). Vol. 1. Tradução Aurélio Guerra Neto; Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 1995. Disponível em: <http://ebookbrowse.com/rizoma-deleuze-guattari-pdf-d186957588> Acesso em 13 fev. 2013.

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Tradução Miriam Chnaiderman; Renato Janine Ribeiro. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

DIMITROV, Eduardo. *O Brasil dos espertos: uma análise da construção social de Ariano Suassuna como criador e criatura*. São Paulo: Alameda, 2011.

EAGLETON, Terry. *A ideia de cultura*. Tradução Sandra Castello Branco. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

ELLIOT, J. S. *Ensaio*. Tradução Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.

FERREIRA, Jerusa Pires *Armadilhas da memória e outros ensaios*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2003.

FERREIRA, Jerusa Pires. *Cultura das bordas: edição, comunicação, leitura*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2010.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. 5. ed. São Paulo: Edições Loyola, [1970] 2009. Janeiro: Forense, 2010.

GLISSANT, Édouard. *Introdução à poética da diversidade*. Tradução Enilce Albergaria Rocha. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

HALBWACHS, Maurice. *La mémoire collective*. 2. ed. Paris: Éditions Albin Michel, 1997.

HALL, Stuart. Notas sobre a desconstrução do “popular”. In: _____. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Tradução Adelaide La Guardia Resende et al. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. Tradução João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, [1938] 2008.

JENKINS, Henry. *Cultura da convergência*. Tradução Susana Alexandria. São Paulo: Aleph, 2009.

KLÖCKNER, Luciano; PRATA, Nair (Org.). *História da mídia sonora: experiências, memórias e afetos de norte a sul do Brasil*. Porto Alegre: edPURCS, 2009. Disponível em: <http://www.pucrs.br/edipucrs/midiasonora.pdf> Acesso em setembro 2013.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *Das tábuas da lei à tela do computador: a leitura em seus discursos*. 1. ed. São Paulo: Ática, 2009.

LÉVY, Pierre. *A inteligência coletiva: por uma antropologia do ciberespaço*. Tradução Luiz Paulo Rouanet. São Paulo: Loyola, 1998.

LÉVY, Pierre. *Cibercultura*. Tradução Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34, 1999.

MAFFESOLI, Michel. *O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa*. Tradução Maria de Lourdes, Menzes e Débora de Castro Barros. 4. ed. Rio de Janeiro

MAINGUENEAU, Dominique. *Ethos, cenografia e incorporação*. In: AMOSSY, Ruth (Org.). *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. Tradução Dilson Ferreira da Cruz, Fabiana Komesu e Sírio Posseti. São Paulo: Contexto, 2005.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1987. Disponível em http://perio.unlp.edu.ar/catedras/system/files/de_los_medios_a_las_mediaciones.pdf. Acesso em 10 out. 2013.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Ofício de cartógrafo: travessias latino-americanas da comunicação na cultura*. Edições Loyola: 2002.

THOMPSON, E. P. *Costumes em comum: estudos sobre a cultura popular tradicional*. Tradução Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das letras, 2010.

THOMPSON, Paul. *A voz do passado: história oral*. Tradução Lólio Lourenço de Oliveira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

XAVIER, Antonio Carlos. *Retórica digital: a língua e outras linguagens na comunicação mediada por computador*. Recife: Pipa comunicação, 2013.

YÚDICE, George. *A conveniência da cultura: usos da cultura na era global*. Tradução Marie-Anne Kremer. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

Dicionários

BERND, Zilá. Nomadismo. In: _____ (Org.). *Dicionário das mobilidades culturais: percursos americanos*. Porto Alegre: Literalis, 2010.

BOURS, Étienne. *Dictionnaire thématique des musiques du monde*. Paris: Librairie Arthème, 2002.

Dicionário Albin de Música Popular Brasileira. Biografia de Catulo da Paixão Cearense. Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/catulo-da-paixao-cearense/biografia>. Acesso em outubro 2013.

Dicionário Albin de Música Popular Brasileira. Biografia de Eduardo das Neves. Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/eduardo-das-neves/dados-artisticos>. Acesso em outubro 2013.

Dicionário Albin de Música Popular Brasileira. Biografia de João Pernambuco. Disponível em <http://www.dicionariompb.com.br/joao-pernambuco/biografia>. Acesso em outubro 2013.

Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa. Antônio Geraldo da Cunha. 2. ed. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1886.

Matérias de jornal e revista em formato digital

ALENCAR, Edigar. *Viroleiros na Guanabara*. Jornal O Dia, Rio de Janeiro, 20 e 21 dez. 1959. Disponível em <http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=cdu&pesq=congresso%20de%20cantadores>. Acesso em: 03 jul. 2013.

ALENCAR, Monteiro. *Cantadores do Nordeste*. Revista O Cruzeiro, Rio de Janeiro, 30 abr. 1955. Disponível em: <http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=cdu&pesq=congresso%20de%20cantadores>. Acesso em: 02 jul. 2013.

