



**UNIVERSITÉ PARIS OUEST
NANTERRE LA DÉFENSE**

École Doctorale
Lettres, Langues, Spectacles

RÉSUMÉ DE THÈSE

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**

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**

(Université Fédéral de 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

DA SILVA, Andréa Betânia. De la joute chantées aux festivals: voie(s) des poétiques orales dans la *cantoria* improvisée au Brésil. 801f. 2014. Thèse (Doctorat). Programme Multidisciplinaire de Pós-graduation en Culture et Societé (IHAC), Université Fédéral de Bahia; École Doctorale Lettres, Langues, Spectacles, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, Salvador/ Nanterre, 2014.

La thèse intitulée entre *pés-de-parede* et festivals : voie(s) des poétiques orales dans la *cantoria* improvisée, propose une cartographie des festivals de « *violeiros* », en mettant l'accent sur la/les voie(s) de la *cantoria* improvisée dans le panorama du Nordeste brésilien. Motivés par la croissance d'une industrie culturelle forte, les artistes de la *cantoria* improvisée du Nordeste commencent à adopter cette forme de spectacle comme moyen plus moderne et efficace d'atteindre un large public. En s'appuyant sur cette hypothèse, la thèse est divisée en deux parties (Improvisation et *pé-de-parede* et Festivals: entre voies et flux) et le texte se développe sur 05 chapitres, à savoir: Vers une poétique de l'improvisation, Dans le contour des vers, Festivals revisités, Dynamiques culturelles: le festival comme un espace de réinterprétation et *Cantoria* et industrie culturelle.

1 VERS UNE POÉTIQUE DE L'IMPROVISATION

Le poète d'improvisation, artisan du mot, possède la capacité singulière de la percevoir comme un geste et, en tant que tel, comme un outil du corps. Enclin à révéler non seulement des paroles, mais aussi des sens, il intègre le groupe de ceux qui défendent la participation effective du public dans un jeu de capture de demi-mots.

L'analogie présente dans les *repentes* contribue au processus de compréhension des vers, en tenant compte des savoirs qui sont partagés par les *cantadores* et leur public. La voie utilisée pour accéder aux souvenirs débute au croisement des expériences individuelles et collectives. Ainsi, les images qui surgissent lorsque les mots se rencontrent, tiennent compte de leurs marques dans le temps et dans l'espace (Halbwachs [1950] 1997, p.87), présentent des contours dont les courbes exposent les plis de la mémoire, fruit de la circulation continue entre passé et présent, entre l'individualité et la collectivité. C'est dans ce contexte que la figure du *repentista* se confond avec celle de l'illusionniste ou du magicien, comme suggère Octavio Paz en parlant du poète (1982), en mesure d'accéder aux pensées et surprendre, d'où son autorité poétique et la facilité à s'imposer en tant que porte-parole d'une communauté.

Qui d'autre pourrait parler avec tant de poids des choses et des sentiments si chers au public ? Pour l'auditoire – en ce qui concerne la *cantoria* - le meilleur orateur sera toujours celui qui détient le mot, qui dispose d'une capacité inégalée pour entrer en syntonie avec les sentiments qui circulent dans l'atmosphère de la *cantoria*. Si cela se produit dans le *Sertão* ou dans le Nordeste, les thématiques qui touchent aux éléments en rapport avec la vie de l'habitant du *Sertão* seront utilisées comme des moyens d'exalter ses constituants, sa beauté; si la *cantoria* a lieu en présence de ceux qui, en tant que participants d'un processus migratoire, se trouvent déplacés de leur «habitat naturel», l'écho des vers apparaît comme le chant d'un oiseau distant, porteur de nouvelles et de souvenirs, responsable de ne pas permettre que les souvenirs de celui qui écoute, souffrent tant de l'affaiblissement provoqué par le temps et par leur déplacement, vers une ambiance moins stimulatrice de processus nostalgiques.

Critiques mises à part, c'est dans la théorie appréciée par l'école « *oral formular* » (théorie Parry-Lord) que les poètes oraux sont également montrés comme improvisateurs, parce que non seulement ils apprennent par cœur – étant donné qu'ils composent en même temps qu'ils récitent – mais ils répondent aussi au public et à la situation, en contrariant la vision de l'immuabilité basée sur la mémorisation exacte à travers des générations, défendue, en partie, par les folkloristes. Selon Havelock ([1988] 1996)

la possibilité de réflexion privée, et la mémorisation, devrait aussi être réinsérée dans notre concept de poète oral (donc, de société orale). L'idéalisation du poète oral comme quelqu'un de spontané, irréfléchi et, pour être analphabète, capable de fonctionner seulement devant un public, est imprécise et trop minimaliste. (p. 53/54)

La mémoire présente dans le discours des *repentistas*, quand ils composent ou quand ils parlent, est pleine de reprises qui confondent et exposent les composants d'une mémoire individuelle, reliés par des liens étroits avec une mémoire collective. Celle-ci, selon Halbwachs ([1950] 1997) est toujours sous-jacente aux pratiques sociales, à partir du moment où, l'homme en tant qu'être social, a son identité – qui se constitue par le biais de la mémoire – forgée par le contact avec l'autre, de sorte que les choix, les attitudes et les goûts feront toujours référence à une communauté donnée, avec laquelle les savoirs sont partagés. Toutefois, la marque mouvante de la société permet à ses membres de circuler entre des groupes très divers, en expérimentant

d'autres façons de faire face au monde en permettant ainsi le retour au point d'où ils viennent, qui, sans doute, ne seront déjà plus les mêmes, puisqu'ils sont déjà passés par des appropriations transformatrices, par des réarrangements, par des regroupements et des créations en processus continus; ils ont déjà acquis, enfin, de nouvelles significations. Tout ce qui a été vécu et expérimenté marquera à jamais leur vision du monde. Bien que celui-ci, peut sembler en apparence le même, le biais à partir duquel il sera lu découlera du croisement avec « d'autres mondes » qui pourront être actionnés.

L'errance relative à la figure du *cantador* peut être identifiée comme l'un des éléments qui le configure comme un nomade. « La voix est nomade alors que l'écriture est fixe », c'est ce qu'affirme Zumthor ([1990] 2005, p. 53) afin de situer ce qu'il préfère appeler, la vocalité, en sachant que c'est la présence de la voix qui ancre les pratiques orales. Poètes nomades, *violas* à l'épaule, ne se déplacent plus en utilisant les mêmes moyens de transport d'antan, mais restent saltimbanques, toujours à la recherche de nouveaux défis. Si le déplacement géographique ne se concrétise pas, ses œuvres – tout en tenant compte du rôle nomade du mot – sont empêtrées dans une discussion sur le processus de médiatisation qui offre des avantages indiscutables en ce qui concerne l'importante accessibilité qu'il peut permettre, mais demande un prix très élevé en échange de ce qu'il offre.