BRANDÃO, Téo. *Teve grande sucesso a audição dos cantores sertanejos*, no CRB. Gazeta de Alagoas, Maceió, 22 mai. 1943, f.1. Disponível em: <http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=cdu&pesq=rogaciano%20leite> Acesso em 15 jun. 2013.

DIEGUES JÚNIOR, Manuel. *O cantador que faltou*. Diário de Notícias, Rio de Janeiro, 07 nov. 1948. Disponível em: <http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=cdu&pesq=rogaciano%20leite>. Acesso em 15 jul. 2013.

FORMIGA, Eurícles. *Domingos Fonseca e Siqueira de Amorim: dois dos maiores cantadores do Nordeste*. Jornal Folha da Noite, São Paulo, 19 jul. 1955. Disponível em: <http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=cdu&pesq=congresso%20de%20cantadores>. (Acervo digital do Museu do Folclore). Acesso em 02 jul. 2013.

LEITE, Rogaciano. *Invasões das cidades pela poesia do sertão*. Jornal Diário da Noite, Recife, 10 jan. 1956, f. 1). Disponível em: <http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=cdu&pesq=congresso%20de%20cantadores>. Acesso em: 02 jul. 2013.

JORNAL DO BRASIL 08 dez.1959, ano 1959, Edição 00286 1º Caderno p. 9 Abertura do Congresso: Congresso de cantadores é sucesso: hoje haverá cantoria no “Petit Show”.

Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_07&pasta=ano%20195&pesq=edi%C3%A7%C3%A3o%20Edi%C3%A7%C3%A3o%2000290%201%C2%BA%20Caderno,%20p.%209. Acesso em: 12 abr. 2013.

JORNAL DO BRASIL 12 dez.1959 Edição 00290 1º Caderno, p. 9. Proclamação dos vencedores do Congresso de Cantadores e Violeiros: Congresso de Cantadores foi encerrado: Dimas e Otacílio, os vencedores. Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_07&pasta=ano%20195&pesq=edi%C3%A7%C3%A3o%20Edi%C3%A7%C3%A3o%2000290%201%C2%BA%20Caderno,%20p.%209. Acesso em: 12 abr. 2013.

Sites com informações sobre os festivais

FESTIVAL DE VIOLEIROS DE APODI ACONTECEU NA ACDA COM SUCESSO

Disponível em: <http://correiodoeste.blogspot.com.br/2013/01/festival-de-violeiros-de-apodi.html> Acesso em: 10 jun. 2013

FESTIVAL NACIONAL DE VIOLEIROS TERMINA DOMINGO Disponível em:

<http://www.cafecomciencia.com.br/index.php/s5-flex-menu/hora-do-cafezinho/465-festival-nacional-de-violeiros-termina-domingo>. Acesso em: 10 jun. 2013

XVI FESTIVAL DE VIOLEIROS

<http://educacaoemdestaque2011.blogspot.com.br/2011/05/xvi-festival-de-violeiros.html>. Acesso em: 10 jun. 2013

VIOLEIROS REALIZAM FESTIVAL NO CORETO DA PRAÇA DA BANDEIRA

<http://www.jornalportaldosertao.com/?p=5456>. Acesso em: 10 jun. 2013

EM ASSU ACONTECE O 5º FESTIVAL DE VIOLEIROS E REPENTISTAS

<http://portalnoar.com/grandeponto/em-assu-acontece-o-5o-festival-de-violeiros-e-repentistas/>. Acesso em: 10 jun. 2013

X FESTIVAL DE VIOLEIROS E REPENTISTAS DA BAHIA

<http://oficinadecordel.blogspot.com.br/2011/12/x-festival-de-violeiros-da-bahia.html>. Acesso em: 10 jun. 2013

1º FESTIVAL DE REPENTISTAS, ABOIADORES E VIOLEIROS

<http://4.bp.blogspot.com/-8w-K535TAKs/TkGnj-V9WQI/AAAAAAAAAB40/tg6Ycv9QHw8/s1600/1-festival-de-aboiadores.jpg>. Acesso em: 10 jun. 2013

39º FESTIVAL DE VIOLEIROS, ENCERRAMENTO GAROTO DE 5 ANOS MOSTRA TALENTO

<http://www.portalrg.com/blog/39-festival-de-violeiros-encerramento-garoto-de-5-anos-mostra-talento-videos-1909.html>

ENCONTRO DE VIOLEIROS É REALIZADO NA PROGRAMAÇÃO DE ANIVERSÁRIO DE GUARABIRA

<http://brejo.com/2012/11/25/fotos-encontro-de-violeiros-e-realizado-na-programacao-de-aniversario-de-guarabira/>. Acesso em: 10 jun. 2013

ENCONTRO NORDESTINO DE VIOLEIROS E REPENTISTAS EM TAUÁ

http://www.antonioviana.com.br/2009/site/ver_noticia.php?id=41350. Acesso em: 10 jun. 2013

1º FESTIVAL DE VIOLEIROS E POETAS REPENTISTAS DIA 28 DE ABRIL EM PICOS

<http://agoraedi.blogspot.com.br/2012/04/1-festival-de-violeiros-de-poetas-e.html>. Acesso em: 10 jun. 2013

CONGRESSO NACIONAL DE VIOLEIROS COMEÇA NESTA QUINTA-FEIRA

<http://www.portalpedrabonita.com.br/3505/congresso-nacional-de-violeiros-comeca-nesta-quinta-feira.html>. Acesso em: 10 jun. 2013

FESTIVAL ARACAJUANO DE VIOLEIROS REPENTISTAS

<http://www.infonet.com.br/josecristiangoes/ler.asp?id=28330>. Acesso em: 10 jun. 2013

III FESTIVAL DE REPENTISTAS CHEGA A CRATÉUS

<http://gazetacrateus.com.br/v2010/cidade/iii-festival-de-repentistas-chega-a-crateus/>. Acesso em: 10 jun. 2013

DEPUTADO PRESTIGIA CONGRESSO DE REPENTISTAS, EM BAYEUX

<http://www.lucianocartaxo.com.br/deputado-prestigia-congresso-de-repentistas-em-bayeux>. Acesso em: 10 jun. 2013

XI FESTIVAL DE POETAS REPENTISTAS EM SERRA TALHADA

<http://opiniaotriunfodigital.blogspot.com.br/2013/03/xi-festival-de-poetas-repentistas-em.html>. Acesso em: 10 jun. 2013

I ENCONTRO DE REPENTISTAS EVANGÉLICOS DO BRASIL

<http://www.repentistasevangelicos.com.br/page11.php>. Acesso em: 10 jun. 2013

PREFEITURA DE ITAPETIM REALIZA CONGRESSO DE REPENTISTAS PARA COMEMORAR INAUGURAÇÃO DE PRAÇA

<http://www.blogdofinfa.com.br/2013/06/prefeitura-de-itapetim-realiza.html>. Acesso em: 10 jun. 2013

REPENTISTAS FAZEM ENCONTRO EM BRASÍLIA PARA DISCUTIR DIREITOS DA CATEGORIA

<http://www.cttb.org.br/site/cultura-e-midia/18798-repentistas-fazem-encontro-em-brasilia-para-discutir-direitos-da-categoria>. Acesso em: 10 jun. 2013

VII FESTIVAL DE VIOLEIROS REPENTISTAS EM ARACAJU

<http://www.infonet.com.br/cultura/ler.asp?id=79947&titulo=cultura>. Acesso em: 10 jun. 2013

Sites Diversos

<http://www.jornalistasecia.com.br/edicoes/culturapopular17.pdf>

<http://www.fundacaomargaridaalves.org.br/2013/08/09/morte-de-margarida-completa-30-anos-de-impunidade-e-entidades-organizam-ato-publico/>

<http://acertodecontas.blog.br/politica/20-anos-sem-marcos-freire/>

<http://www.udr.org.br/historico.htm>

<http://www.instrumentsmedieviaux.org/pages/Oud15.htm>

<http://operacritiques.free.fr/css/index.php?2009/12/28/1442>

<http://www.lagougetlerabot.org/index.php?d=guitare&s=guitare-suite1.inc>

<http://www.musique-celtique.org/article-ensemble-toss-the-feathers-119999715.html>

<http://www.akadem.org/medias/documents/instruments.pdf>

<http://www.instrumentsdumonde.fr/instrument/143-Rebab-arabo-andalou.html>

<http://www.ouvirmusica.com.br/os-nonatos/985025/#mais-acessadas/1143166>

<http://letras.mus.br/os-nonatos/985025/>

<http://letras.kboing.com.br/#!/os-nonatos/o-planeta-movido-a-internet-e-escravo-da-tecnologia/>

<http://musica.com.br/artistas/os-nonatos/m/o-planeta-movido-a-internet-e-escravo-da-tecnologia/letra.html>

SELEFA. *Instruments de musique versus d'Andalousie*. Junho 2009. Disponível em <http://www.selefa.asso.fr/AcDoc13F05.htm> Acesso em out. 2013.

http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com_content&view=article&id=920%3Arodolfo-cavalcanti&catid=52%3Aletra-r&Itemid=1 Acesso em junho de 2013

<http://www.umes.org.br/index.php/poetas-repentistas> Acesso em julho de 2013

<http://www.docpro.com.br/mainweb/PagAcervos/PagAcervosOnline.html>

CDs

Antônio Maracujá e Nadinho. *Os cantadores de Riachão*. Riachão do Jacuípe (BA): Estação Pró Studio. 2004.

Antônio Vieira. *O cordel remoçado*. Salvador (BA): Fundação Cultural do Estado da Bahia. 2004.

Azulão Baiano. *Cantos e repentistas*. Itabuna. [S.I.].

Bule Bule. *Cordelizando a canção*. Salvador (BA): Studio Palco Livre; Bule Bule Arte e Cultura. [S.I.].

Bule-Bule. *Licutixo*. Salvador: LG Projetos e produções artísticas. 2005. 1 CD.