D'après Cohen (1989), « Nous pourrions dire, dans une classification topologique, que la performance se situerait à la limite entre les arts plastiques et les arts de la scène, étant un langage hybride qui conserve les caractéristiques de ces premiers comme origine et des seconds comme finalité » (p. 30). En partant de cette conceptualisation, le mouvement performatif doit être envisagé comme un entre lieu, comme une approche interdisciplinaire novatrice, allant à l'encontre des préceptes qualificatifs et excluants en vogue. Comprenant que, dès le début, la triade formée par la musique, la danse et la parole a toujours été inséparable, le corps, comme mécanisme d'expansion, reste l'incarnation de la parole, soit parce qu'il propage la voix, soit parce qu'il porte le stylo, soit parce qu'il se déplace en synchronisation avec les sons du monde. La poésie, dont la capacité d'agrégation est largement reconnue, est de plus en plus diluée dans les métriques de la prose et du silence, en ne recourant pas toujours aux rimes et aux vers, qui, avant, lui étaient reconnus comme étant une marque indélébile. Si, en Europe et aux Etats-Unis la performance a explosé dans les années 1970, au Brésil elle a commencé à se répandre dans les années 1980 lorsque, selon

Cohen (1989), ont été créés le Centre culturel SESC Pompeia et le Centre culturel de São Paulo, dans la même période, en laissant de la place pour la production de spectacles et de festivals dont la tonique peut être appelée *body art*.

Négligées pendant si longtemps, les marques corporelles liées aux productions poétiques et musicales, que ce soit dans son mode de présentation ou au sein du poète/ artiste qui donne la vie, l'aspect performatif a seulement été considéré quand un souffle innovateur, a révélé l'aspect transdisciplinaire, en se tournant vers « [...] l'idée de processus, de dialogue et d'action au détriment de la définition d'objets d'étude en tant que produits, structures ou œuvres définitives. » (FINNEGAN, p. 02). Si les productions ont commencé à être considérées non seulement comme produits finaux et isolés, se référant également à son aspect dialogique, ce changement de perspective a porté à la scène non seulement les producteurs, mais aussi des récepteurs, en voyant l'œuvre en soi comme une ressource performative, considérant que « c'est dans la performance que se fixe, pour le temps d'une audition, le point d'intégration de tous les éléments qui constituent l'«œuvre» ; qui crée et recrée son unique unité vécue : l'unité de cette présence, qui se manifeste par le son de cette voix ». (ZUMTHOR [1987] 1993, p. 163).

L'expression artistique dont la portée englobe la poésie et la musique, largement reconnues comme représentantes du caractère ludique de l'homme, la *cantoria* improvisée présente différentes facettes, pouvant se trouver dans les *cocos de embolada*, les *repentes*, les *chulas*, les lieux de prière et dans la samba « *partido alto* ». Dans le cas du *repente*, certains affirment que la musique occupe une place vacillante, qui ne sert que de toile de fond pour le déclenchement de la poésie. Bien que la variation musicale utilisée ne soit pas ample et variée, un même ton pouvant servir d'accord pour plus d'un genre, ce sont les tonalités qui indiquent le développement de chaque modalité de sorte que son inadéquation contribue au discrédit de la production exécutée. En outre, il est important de noter que la relation s'établie entre les *cantadores*, la *viola* et la place qu'elle occupe non seulement dans l'imaginaire de ceux qui l'admirent, mais surtout de la performance. Fonctionnant comme une extension du corps du *violeiro*, la *viola*, qui varie en couleur, taille et qualité de pin, collabore encore au succès de sa présentation et à la formation de son *ethos* à partir de sa représentation.

Dans le sillage de cette discussion, le partenariat entre les *cantadores* et les auditeurs au moment de la production des *repentes* subit des changements, étant donné

que les méthodes de production se sont modifiées avec le passage du temps, en ajoutant des éléments qui sont plus liés aux nouveaux modèles d'interlocution qui émergent sur la scène énonciative. En partant du principe que le *repente* porte ce nom en fonction de son caractère de production improvisée, les facteurs qui collaborent à la bonne performance des chanteurs laissent voir les éléments contextuels déterminants, tels que son interlocuteur le plus direct, dans ce cas, son partenaire et adversaire dans l'art de la rime, où la production a lieu, qui englobe les questions liées à l'acoustique, la plus ou moins grande proximité avec le public, l'existence ou non de la scène, la formation de l'auditoire, qu'il soit public ou privé, conformément aux moyens de diffusions.

Les déplacements résultant de la distinction entre les *pés-de-parede* et les festivals s'insèrent dans une dynamique inscrite dans les pratiques sociales urbaines, notamment marquées par l'exode rural, qui ont contribué à une nouvelle urbanisation avec aujourd'hui, l'incorporation de pratiques auparavant uniquement restreintes à l'environnement rural. Bien que dans les *pés-de-parede* les *cantadores* se présentaient dans les maisons, dans les bars, dans les rondes de viola dans lesquels les présents étaient généralement non seulement des admirateurs, mais aussi des producteurs intéressés, les festivals se dirigent vers un autre modèle, dans lequel le public participe à certaines attributions, non plus pour déterminer des thèmes (*notes*), mais pour évaluer et conduire la participation des *violeiros* à partir d'encouragements divers.

La scène qui se configure dans la *cantoria* implique une dynamique qui englobe non seulement les sujets qui produisent, mais aussi comment ils sont insérés dans sa dynamique. Il ne suffit pas d'avoir une viola. Il ne suffit pas de savoir improviser. Il faut lier à cela une caractérisation attendue par le public et exigée par la situation : la *viola* doit être bien ajustée, en plus d'être belle et d'être en excellent état; la tenue vestimentaire doit être formelle et avec des couleurs qui permettent de distinguer ceux qui la portent; les chaussures doivent briller; le chapeau – il y a ceux qui ne s'en séparent jamais – doit être bien positionné. Les *cantadores* et le public doivent être proches, mais il faut qu'une ligne imaginaire se maintienne présente afin de délimiter l'espace et la position occupée par chacun. Il est devenu nécessaire d'utiliser des microphones pour que le public – normalement plus nombreux que celui présent dans les *cantorias* de *pé-de-parede* – ne perde rien de ce qui est dit par les *cantadores*. Ces derniers doivent se tenir debout, le public assis en face. Dans ces événements, la participation du public est mise en évidence à partir des déclarations d'appréciation ou

de désapprobation concernant les présentations. C'est par des applaudissements, des huées, des cris d'encouragement ou de discréditation que le public émet son avis. Le « carburant » du *cantador* se maintient grâce à l'encouragement qu'il reçoit pendant qu'il se présente. C'est le thermomètre. Après la participation de chaque *cantador*, c'est la quantité d'applaudissements et de vibrations du public qui permet d'avoir un retour sur ce qui a été transmis. Si le public ne montre pas beaucoup d'engouement, c'est un signe que la production ne plait pas beaucoup, alors, c'est le moment de chercher des alternatives. Comme le temps est court et le thème est prédéterminé, il faut innover dans le choix des rimes, dans le contenu des vers. Les éloges destinés au public sont toujours les bienvenus, ainsi que les insinuations qui le mettent dans des situations embarrassantes. Jouer avec la sexualité ou avec l'acte sexuel permet aussi de faire rire et de gagner des applaudissements, cependant, un vers, sur n'importe quel sujet, construit sans hésitation, avec une rime difficile, avec une réponse précise est reçu avec beaucoup d'euphorie. Par ailleurs, il faut avoir une très bonne voix et beaucoup de charisme, comme l'affirme Amancio Geraldo (2012).

Mais en quoi consiste naitre poète ? Selon les *cantadores* eux-mêmes, c'est naitre avec le « don » de faire du *repente*, ce que Pedro Bandeira (2010) appelle « savoir inné ». Sans cela, il est possible de se maintenir comme *repentista*, mais il y existe une évaluation générale qui les définit comme reproducteur et non comme créateur, condition *sine qua non* pour ceux qui choisissent l'improvisation comme moyen d'expression. La « vanité », le désir de « vouloir apparaître » est constant dans le discours des *cantadores*, mais, généralement, surgit de façon dissimulée derrière une apparente modestie qui attribue toujours à l'autre le désir de se démarquer des autres. Pour les « éclairés », cela semble se faire naturellement sans trop d'effort, étant donné la force des étoiles qu'il porte en eux. Bule Bule (2007), *repentista* bahianais, connu comme pluri-artiste en fonction des rôles qu'il accumule en tant qu'artiste populaire, *cantador*, *cordelista* et *sambador*, présente l'expérience comme l'un des éléments primordiaux de la constitution du *repentista*:

La spectacularisation de la *cantoria* improvisée se présente, aujourd'hui, comme un ensemble d'événements qui forment un réseau tissé avec un matériau résistent, mais suffisamment souple pour permettre à chaque localité de monter leur calendrier d'activités, visant des périodes plus appropriées pour les dynamiques locales, et imprimer sur leurs présentations un caractère idiosyncrasique. Ainsi, dans certains

endroits, les festivals ont lieu à des dates fixes, étant donné qu'ils s'intègrent dans les festivités de la municipalité et sont incorporés dans des périodes festives, telles que les fêtes du mois de juin, les fêtes religieuses ou encore, les jours fériés nationaux. Les commissions organisatrices se montrent toujours préoccupées à développer des stratégies qui leur permettent d'ajouter plus de valeur symbolique aux productions artistiques, mais aussi à fixer les représentations en fonction des jours fériés et jours de fêtes.

Ce modèle traditionnel de festival, considéré comme la nécessité de ne pas échapper aux diktats imposés par les participants eux-mêmes, est actuellement indiqué comme règle, mais ce qui se voit ici c'est le fruit d'une pratique qui s'est consolidée, passant d'un manque de croyance à un nouveau mode d'articulation pour l'exaltation de celle-ci comme un espace soumis à l'exposition de la compétence des *cantadores*, ou comme une vitrine pour la diffusion de leur travail.

La divergence qui peut être observée par rapport au mode avec lequel les différents états brésiliens stimulent la valorisation de leurs expressions populaires, soit à travers d'initiatives individuelles ou fruit de soutiens politiques, a entraîné le renouvellement du profil des *repentistas* dans certaines localités, en collaborant à la participation de jeunes qui voient dans cet art la possibilité de changement et d'ascension, bien que dans d'autres secteurs, l'image de ces poètes soit liée en permanence à l'idée d'un passé difficile, incapable de rivaliser avec les demandes de nouveaux marchés qui se présentent aujourd'hui. La renommée atteinte par certains représentants de cet art, ainsi que la position qu'ils occupent actuellement dans la sphère sociale, apparaissent comme un appel à ceux qui croient en la possibilité de renouveler l'art d'improviser, en incorporant de nouvelles possibilités, en explorant de nouveaux thèmes, et en ajoutant d'autres valeurs, tout en conservant la tonique qui lui donne le statut d'art .

La tradition inventée est présentée par Hobsbawm ([1983] 2008) comme

[...] l'ensemble de pratiques normalement régis par des règles tacitement ou ouvertement acceptées, dont la nature peut être naturelle ou symbolique qui cherchent à inculquer certaines valeurs et normes de comportement par la répétition, ce qui implique automatiquement une continuité avec le passé, en essayant d'établir, chaque fois que possible une continuité avec un passé historique approprié. (p. 09)

Cette tentative de continuité requiert le choix d'un passé déterminé et d'un format donné, dont la perpétuation doit être encouragée. Le même auteur présente une différence intéressante entre la tradition et la coutume afin de situer les traditions inventées et dissuader la confusion constante entre les termes. Pour lui, la tradition est considérée comme immuable, mais ce sont les coutumes qui servent de moteur en enregistrant les changements et en stimulant la reconfiguration de nombreuses pratiques. La tradition s'efforce de maintenir un lien avec le passé afin de l'honorer, mais les traditions inventées, bien qu'elles ne soient généralement pas considérées de cette manière, cherchent à renforcer leurs liens avec le passé et se maintiennent comme continuation de celui-ci, et ce malgré le fait de présenter un différentiel: les traditions inventées fixent leurs racines dans l'actualité et se maintiennent toujours avec vigueur. C'est précisément cette capacité d'adaptation constante qui comprend le moyen le plus efficace pour faire face aux demandes du temps, le point d'équilibre entre le passé et le présent, qui les rendent, plus conscients des limitations du premier et des besoins du second.

La performance adoptée dans la *cantoria* se construit comme une métaphore de la façon dont les gens font face à la vie : prêts à se battre. Et de quoi les armes peuvent-elles se vanter ? La parole est le plus efficace. Les *cantadores*, en possession de leurs *violas*, se sentent prêts pour la bataille qui se prépare autour du verbe. Dans le contexte du *repente*, que ce soit dans le *pé-de-parede* ou dans les festivals, les arènes sont montés autour de spectateurs avides de défendre ses représentants, ses élus. Ceux qui disputent le podium doivent être en possession d'une munition précise et efficace : il faut toujours avoir des balles en réserve et être le plus rapide sur la gâchette pour viser la cible avec perfection et en sortir vainqueur. La source qui se pose comme un pilier de la production poétique improvisée se compose d'un répertoire de mots choisis en vue de son applicabilité dialogique. Les rimes indiquent celles qui possèdent des affinités rythmiques, mais leur répartition se soumet à un schéma hiérarchique qui a la construction de sens comme direction. Soumis à des structures linguistiques prédéterminées, les vocables servent de principes orienteurs qui trouvent dans les genres de la *cantoria* un vaste champ pour la représentation. Nous confessons la difficulté à mesurer avec exactitude la quantité de genres qui gravitent en ce qui concerne la *cantoria*, étant donné que le matériel disponible n'a toujours pas été mis à jour. En tant que pratique culturelle, la *cantoria* présente le dynamisme comme l'une de ses qualités

intrinsèques, compte tenu de sa capacité de caméléon de créer de nouvelles possibilités de formulation poétique. Cependant, ce qui est en question, en fait, c'est le mouvement utilisé par les *cantadores* pour le renouvellement du répertoire, avec sensibilité, sens esthétique aigu, des arguments bien fondés et une créativité sans limite.

2 DANS LE CONTOUR DES VERS

Le choix d'utiliser des entretiens comme un moyen de s'approcher des sujets et à partir d'eux, chercher à comprendre le système de la *cantoria* a eu lieu après l'ébauche d'un projet qui a la vocalité comme principe. Bien qu'il existe de nombreuses autres possibilités méthodologiques, le plus intrigant est le fait que les sujets impliqués dans ce travail de recherche possèdent la voix comme arme et la poésie comme expression. Donc, les écouter et leur donner l'occasion de parler semblait le chemin le plus cohérent. Toutefois, l'adoption de cette proposition requiert un chercheur prêt à quitter son lieu de confort pour occuper d'autres espaces qui ne sont pas seulement ceux proposés par le travail académique et qui comprend la recherche et la science comme moyen de faire face à l'Autre en gardant une distance de sécurité afin de pas « porter atteinte au sérieux du travail ». Cependant, travailler avec un *corpus* vivant apporte déjà en soi le défi de vivre avec les lignes ténues qui séparent et unissent la recherche et la vie. Les besoins qui se présentent dans le travail ethnographique ne permettent pas un plan de travail inflexible.