Bule Bule e Mocinha de Passira. *Repente não tem fronteira*. [S.I.].

Caboquinho, Bule-Bule, João Ramos, Valdir Teles, Felon Dantas, Jonas Bezerra, Gilberto Alves, Geraldo Brito, Denison Nunes, Leandro Tranquilino, Vem-Vem do Nordeste, Nadinho, Antônio Queiroz. *Os melhores do repente: XXXIV Festival de Violeiros do Nordeste*. v. 08. Feira de Santana (BA): AVTB, 2008. 1 CD.

Caboquinho, João Ramos, Nadinho do Riachão e Antônio Maracujá, Paraíba da Viola, Rafael Neto, Leandro Tranquilino, Antônio Queiroz. *XXXVI Festival de Violeiros do Nordeste*. v. 10. Feira de Santana (BA): AVTB. 2010. 1 CD.

Djavan. *Violeiros*. In: Coisa de acender. Faixa 5.

Geraldo Amâncio, Sebastião da Silva, Eivaldo Zuzu, João Lourenço, Louro Branco, Zé Cardoso, Severino Feitosa, Raimundo Caetano, Ivanildo Vila Nova, Moacir Laurentino, Sebastião Dias, João Paraibano. *4º Desafio de cantadores nordestinos em Recife*. 1 CD. Gilberto Alves. Canções ao som da viola. [S.I.]. 1 CD.

Ivanildo Vila Nova; Geraldo Amâncio. *Violas de ouro*. Fortaleza. [S.I.]

Ivanildo Vila Nova; Jomaci Dantas. *Cantoria na terra do poeta Zé Limeira*. Teixeira (PB): Vida Cristã Music. 1 CD.

Leandro Tranquilino; Paraíba da Viola. *A viola*. In: Leandro Tranquilino, Bule Bule, Paraíba da Viola, Antônio Queiroz. *O repente em defesa da cultura*. faixa 04. 2012. 1 CD.
Leandro Tranquilino; Paraíba da viola. *Só porque Deus permitiu: o melhor da cantoria!* Salvador. 2003. 1 CD.

Mocinha de Passira. *A rainha do repente*. [S.I.]

Otacílio Batista, Oliveira de Pannels. *Só Deus improvisa mais*. Campina Grande (PB): Starmidia Ltda. [S.I.]. 1 CD.

Pedro Bandeira; Zé Moraes. *Cantadores de Deus*. AJStudio. [S.I.]. 1 CD.

Sebastião da Silva, Raullino Silva. *Em busca da perfeição*. [S.I.]. 1 CD.

Sílvio Grangeiro, Francinaldo Oliveira. *Tradição e cultura*. [S.I.]. 1 CD.

Sílvio Grangeiro, Zé Viola, João Furiba, Jomaci Dantas, Edmilson Ferreira, Sebastião Dias, Sebastião da Silva, Antônio Lisboa, Moacir Laurentino, Zé Carlos do Pajeú, Antonio Marques, Natanael Silva, Vital Ferreira, Rosinha Alves, Antonio Raimundo, Adalberto Carvalho, Moacir Laurentino, Zé Viola. *XXXVI Festival de Violeiros do Norte e Nordeste: os melhores momentos*. disco 2. Teresina (PI). 2009. 1 CD.

Valdir Teles, Zé Viola. *Sou um homem feliz por pertencer ao ramo da nossa cantoria*. In: Valdir Teles, Zé Viola, Galego da Viola, Nadinho do Riachão, Gilberto Alves, João Ramos, Leandro Tranquilino, Antonio Queiroz, Vem-Vem do Nordeste, João Bezerra, Bule-Bule, Caboquinho. *Os melhores do repente: XXXI Festival de Violeiros do Nordeste*. v. 05. Feira de Santana (BA): AVTB. 2005. faixa 3. 1 CD.

Valdir Teles; Sebastião da Silva, Louro Branco, Edvaldo Zuzu, João Lourenço, Raimundo Caetano, Moacir Laurentino, Geraldo Amâncio, Fenelon Dantas, Gilberto Alves, Zé Cardoso, Ismael Pereira. *II Festival Nacional de Repentistas*. Caruaru (PE): Rádio Liberdade. [S.I.].

Vem-Vem do Nordeste, Gilberto Alves, Paraíba da Viola, Galego da Viola, Leandro Tranquilino, Zé do Juazeiro, Nadinho, Antonio Queiroz, Caboquinho, João Ramos. *Os melhores do repente IV: XXX Festival de Violeiros do Nordeste*. Feira de Santana (BA): AVTB. 2004.

DVDs

Bule Bule vai ao cinema. Direção: Bruno Pataro. Salvador (BA): Visão Cultural. 2009.
Bule Bule: Cordelizando a canção. Direção: Wilson Militão. Salvador (BA): Studio Palco Livre; Bule Bule Arte e Cultura; Wilson Militão foto e vídeo. [S.I.].

Caboquinho, João Ramos, Nadinho do Riachão e Antônio Maracujá, Paraíba da Viola, Rafael Neto, Leandro Tranquilino, Antônio Queiroz. *XXXVI Festival de Violeiros do Nordeste*. v. 10. Feira de Santana (BA): AVTB. 2010. 1 CD.