Considérant que le développement des *repentes* se produit à partir des thèmes (*motes*), ce sont eux qui annoncent la direction à prendre. Les relations entre ces derniers et les genres guident les choix des *repentistas*, les obligeant à procéder à des découpes mnémoniques qui sont activées au moment où se matérialise l'alchimie entre ce qui se sait et ce qui est exigé par le contexte. Les liens qui unissent la mémoire et le temps sont effilochés peu à peu par des faits qui imprègnent les chemins de vie des poètes. Cependant, une donnée reste presque toujours la même : c'est dans l'enfance qu'ont lieux les premiers enchantements. Apportés par le vent qui soulevait la poussière des jardins ou par les ondes géantes créées par les radios, les échos de la *cantoria* arrivaient dans les maisons et attiraient ses habitants à l'oreille. Les espaces réels et symboliques occupés par la culture populaire sont pleins de chemins et c'est dans les recoins de ces voies conductrices de mémoire, que des fils maintiennent le monde en mouvement fréquent.

La difficulté de faire face aux histoires de vie en tant qu'instrument scientifique glisse vers les impositions prescrites par une conception éclairée de concevoir la science, dont la valeur réelle réside dans les preuves qui peuvent rendre légitime ce qu'on prétend observer. C'est Thompson (1992) qui attire l'attention sur le fait qu'il y eu une période où les historiens jouissait d'un certain prestige, étant donné que l'histoire orale a été le premier type d'histoire à être pratiqué, en faisant de Jules Michelet, même au milieu XIXe siècle, l'un de ses praticiens les plus connus. De même, Jan Vasina et Alex Haley ont montré la grande contribution des récits oraux pour une meilleure compréhension de l'histoire.

Les *cantadores* les plus âgés sont, en général, d'origine rurale et c'est dans cet espace qu'ils ont grandi, comme l'atteste leur témoignage : « Parce que je suis né dans la Ferme *Baixão dos Ribeiros*, à 18 heures, quand mon père était en train d'allumer un feu et les *violeiros* ajustaient leurs violas". (RIBEIRO, 2010, p. 01) Immergé dans le scénario agricole, c'est dans cet endroit que de nombreux *cantadores* ont commencé leur relation au travail, comme le dit le *repentista* Zé Viola : «Jusqu'à 19 ans j'ai travaillé dans l'agriculture avec mon père et mes frères » (2010, p.01). Le travail agricole était un métier enseigné par les parents, qui le considéraient comme source de revenus et de subsistance, comme le dit le chanteur Geraldo Amancio (2012, p. 03/04). La figure paternelle est généralement responsable de l'introduction des poètes dans l'univers de la *cantoria*, encore enfants, passionnés par l'improvisation, ils reçoivent les *cantadores* chez eux, et forment ce qu'on appelle les « apologistes ». Dans cette ambiance, la familiarité envers la pratique de la *cantoria* grandissait: «J'ai commencé ma relation avec la *cantoria* à partir de mes 5 ans. Mon père faisait venir des *cantadores* pour chanter dans sa résidence et moi je m'enthousiasmait déjà, assis sur ses genoux ». (Grangeiro 2010, p.01). Afin d'exposer le point de vue féminin, la *cantadora* Maria Soledade (2011) ajoute : «Toute ma vie j'ai été fascinée par le son de la *viola*. Depuis toute petite dans toutes les *cantorias* où j'allais, je participais» (p. 01).

Le préjugé, souvent inséré dans les pratiques populaires, est en général basé sur les paramètres utilisés pour la formation du goût dans la société brésilienne. L'ignorance et la difficulté à regarder au-delà de ce qui est considéré comme «haute culture» renforcent la consolidation de jugements superficiels et stigmatisants. La base de cela se trouve dans ce qu'indique Bourdieu ([1994] 2007):

En désignant et en consacrant certains objets comme dignes d'être admirés et dégustés, certaines instances comme la famille et l'école sont investies d'un pouvoir délégué d'imposer un arbitraire culturel, c'est-à-dire, dans le cas particulier en discussion, l'arbitraire des admirations, et de cette manière, sont en mesure d'imposer un apprentissage à la fin duquel certaines œuvres pourront surgir comme intrinsèquement, ou mieux, comme naturellement dignes d'être admirés et dégustés. (p. 272)

Il s'avère que le contexte familial des sujets en question choisissait comme arbitraire culturel ce qui était latent dans l'environnement où ils ont été élevés: la possibilité de parler de la beauté du monde soit par la voix dans la *cantoria*, soit par l'écrit dans le *Cordel*. Les enfants nés et élevés dans les communautés où les pratiques collectives tournent autour de l'oralité développent leurs relations avec le langage à partir de cette hypothèse. Selon les témoignages des poètes, les écrits qui circulaient, comme les fascicules de *Cordel*, ne sont rien de plus qu'un moyen d'enregistrement de l'oralité, au moins au début, quand apparaissaient dans les livrets, les narratives qui circulaient oralement dans la communauté, ainsi que les plus célèbres défis de *cantadores*. Il est impossible d'oublier, cependant, que le renforcement de la presse a donné à ces supports la possibilité de diffuser, dans les endroits les plus reculés, des informations jusqu'alors véhiculées dans les journaux des grandes métropoles, élargissant ainsi son pouvoir de portée.

Afin d'assumer le choix de la *cantoria*, les poètes doivent faire face à de nombreux obstacles, tels que le refus de la famille. La mauvaise réputation des *cantadores*, la vie nomade et incertaine n'était pas vue d'un bon œil par les familles conservatrices qui les forçaient souvent à fuir de chez eux pour exercer leur art, c'est ce qui est arrivé à Ugullino do Sabugi (LEMAIRE 2011, p. 61), mais aussi avec Mocinha de Passira, qui décrit le contexte dans lequel sa décision a été prise:

Alors, Pinto a commencé à demandé à mon père et à ma mère si je pouvais aller vivre à Caruaru pour vivre avec lui, passer un temps avec lui et sa femme, Dona Ana. Il a dit : je n'ai pas de petit-fils ou d'arrière-petit-fils parce que je n'ai pas eu d'enfants, alors c'est moi et la vieille. Papa me laissait, maman ne me laissait pas ; papa me laissait pas, maman ne me laissait pas. Là venait déjà une autre rencontre du Reparo Vieira e Pinto, et papa disait : Elle y va et maintenant. Maman disait qu'il y avait un loup-garou, un méchant, un je ne sais quoi, il y avait une bête sur la route [...] (2011, p . 04)

De manière générale, la figure de l'artiste, historiquement et encore aujourd'hui, est considérée comme celui qui a fait le choix d'un mode de vie hors des moules établis par la raison, considéré comme une sorte de folie. Entre autres choses, cela est dû à la place qu'occupe le rire dans la société. Bakhtin (1970) montre comment l'humour exprimé par des bouffons du Moyen-Age, pendant le carnaval, mettait en évidence ce que le tissu social passait l'année entière à cacher. Le rire, souligne Huizinga (2008), est présenté comme l'autre côté du sérieux, cible de la crédibilité humaine. Pour la religion chrétienne, la portée de la divinité et de l'attention de Dieu, requiert du sérieux.

En ce sens, la figure du *repentista*, grâce à l'utilisation créative du langage, détrônera tout un schéma excessivement rationnel et déjà stéréotypé.

Les questions de genre et les conflits qui les entourent ont toujours représenté une marque culturelle, mais les sociétés traditionnelles ont été et sont celles qui ont adopté l'hétéro-normativité comme principe que l'on peut résumer, bien que superficiellement, comme un moyen de comprendre le monde à travers le binôme masculin *versus* féminin. Bien que les configurations socio-culturelles aient changé et que la femme occupent maintenant les espaces les plus divers, avant considérés comme exclusivement masculins, il est connu que dans la pratique, les démarcations semblent rester les mêmes puisque la figure féminine reste la cible de préjugés, parfois recevant des rémunérations inférieures même si elle occupe la même fonction, détient les mêmes responsabilités et démontre une plus grande capacité à gérer les travaux. En ce sens, ce qui en ressort, c'est la permanence immuable des représentations cristallisées sur les identités masculine et féminine, en déterminant le lieu de l'homme et de la femme dans le monde. Selon Silva (2008):

[...] La représentation est, comme tout système de signification, une forme d'attribution de sens. En tant que tel, la représentation est un système linguistique et culturel : arbitraire, indéterminé et étroitement lié aux relations de pouvoir. C'est ici que la représentation se lie à l'identité et à la différence. L'identité et la différence sont étroitement dépendantes de la représentation. C'est par le biais de la représentation, ainsi comprise, que l'identité et la différence font sens.
(p. 06)

Les expressions culturelles considérées comme les plus traditionnelles ont tendance à être celles qui reproduisent les relations à partir de son aspect le plus conservateur. Les expressions populaires, bien qu'elles puissent utiliser l'espace

disponible pour revoir les pratiques et les concepts en vigueur à partir de l'élaboration de critiques sociales, ratifient parfois les fondements machistes ancrés les sociétés. L'univers de la *cantoria* improvisée, ainsi que la littérature de *Cordel*, ont toujours été imprégnés par des figures féminines, et même quand certaines réussissaient à transgresser ces espaces, leur valeur était diminuée et refusée au point d'avoir besoin d'user de l'artifice du pseudonyme pour que leurs travaux soient acceptés ; ou alors attribuaient leurs vers à leurs parents ou à leurs maris. Deplagne (2010) rappelle que c'est seulement dans les années 1960 et 1970 du XX^e siècle, avec le développement des mouvements féministes, que se sont ouverts des espaces de discussions concernant les droits féminins.

Même si elles ne sont pas la cible de nombreuses recherches qui traitent des poétiques orales ou de la littérature de *Cordel*, les figures féminines sont en avant dans des œuvres qui méritent d'être rappelées. Leonardo Mota, connu pour son important travail sur la poétique des *cantadores*, met en évidence la présence remarquable de femmes dans la *cantoria* dans, au moins, deux de ses œuvres: *Cantadores* et *Sertão Alegre* à travers les figures de Maria Tebana, Chica Barrosa et Rita Medeiros. De même, Almeida et Sobrinho (1978) apportent des notes relatives à Mocinha de Passira, Maria Roxinha, Santinha, Francisca Barrosa, Maria Tebana et Zefinha do Chambocão.

Sautchuk (2009), même s'il ne met pas en évidence cette discussion comme point nodal de la recherche entreprise, observe et réfléchit :

La discrimination entreprise par des *cantadores* concernant la minorité de *cantadeiras* est nette. Au cours de mon travail de terrain, j'ai eu peu de contacts avec des femmes *repentistas* puisque de la même façon que la majorité des *cantadores* n'ont aucun intérêt à chanter avec elles, ils n'avaient également aucun intérêt à me faire entrer en contact avec elles. Beaucoup de *cantadores* et apologistes allèguent que les femmes ne sont pas assez compétentes dans la création poétique et qu'elles ne sont pas « affînées » et qu'elle ne possède pas une « voix juste » mais très aigue, ce qui, en fait, peut entraver la formation d'un duo avec un homme. (p. 175/176)

Ce type de discrimination indiquée par le chercheur est le fruit non seulement des collègues *cantadores*, mais aussi d'autres sujets impliqués dans la dynamique de la *cantoria*, que ce soit les femmes des poètes, les femmes et les hommes présents dans le public qui ne croient pas que ce soit un environnement favorable à la participation de femmes, et encore moins non accompagnées.

À cet égard, la *cantadora* Mocinha de Passira (2011) dit:

Ah, dans le monde la discrimination la plus grande vient des collègues. Dieu m'a donné le don de faire du *repente* divinement bien ! Nous avons un grand univers de quarante *cantadores* et peut-être quatre ou cinq *repentistas*, le reste sont des *cantadores* limités. Et le *repente*, c'est divin ! Et comme Edilson disait hier: il flue. Si tu dis où il va, il dégaine, non ? Ben, à cause de ça, il y a beaucoup de *cantorias* qu'ils me cachent, esquivent des choses, disent que j'suis à Brasilia, disent que j'suis en Argentine. Ils ont même dit que je me suis fait amputée une jambe! (p. 06/07)

La dramaturge Lourdes Ramalho (2011), descendante de Ugulino Nunes da Costa (Ugulino do Sabugi), rapporte un fait curieux: l'enchantement par la poésie impliquait des hommes et des femmes. Une photographie ancienne du clan Baptiste, faite en 1909, montre une famille composée de vingt membres, dont au moins deux sont des poètes (femmes) : Ugolina Nunes da Costa Batista et Ana Nogueira.

Destinées à suivre le destin tracé par la tradition, qui prévoit pour la femme la sécurité supposée d'un mariage, beaucoup d'entre elles, afin de perpétuer une pratique qui empêche l'aspect privé de l'individualité, suivent le rituel. Comment a dit Sautchuk (2009), les figures du père et du mari peuvent être des représentations masculines qui déclenchent le processus de restriction de la proximité entre les femmes et la *cantoria*. Pour la *cantadora* Mocinha de Passira, cependant, son père a été une grande source de motivation, «Mon père, mon précurseur, non. Je ne sais pas ce que mon père a été pour moi. Tout! Mon père a été celui qui a ouvert, qui a ouvert les portes de l'art pour moi» (2011, p.02). Une trajectoire similaire a été vécue par la *repentista* Maria Soledade (2011): «A mon dix-neuvième anniversaire, j'ai eu une guitare comme cadeau de mon père. Il m'a offert une guitare et j'ai fait ma première *cantoria* à 19 ans. Mais c'était une *cantoria* improvisée comme ça, les seuls qui savaient que c'était moi, c'était moi et le *cantador*. (p. 02)

Les mésaventures des femmes dans la *cantoria* se confondent avec les difficultés qu'elles rencontrent dans la vie quotidienne qui ne permettent pas toujours une trajectoire linéaire, étant donné les choix entre un standard de vie conventionnelle destiné aux femmes et à la routine nomade et aventureuse, propre de l'univers de la *cantoria*, dont l'identification pèse sur le quotidien masculin.