Cantoria feita totalmente de improviso. Geraldo Amâncio, Valdir Teles, Sebastião da Silva. Lavras da Mangabeira (CE). [S.I.]. 2007.
Fenelon Dantas. Saudade do Nordeste. In: FUNDAÇÃO JOAQUIM NABUCO. *Poetas do repente*. Recife: Editora Massangana, 2008.

Festival de Cantadores: em comemoração aos 49 anos de Rogério Menezes. Sebastião da Silva, Valdir Teles, Geraldo Amâncio, João Paraibano, Ivanildo Vila Nova, Raimundo Caetano, Rogério Menezes, Paulo Pereira, Genaldo Pereira. Imaculada (PB): Vida Cristã Music. [S.I.]

Ivanildo Vila Nova; Raimundo Caetano. In: FUNDAÇÃO JOAQUIM NABUCO. *Poetas do repente*. Recife: Editora Massangana, 2008.

Os Nonato. Para ser novo eu peguei carona na tradição. In: FUNDAÇÃO JOAQUIM NABUCO. *Poetas do repente*. Recife: Editora Massangana, 2008.

Severino Feitosa, Zé Carlos de Pajeú, Valdir Teles, Zé Viola, Ivanildo Vila Nova, João Paraibano, Antônio Lisboa, Edmilson Ferreira, Fenelon Dantas. *31º Encontro dos Campeões do Repente*. Patos (PB): Vídeo Love. 2013.

XII Congresso de Violeiros do Médio São Francisco. João Paraibano, Zé Cardoso, Louro Branco, Daudete Bandeira, Moacir Laurentino, Sebastião Dias, Ivanildo Vila Nova, Severino Ferreira, Severino Feitosa, Ismael Pereira, Sebastião da Silva, Valdir Teles. Petrolina (PE): Pajeú Produções.

XXXVI Festival de Violeiros do Norte Nordeste: o maior espetáculo de repente da terra. Zilmar do Horizonte, Sílvio Grangeiro, Jairo Silva, Jeferson Silva, Os Raimundos, Moacir Laurentino, Zé Viola, Sebastião da Silva, João Paraibano, Edmilson Ferreira, Sebastião Dias, Antônio Lisboa, Zé Carlos do Pajeú, Franco Maya, Zé Eufrázio. Teresina (PI). [S.I.]. 2010.

III Festival Internacional de Trovadores e Repentistas: shows e cantorias, repentes e emboladas. Senador Pompeu (CE)/Farias Brito (CE): Petrobrás. 2007.

3º Festival de Violeiros do Município de Ichu. (BA). [S.I.].

1º Grande Encontro de Cantadores Repentistas no Barro Alto. Iguatu (CE). 2005.

ÍNDICE ONOMÁSTICO

A

Acrízio de França · 7, 14, 68, 104, 239, 319, 323, 325, 326, 366, 370, 371, 372, 454, 455, 456, 457, 458, 463, 464, 806, 850, 851
 ADORNO · 22, 77, 304, 309, 310
 Amorim · 7, 140, 276, 347, 348, 502, 677, 748
 AMORIM · 392
 ANDRADE · 89, 166, 255, 393
 Antonio Lisboa · 141, 356, 527, 530, 719
 Antônio Maracujá · 7, 13, 112, 262, 284, 407, 408, 409, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 807, 850, 851
 Antônio Queiroz · 7, 49, 51, 92, 93, 195, 198, 219, 239, 287, 408, 409, 467, 471, 472, 518, 631, 662, 664, 666, 667, 731, 733, 734, 735, 808, 850, 851
 ARAÚJO · 392

B

BAKHTIN · 33, 112, 161, 344
 BANDEIRA · 389, 405
 BARBALHO · 56
 BARBOSA · 327, 330, 401
 BATISTA · 87, 99, 124, 140, 151, 167, 168, 169, 171, 172, 173, 174, 176, 177, 178, 179, 180, 194, 197, 214, 229, 230, 282, 284, 288, 312, 320, 324, 350, 362, 384, 408, 476, 477, 486, 487, 503, 510, 537, 538, 539, 540, 541, 543, 547, 548, 550, 551, 552, 583, 619, 620, 639, 674, 692, 704, 706, 707, 708, 709, 712, 713, 714, 740, 744, 747, 775, 778
 BAUMAN · 19, 79, 107
 BÉHAGUE · 277
 BENITO · 188, 189, 191
 BENJAMIN · 265
 BERND · 66, 398, 403
 BEZERRA · 142, 144, 146, 148, 150, 173, 395
 BOSI · 22, 97, 222
 BOSSIS · 291, 297, 401
 BOURDIEU · 22, 110, 202, 308, 309, 401
 BOUVET · 66
 BRANDÃO · 173, 404
 Bráulio Tavares · 7, 88, 167, 204, 205, 251, 257, 281, 286, 333, 348, 349, 361, 362, 383, 479, 485, 486, 498, 502, 580, 582, 587, 618, 623, 671, 677, 810, 850, 851
 Bule Bule · 7, 14, 15, 26, 84, 123, 136, 217, 218, 219, 255, 256, 341, 355, 373, 379, 380, 408, 409, 467, 516, 517, 666, 811, 850, 851