Impliquée dans le mouvement syndical rural et encouragée par la présence marquante de Margarida Alves, assassinée en 1980, la *cantadora* Maria Soledade a créé et mis en œuvre un projet intitulé Rencontre de Femmes *Repentistas*, à Alagoa Grande,

qui marqua une nouvelle phase dans la *cantoria* du Nordeste, à partir de laquelle les femmes commencent à avoir un espace spécifique pour montrer leur talent. Certains disent que c'est juste une action féministe, mais c'est l'alternative qui a été trouvée pour délimiter le territoire dans un univers où leur voix a toujours été étouffée:

C'est comme ce que je viens de dire: chaque année il y a le festival de *violeiros*. Et les femmes sont complètement oubliées, non? Quand beaucoup y sont représentées, c'est un cas particulier, une rareté. Donc, comme nous étions dans le Mouvement des Femmes et j'ai dit: « Si c'est pour avoir un combat afin de faire le festival pour ceux qui en ont déjà toute l'année, nous devons donner du pain à ceux qui n'ont pas de pain. » Alors, mon combat a soutenu les femmes *repentistas*.
(2011, p. 06)

La première édition de l'évènement a eu lieu le 26 avril 1992 et a été suivie par la présence d'un grand groupe de *violeiras* et aussi par un public varié à la recherche de nouveauté.

L'initiative pionnière a mouvementé la culture locale, mais présentait les mêmes difficultés évoquées par les autres propositions tournées vers la *cantoria* improvisée qui se propageait à travers le pays. Bien qu'elle bénéficiait du soutien de la mairie, la communauté n'était pas prête à contribuer à la promotion d'un événement qui remettait en question ce qui avait été établi. Il est connu que l'installation de quelque chose de nouveau est souvent la cible de doutes, encore plus quand il est lié aux mouvements politiques, étant donné que l'évènement était relié, d'un côté au Mouvement des Femmes de Brejo (Movimento de Mulheres do Brejo) et, de l'autre, au Syndicat des Travailleurs Ruraux (Sindicato dos Trabalhadores Rurais), institutions qui ont suscité la fureur de ceux qui représentaient le pouvoir établi localement, les propriétaires fonciers, probablement avec des liens étroits avec le milieu des affaires. Malgré son succès et son impact, l'initiative n'a pas réussi à rester à l'abri des difficultés grandissantes et n'a pu compter que sur cinq éditions.

La façon dont les *cantadores* se réfèrent à l'émergence de cette initiative en dit long sur les relations de genre qui entourent la *cantoria*:

Ça n'a pas eu beaucoup de répercussion, non. Juste un peu (...). Ça aurait dû être plus diffusé. Il y aurait dû avoir quelqu'un derrière pour coordonner tout ça. S'il n'y a pas de coordination, le groupe (...). Le groupe est très (...). Comment on dit ? Dispersé, il n'y a pas quelqu'un, un lieder pour dire : «Je vais organiser tout ça.» (PANELAS 2012, p. 23)

Le discours du *repentista* évoque comment le sexisme imprègne l'univers de la *cantoria*. Les recherches faites par Santos (2009) et Queiroz (2003) indiquent que le peu de visibilité destinée aux productions féminines se donne en fonction du silence créé autour de la question, dont l'établissement nécessite et doit être remis en question de façon à: « [...] faire entendre la voix des femmes auteurs dans l'histoire de la *cantoria* et du *Cordel*, revoir son modèle et construire en même temps, une nouvelle historiographie dans ce domaine ». (SANTOS , 2009, p. 99). Malgré les contre temps, la femme a pu faire valoir sa place dans l'univers du *repente*, bien que les défis à relever se trouvent non seulement dans la dispute poétique qui a lieu avec les collègues de travail, mais surtout dans le contexte culturel qui les alimente en amont.

Encrés dans la tradition, les *cantadores* recherchent l'accès à de nouveaux outils, se tournent vers de nouveaux supports pour rester informés, mais ne perdent pas de vue la compétence requise dans l'invention/interprétation de la poésie. De nos jours, époque du numérique, il est possible de changer la réalité emprisonnée sur l'écran, superposer des informations, faire des retouches ou simplement demander que les poses soient refaites pour qu'elles correspondent à la façon dont chacun veut s'exposer et être immortalisé. Cependant, l'effet provoqué par les vers improvisés s'approchent plus du résultat obtenu avec l'invention de Polaroid : ce que nous avons c'est un instantané qui saisit l'instant et automatiquement affiche ce que le regard a enregistré, sans permettre des modifications sachant qu'il s'agit d'une production originalement de base orale, sans possibilité de répétition, étant donné que

[...] 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.

(REDEKER, 2004, p. 31/32)

Chaque moment est unique, de sorte que les performances sont enregistrées individuellement et les vers peuvent être mémorisés et répétés à l'infini, mais l'instant dans lequel se déroule sa production et sa réception est restreinte à l'endroit où il n'est pas possible d'appréhender : la performance.

Les thématiques qui émergent dans les *motes* présentés dans les festivals cherchent à dépeindre le contexte actuel, mais la récurrence des sujets tourne autour de

thèmes qui composent l'imaginaire de la *cantoria*, révélant la circularité dans laquelle se trouve la discursivité du et sur le *Sertão*. Les thèmes sont généralement élaborés par une commission et sont présentés suivant la quantité d'équipes participantes et leur distribution se fait en fonction des genres récurrents et plus traditionnels tels que le septain, le *mote* de sept syllabes et le *mote* décasyllabe. Les septains ont des *motes* formés par un vers de sept syllabes, tandis que le *mote* de sept est élaboré autour de deux vers heptasyllabes et le *mote* décasyllabe correspond à deux vers décasyllabes comme indiquent leurs noms, augmentant ainsi le degré de difficulté relatif à la demande de création de vers longs et avec un dédoublement qui les mettent en relation en fonction du caractère subordonné des oraisons présentées.

L'initiative de faire des registres photographiques afin de perpétuer et de permettre postérieurement son accès, s'inscrit dans une stratégie de conservation de la mémoire qui se produit en transit entre l'oralité et l'écriture, cependant, on ne peut nier que les résultats sont des simulations et des représentations, compte tenu de l'incapacité à saisir la performance dans son intégralité. La représentation ne se pense pas simplement comme la concrétisation d'éléments représentés, mais comme lectures susceptibles d'être coupées et présentées sous différents angles.

Selon le poète Gilvan Grangeiro (2010): « Le *cantador*, a besoin (...), il est né avec le don. Inutile d'essayer d'être *cantador*, si on n'est pas né avec ce don, car il est impossible de le devenir. Ça ne s'apprend pas à l'école, il faut naître avec le don ». (p. 02). Une fois qu'ils prouvent être sur un pied d'égalité avec les autres critères, ce sont les conditions dans lesquelles ils ont été créés qui sont nécessaires pour être en mesure de faire la différence dans la formation poétique de chacun, donc, une fois de plus, il faut recourir à la nature et son pouvoir comme source d'inspiration, en concluant la triade sur des conditions préalables pour être un bon *cantador*: être de Paraíba, être né avec le don d'improviser et avoir grandi au milieu de la nature, ce qui permet d'avoir le courage de voyager en vivant de son *repente*. Enfin, voilà que le sens religieux apparaît lorsque le poète remercie l'aide de Dieu et de Notre-Dame et assume la possibilité d'échecs, en essayant de maintenir un équilibre dans l'antagonisme dans lequel il se trouve, entre être saint et être mondain, mais avec dignité pour assumer ses erreurs.

Les exemples présentés et les analyses effectuées collaborent pour la compréhension de la *cantoria* d'improvisation comme espace de création en mouvement, en constante reformulation de manière à s'adapter aux nouvelles demandes.

En ce sens, la diversité des thématiques présentées par les *motes*, ainsi que l'apparition, la disparition et la reformulation de certains genres alimentent cet univers poétique qui se voit quotidiennement invité à entreprendre de nouvelles découvertes, révélant un vaste univers de possibilités pour les poétiques orales.

3 FESTIVALS REVISITÉS

Les approches qui se penchent sur la « spectacularité » des sociétés indiquent, généralement, le travail de Debord (1992) comme l'indicateur que la société actuelle est celle du spectacle. On peut se demander, cependant, selon Silveira (2011), si, de fait, c'est dans la contemporanéité que le processus spectaculaire trouve son plus grand et meilleur refuge. Se disposant à penser le spectacle à partir de sa présence dans les rites publics – qui seraient les spectaculaires - Silveira (2011) souligne les éléments qui sont présents dans nos rites publics depuis l'Égypte antique, avec ces célébrations composées de marques multi-médiatiques étant donné qu'ils disposent de toutes les ressources possibles, tels que « [...] le chant, la danse, la musique, le discours, l'image, la scène, le chars allégorique [...] » (p. 102), attirant un public significatif. Encore selon Silveira (2011), dans le XXe siècle surgit une « spectacularité électronique » (p. 102), qui ajoute de nouveaux éléments à la formule spectaculaire, en se servant même, des moyens électroniques de diffusion, mais est fortement ancré dans les méthodes traditionnelles, toujours présentes dans le spectacle en direct et qui maintiennent les fonctions de rite spectaculaire. La proposition de Debord (1992) pour discuter et comprendre le spectacle, part du principe que la réalité est progressivement remplacée par la représentation, éloignant la production et la réception, suivi par le discours de ceux qui suggèrent la distinction entre spectacle et simulacre (SANTIAGO, 2010), de sorte que le premier corresponde à l'évènement *in loco* et le second concerne sa représentation, image reflétée.

La scénographie de la *cantoria* implique plusieurs acteurs, avec des rôles fondamentaux qui ont besoin de présentation. Les apologistes, grands admirateurs de l'univers de la poétique-improvisée, sont responsables de l'organisation des *cantorias*, notamment des *pés-de-parede*. Connaisseurs des règles, ils disposent d'une liberté de circulation entre les *cantadores* et sont bien liés à leurs communautés, ce qui contribue au succès des événements. Les *cantadores*, d'âges et de profils différents s'organisent, aujourd'hui, en duos. Contrairement à ce qui est souvent souligné, la *cantoria* n'est pas

un art moribond, prêt à succomber à tout moment. Au contraire, le renouvellement dans le cadre des *cantadores*, se déroule progressivement et, est plus notable dans certains Etats comme Ceará et Paraíba, par exemple, où de nouveaux adeptes apparaissent fréquemment. Le public, c'est-à-dire, le grand co-responsable de la conduite des rituels concernant la *viola*, est aussi diversifié, mais il existe une prédominance d'auditeurs plus âgés selon les événements observés au long de la recherche.

Il faut, *a priori*, contextualiser le système de la *cantoria* dans le contexte historique qui a proportionné leur insertion dans le contexte urbain et, *a posteriori*, tisser des réflexions qui contribuent à la délimitation d'une scène qui a motivé l'émergence de festivals de *violeiros*. En se référant à l'historique présenté par Tinhorão (2013), on comprend que divers genres ruraux se sont urbanisés, de sorte que le premier genre rural à succès dans la musique populaire brésilienne a été le *corta-jaca*, toile de fond de la danse du même nom. Cela s'est produit à partir d'une stylisation réalisée pour le tango O gaúcho - de la compositrice et chef d'orchestre Chiquinha Gonzaga, en 1897 - élément constitutif de la comédie musicale de Zeinha Maxixe, de Machado Careca, apporté au Théâtre Eden Lavradi à Rio de Janeiro. A cette époque, les arts se sont tournés vers le régionalisme, la littérature et la musique qui étaient donc les principales vitrines. Les genres considérés folkloriques ont été introduits peu à peu et ont eu Catulo da Paixão Cearense et João Pernambuco comme médiateurs les plus importants; de tels genres, progressivement, ont gagné une place de choix et étaient accueillis en tant que musique populaire, tout en se déplaçant vers un axe de plus grande acceptation commerciale, dont le retour, à eu lieu à partir de sa consolidation, dans les années 1930, des modes de *viola* et l'apparition des duos *caipiras*, - le premier, apparu en 1927, était composé par Jararaca et Ratinho. (TINHORÃO, 2013, p. 240). Les changements qui ont eu lieu à partir de la croissance des industries phonographiques et radiographiques ont modifié les formations musicales en vogue.

En 1930, ce sont inaugurées les politiques culturelles nationales à partir de la création du ministère de l'Education et de la Santé, de la forte présence de Mário de Andrade à la tête du ministère de la Culture de la Préfecture de São Paulo, entre 1935 et 1938 et de la participation de Gustavo Capanema au sein du dit ministère, durant la période de 1934 à 1945. Les recherches menées par Mário de Andrade, notamment dans le Nordeste du pays, appelées Mission de Recherches Folkloriques (Missão de Pesquisas Folclóricas), ont révélé l'existence de nombreuses pratiques culturelles

jusque-là connus seulement localement, et ont apporté au public une grande variété de rythmes musicaux, en mettant l'accent sur la valorisation du patrimoine immatériel brésilien.

Tout comme d'autres genres, à l'arrivée de la ville, après le remplacement de fermes, domaines ruraux et jardins par des bars, des places et des foires, la *cantoria* a vu sa systématique changer. Les anciens apologistes généralement propriétaires de fermes, ont commencé à cohabiter avec les nouveaux promoteurs, un groupe formé par les propriétaires de bars et les agitateurs culturels qui agissaient en tant que producteurs culturels et étaient responsables de la logistique des événements. Peu à peu, le groupe a commencé à cohabiter avec un cachet préalablement convenu et la *cantoria* a commencé à avoir des horaires pour commencer et pour terminer, en changeant la pratique qui avait l'habitude d'allait jusqu'à l'aube et qui s'arrêtait seulement quand les poètes n'étaient plus capables de chanter, vaincus par la fatigue ou lorsque ils semblaient déjà manquer des vers pour « dégainer ».