C

Caboquinho · 7, 196, 198, 219, 239, 242, 288, 408, 409, 472, 473, 526, 557, 592, 733, 755
 CALDAS · 291, 292, 293, 401
 CANCLINI · 22, 35, 65, 69, 79, 162, 342
 CARMO JR · 27, 47, 90, 395
 CARVALHO · 121, 122, 178, 183, 303, 311, 318, 320, 382, 393, 395, 408, 473, 526
 CASAJUS · 396
 CASANOVA · 26
 CASCUDO · 120, 122, 244, 257, 267, 275, 487, 506, 532, 714, 745
 CASTRO · 88, 392, 393

Catulo da Paixão Cearense · 164, 404, 483
 Chica Barrosa · 117
 Chico Antônio · 221, 245, 246, 295, 400, 639
 Cícero Justino · 7, 14, 102, 319, 325, 326, 365, 366, 367, 368, 370, 454, 455, 456, 459, 463, 464, 465, 812, 850, 852
 COHEN · 72, 74, 396
 CONTRI · 29, 393
 CUNHA · 280

D

Dadinho · 196, 197, 198, 288, 472, 473, 526, 557, 592
 DANTAS · 274, 360, 393
 Daudeth Bandeira · 154, 155, 156, 159, 239, 346
 Davi Ferreira · 7, 49, 50, 92
 DEBORD · 22, 161, 162
 DEHAENE · 396
 DELEUZE e GUATARRI · 222, 243
 DEPLAGNE · 394
 DETTONI · 156
 DIEGUES JÚNIOR · 172, 404
 DIMITROV · 212, 402
 DINIZ · 392
 Joseilda · 7, 140, 141, 194, 509, 510, 695
 Diniz Vitorino · 140, 141, 509, 695
 Domingos Fonseca · 151, 173, 176, 214, 282, 362, 404, 674, 675, 748, 758

E

EAGLETON · 57
 FERREIRA · 7, 12, 14, 102, 105, 154, 201, 204, 209, 224, 229, 231, 237, 239, 241, 305, 312, 356, 408, 409, 410, 524, 525, 676, 702, 713, 766, 776, 799, 800, 850
 ELLIOT · 97, 256, 402
 Enevaldo Hipólito · 154, 159
 Étienne Bours · 276

F

FABIANI · 189
 FERREIRA · 109, 235, 256, 283, 398, 402, 525
 FINNEGAN · 22, 74, 75, 76, 227, 394
 FORMIGA · 177, 404
 FRANÇA · 326, 365

G

GALVÃO · 62
 GARAT · 190
 Geraldo Amâncio · 7, 14, 82, 99, 100, 101, 109, 140, 141, 142, 167, 183, 193, 194, 195, 198, 215, 222, 232, 234, 239, 254, 280, 281, 310, 312, 320, 332, 334, 336, 337, 338, 340, 357, 373, 374, 408, 409, 455, 456, 495, 499, 537, 538, 539, 540, 541, 542, 543, 544, 545, 546, 547, 548, 549, 550, 551, 552, 553, 554, 555, 556, 557, 559, 563, 573, 580, 583, 584, 589, 601, 676, 690, 693, 714, 716, 734, 743, 745, 766, 776, 784, 813, 850, 852
 Gilmar de Oliveira · 14, 278, 296, 321, 368, 369, 370, 372, 559, 814, 850, 852
 Gilvan Grangeiro · 7, 14, 15, 157, 296, 317, 353, 376, 377, 391, 569, 570, 596, 603, 815, 850, 852
 GLUSBERG · 72, 396

GOLDBERG · 72, 73, 74, 396

H

HALBWACHS · 22, 31, 55, 59, 60, 240, 242
HALL · 19, 57, 79
HAVELOCK · 22, 36, 37, 38, 39, 41, 78, 298
HEINE · 392
HOBSBAWN · 86, 301
HORKHEIMER · 22, 304, 309
HUIZINGA · 28, 32, 33, 34, 47, 77, 90, 112, 251, 508

I

Ivanildo Vila Nova · 7, 14, 99, 140, 167, 168, 169, 173, 191, 195, 198, 199, 202, 205, 232, 239, 240, 241, 274, 288, 322, 323, 332, 334, 365, 408, 409, 454, 455, 456, 459, 463, 488, 490, 492, 493, 495, 499, 506, 509, 511, 512, 537, 542, 545, 546, 547, 554, 580, 581, 606, 619, 623, 624, 697, 766, 791, 816, 851, 852

J

JENKINS · 34
João Furiba · 140, 141, 198, 257, 271, 408, 509
João Paraibano · 140, 143, 145, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 198, 239, 273, 274, 339, 346, 408, 409, 410, 676, 714, 766, 769, 771, 774, 776
José Alves Sobrinho · 88, 174, 191, 194, 205, 214, 288, 289, 312, 318, 320, 385, 392, 421, 480, 537, 539, 543, 548, 551, 556, 623, 625, 674, 675, 692, 698, 708, 769, 770, 791, 849
Jonas Andrade · 7, 14, 106, 296, 323, 338, 370, 372, 373, 559, 560, 561, 563, 594, 595, 817, 851, 852
Jonas Bezerra · 14, 200, 239, 373, 408, 457, 462, 464, 562, 606, 707
José Cardoso · 140, 148
JOUSSE · 279

K

Karl Marx · 146, 147
Karpf · 328
KARPF · 384, 397

L

LAMAS · 264, 265
Lavandeira · 49, 50, 92, 287, 300, 668
LE GOFF · 22
Leandro Tranquilino · 7, 45, 49, 92, 263, 408, 409, 472
LEMAIRE · 111, 267, 268
LEROI-GOURANT · 221
LÉVY · 22, 34, 344
LIMA · 304, 309, 392
LINHARES · 87, 229
LONCKE · 69, 70, 397
LORD · 37, 38, 39, 40, 227, 279, 298, 397
Louro Branco · 198, 239, 408, 409, 583, 701, 785

M

MAFFESOLI · 22, 63, 65, 66, 69
MAGALHÃES · 392
MAINGUENEAU · 49, 92, 297, 397, 403
MANCA · 29, 397, 401
Manoel Belarmino · 151
Manuel Bandeira · 178, 179, 478
MARCUSCHI · 397
Margarida Maria Alves · 125
Maria Roxinha · 122, 645
Maria Soledade · 7, 102, 124, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 151, 239, 272, 311, 633, 640, 641, 700, 725, 851
Maria Tebana · 117, 120, 121, 122
Mário de Andrade · 89, 165, 166, 244, 245, 246, 295, 639
MARROU · 206, 397
MARTÍN-BARBERO · 22, 303, 306, 309
MATOS · 1, 3, 4, 58, 205, 315
MATOS · 1, 394, 397
MATTOS · 326, 328
MELUCCI · 107, 397
MESCHONNIC · 28, 397
MICHELET · 98
Miguelzinho · 7, 13, 49, 50, 91, 92, 96, 195, 198, 263, 662, 663, 664, 665, 666, 667, 668, 669, 670, 733, 821, 851, 852
Minervina Ferreira · 134, 151, 640, 650, 655, 700
Moacir Laurentino · 7, 15, 68, 104, 140, 141, 142, 239, 290, 298, 318, 334, 339, 361, 373, 377, 378, 408, 409, 410, 454, 456, 488, 499, 500, 526, 552, 553, 554, 583, 627, 630, 671, 672, 673, 680, 766, 776, 778, 803, 851
Mocinha de Passira · 7, 14, 68, 105, 111, 113, 122, 123, 124, 127, 134, 136, 140, 141, 149, 239, 271, 272, 311, 318, 339, 364, 408, 636, 681, 682, 687, 688, 689, 690, 691, 692, 693, 694, 695, 696, 697, 698, 699, 700, 701, 702, 703, 851
MONTEIRO · 177, 295, 397
MOTA · 117, 118, 172, 226, 394

N

Nadinho do Riachão · 7, 13, 68, 112, 262, 284, 408, 409, 466, 592, 664
NASCIMENTO · 392
NATTIEZ · 394
Nonato Costa · 154, 157, 204, 302, 766

O

Oliveira de Panelas · 7, 14, 15, 24, 68, 82, 99, 140, 141, 197, 203, 204, 205, 223, 239, 240, 241, 255, 269, 271, 273, 295, 296, 313, 354, 355, 373, 380, 381, 408, 506, 543, 555, 583, 589, 704, 709, 784, 822, 851, 852
OLSON · 396
ONG · 22, 39, 42, 78, 298
ORTIZ · 57, 59, 397

P

PANELAS · 133, 135, 147, 223, 232, 240, 269, 282, 284, 299, 314, 705
Paraíba da Viola · 7, 13, 49, 50, 68, 71, 92, 93, 101, 219, 261, 263, 408, 409, 472, 631, 731, 732, 823, 851, 852
PARRY · 37, 38, 39, 40, 43, 227, 279
Paz

PAZ · 8, 31, 47, 48, 90, 91, 291, 333, 396, 403, 546

PAZ · 48, 91, 397

Pedro Bandeira

BANDEIRA · 7, 82, 83, 84, 100, 104, 154, 156, 183, 194, 198, 239, 241, 313, 387, 393, 408, 537, 538, 539, 540, 542, 543, 548, 549, 569, 573, 580, 584, 714, 736, 737, 738, 739, 740, 741, 742, 743, 744, 745, 746, 747, 748, 749, 750, 751, 753, 754, 755, 756, 757, 758, 824, 851, 852

Peloso

PELOSO · 55

PEREIRA · 139, 397

PIERRA · 398

Platão · 38, 39, 146, 147, 399

Q

QUEIROZ

Láercio Queiroz · 7, 136, 399, 409, 472, 473, 474, 475, 592, 665, 666, 667, 668, 701, 733, 739

R

RADKOWSKI · 22, 67

RAFAEL

Ésio · 142, 144, 146, 148, 150, 173, 395

Ramalho

RAMALHO · 87, 100, 124, 167, 203, 226, 232, 324, 394, 493

RAMALHO · 124, 394, 398

RAMOS

João · 7, 197, 198, 239, 242, 395, 408, 409, 557, 592, 733

RANGER · 285, 396

Raullino Silva · 287, 300, 408

REDEKER · 139, 398

Ribeiro · 7, 100, 101, 196, 241, 268, 282, 288, 390, 402, 473, 516, 613, 759, 760, 765, 776, 851

RIBEIRO

Pedro · 101, 328, 398, 401

RICOEUR · 22, 59

Rita Medeiros · 118, 119, 120, 122

Rivron

RIVRON · 305, 310

RIVRON · 306, 392

Rodolfo

CAVALCANTE · 169, 174, 175, 176, 177, 181, 182, 183, 197, 637, 662, 665

Rodolfo Coelho Cavalcante · 169, 174, 181, 182, 197

Rogaciano Leite

LEITE · 151, 170, 172, 173, 174, 175, 176, 212, 214, 234, 320, 476, 478, 481, 496, 547, 548, 551, 677, 744, 747

Rogério Menezes · 140, 141, 159, 204, 409, 602, 707

Rougier

ROUGIER · 52, 277, 298

ROXO · 328, 401

Rubim · 161, 332

RUBIM

Albino · 165, 166, 398, 401

S

SACRAMENTO · 328, 401

Sant'anna

SANT'ANNA · 73

SANT'ANNA · 398

SANTAELLA · 26, 398

SANTIAGO · 162

Santinha Maurício · 127, 140, 141, 149, 651, 655

Santos

SANTOS · 1, 3, 4, 7, 9, 58, 116, 122, 136, 164, 214, 228, 267, 316, 395, 396, 398, 524, 525, 729, 739

SANTOS

Idelette · 1, 2, 136, 393, 395, 398

Sautchuck

João Miguel · 228

Sautchuk

SAUTCHUK · 7, 99, 123, 124, 234

Sebastião da Silva · 1, 109, 303, 323, 410, 553, 673, 803

Severino Feitosa · 141, 198, 239, 409, 526, 543, 583, 625, 627

Silva · 1, 7, 114, 122, 140, 141, 161, 166, 176, 239, 287, 291, 300, 322, 323, 334, 361, 397, 408, 409, 410, 488, 499, 500, 526, 537, 538, 542, 547, 553, 554, 581, 583, 614, 651, 652, 655, 658, 659, 671, 673, 676, 681, 694, 707, 714, 747, 758, 763, 766, 776, 778, 795, 796, 803

SILVEIRA · 22, 161, 682, 684

Sílvio Grangeiro · 7, 14, 101, 194, 225, 239, 241, 284, 288, 296, 319, 375, 408, 410, 596, 700, 779,

780, 781, 782, 783, 784, 785, 786, 787, 788, 789, 790, 791, 792, 793, 794, 824, 851, 852

Siqueira de Amorim · 176, 193, 214, 362, 404, 748

SOBRINHO · 393, 398

Spina

SPINA · 27, 28

SUASSUNA

Ariano · 172, 212

T

TAVARES

Bráulio Tavares · 89, 232, 251, 334, 350

Tejo

TEJO · 47, 502

TEJO · 399

Théo Brandão · 178

THOMAS · 22, 36, 37, 38, 39, 40, 81, 400

Thomas · 35, 36, 399

Thompson · 98, 300

THOMPSON

Thompson · 98, 99, 403

Tinhorão

José Ramos Tinhorão · 163, 259, 261

TINHORÃO · 164, 165, 395

Travassos

TRAVASSOS · 266, 292

TRAVASSOS · 394, 395

U

Ugulino do Sabugi · 111, 124, 194, 195, 779

Ugulino Nunes da Costa · 124, 194

V

Valdir Teles · 140, 148, 231, 240, 408, 409, 676, 703, 734, 803

VILA NOVA

Ivanildo · 104, 199, 201, 240, 281

Vilela

VILELA · 258, 281

VILELA

Ivan · 280, 395

Virgínia Lessa

LESSA · 163

W

Wisnik · 297

X

XAVIER · 329, 403

Y

YUDICE · 399

Z

Zé Viola · 14, 101, 231, 240, 241, 298, 356, 408, 409, 410, 701, 707, 713, 721, 795, 796, 797, 798, 799, 800, 801, 802, 803, 804, 805, 851

ZUMTHOR · 18, 22, 30, 31, 42, 44, 58, 62, 67, 75, 77, 78, 191, 196, 206, 227, 245, 266, 267, 274, 275, 276, 279, 280, 291, 292, 303, 342, 359, 381, 383, 398, 399