Les poètes Dimas Baptista, Ivanildo Vila Nova sont présentées comme responsables de nombreux changements initiaux, contribuant à ce que Ramalho (2000) va appeler la « professionnalisation de la *cantoria* », lorsque les *cantadores* ont commencé à s'organiser en tant que catégorie. La reconnaissance de la communauté et l'affirmation des poètes comme professionnels, les travailleurs et pas les fainéants désoccupés, ont été fondamentaux pour la mise en place de nouveaux airs dans la *cantoria* improvisée. Si Dimas Batista a introduit des changements, Rodolfo Coelho Cavalcante a favorisé une discussion plus tournée vers la création des droits de la catégorie, suivi apparemment par Ivanildo Vila Nova.

Le processus d'urbanisation brésilienne a été consolidé à partir des années 1940 et, en se déplaçant vers la ville, en raison de l'exode, les gens portaient leurs mémoires dans leurs bagages, et avec elles, leurs pratiques culturelles. Les réunions arrosées par des tournés de *violas* et par des expériences partagées qui remplissaient les moments de loisir et de rencontre, perdaient progressivement du terrain au fur et à mesure qu'elles s'incorporaient dans une nouvelle dynamique qui exigeait d'autres façons de faire face au monde, et s'adaptaient à de nouveaux modes de sociabilité. Le sentiment provoqué par ces déplacements est synthétisé par Rogaciano Leite, célèbre *repentista* qui est devenu écrivain : « L'exode vers les villes ne s'est pas limité à des

couches humaines qui vivent exclusivement du travail de la terre. Il a également touché l'âme des *sertões* [...] » (10 Janvier 1956, p.1).

En 1946, des nouvelles sont parues à propos du premier événement qui présente publiquement les *repentistas* dans un espace particulièrement urbain. Alimenté par une retrouvaille avec la *cantoria* dans le sertão du Nordeste, par les narrations paternelles et les expériences de l'enfance, l'écrivain Ariano Suassuna se décide à promouvoir l'art de l'improvisation et c'est alors qu'il amène une rencontre de *cantoria* au Théâtre Santa Isabel, à Recife, en septembre 1946. Le succès de cette initiative a jeté les bases pour de futures études et voici que, en 1948, Rogaciano Leite organise le I^o Congrès de *Cantadores* de Recife, dans le même théâtre. Le poète José Alves Sobrinho ([1980] 2008) ébauche un historique des congrès de *cantadores*, en contribuant de manière décisive à la compréhension de(s) voie(s) tracée(s) des premières initiatives. En 1955, à Salvador, après 05 années de travail consacrées au projet, le poète *cordelista* Rodolfo Coelho Cavalcante a réussi à mettre en pratique une proposition qui a attiré des troubadours et des *repentistas* de tout le pays : Le I Congrès National des Troubadours et *Violeiros*, durant la période du 1er au 5 juillet, dont les objectifs sont différents de ceux de l'événement organisé par Rogaciano Leite, ainsi que la structure à adopter, étant donné que les fins du projet avaient l'organisation de la classe et la défense de la culture populaire comme différentiels, divisant les attentions, jusqu'ici uniques, destinées à la compétition poétique, ce qui était très novateur pour l'époque. Parmi les objectifs visés par Rodolfo, au moins un a pu être atteint, mais avec un déficit de taille : la profession de poète populaire a été reconnue par la loi n^o 12198 du 14 Janvier 2010, lors de l'administration du Président de la République Luís Inácio Lula da Silva.

Disposé à créer un forum permanent de discussions, l'un des résultats du congrès a été la création de l'Association Nationale des Troubadours et *Violeiros* (ANTV), avec l'adhésion de 87 poètes. Malgré sa courte durée, compte tenu de la dissociation de Rodolfo qui n'était pas d'accord avec les chemins politico-partisans qu'ils voulaient esquisser, ce fut la première de nombreuses autres initiatives qui commencèrent à délimiter un nouveau scénario pour la *cantoria* et pour les autres segments populaires qui utilisent la voix, tels que les *cordelistas*. En 1959, entre le 07 et le 09 décembre, a eu lieu, cette fois à Rio de Janeiro, au Théâtre de l'Association Brésilienne de la Presse (ABI), le Congrès de *Cantadores* et de *Violeiros* du Nordeste,

financé par le *Jornal do Brasil*, avec la participation de dix-neuf *cantadores*, dont Zé Gonçalves, Cícero Bernardes, Apolônio Belo, João Patriota, Dimas et Otacílio Batista.

En 1958, Rodolfo a créé la Corporation Brésilienne de Troubadours (GBT-Grêmio Brasileiro de Trovadores) avec laquelle il réussit à promouvoir le II Congrès National de Troubadours et de *Violeiros*, cette fois à São Paulo, en septembre 1960, bien que la délibération initiale ait indiqué Recife comme prochain arrêt. C'est seulement en 1966 qu'il y eu une troisième édition du congrès, de retour à la capitale bahianaise, toujours sous l'organisation de Rodolfo Coelho Cavalcante. Les informations sur les congrès tenues dans les années 1960 indiquent qu'était en train de se développer un modèle qui excellait en ce qui concerne les discussions plus théoriques et qui destinait à la performance poétique un rôle secondaire.

Le congrès tenu en 1966 est suivi d'une production de Ceará, en 1968 à Juazeiro do Norte. Celui-ci semble avoir été le dernier événement majeur réalisé dans les années 1960. Durant la même période, tandis que les *repentistas* s'organisaient pour donner du corps à leurs nouvelles configurations dans leurs productions, le Brésil était « envahi » par une vague appelé « festivalmania ». La nouveauté, déjà en vogue en Europe il y a quelques années, entre sur la scène brésilienne dans les années 1960, inspirée par le modèle italien préconisé par le Festival de Musique Italienne à San Remo, en 1951.

Le terme festival est associé à la fête et peut être compris comme une modalité festive qui, en se structurant autour d'un ensemble d'expressions de la même région, aurait le suffixe **-al** comme un indicateur d'une collectivité. Cependant, on souligne aussi une affiliation au terme estival, dont le sens est lié à l'idée de l'été ou de ce qui est de cette période, étant donné que beaucoup de ces événements ont lieu habituellement durant cette saison.

Le premier événement appelé festival a eu lieu au XIXe siècle, à Bonn, en Allemagne, le 10 août 1845, intitulé Festival Beethoven pour l'inauguration d'une statue en hommage au compositeur, comme l'indique Elwart (1860), et portait sur la musique classique, bien entendu. Cependant, Poirrier (2012, p.1) souligne que, entre 1830 et 1840, le mouvement d'orphéonique, mouvement populaire, développait déjà des éléments précurseurs qui informent sur la façon festivaesque d'organiser. Au XXe siècle, la première production avec ce format a été le Salzburger Festspile, le Festival de Salzbourg, en Autriche, le 22 août 1920, en hommage à Mozart. Ensuite, est apparu le Festival de Venise, du 06 au 21 août 1932, appelé Esposizione Internazionale d'Arte

Cinematográfica. Mais ce sont les années 1940 qui ont présenté au monde les festivals qui sont, aujourd'hui, les plus connus : le Festival de Cannes, dans la période du 20 septembre au 5 Octobre 1946, et le Festival d'Avignon, du 04 au 10 Septembre 1947.

Au Brésil, A noite da música popular a eu lieu en 1940, alors que le I Festival da Velha Guarda a eu lieu en 1954. La I Festa da Música Popular Brasileira, à son tour, a été officiellement inaugurée par la TV Record en 1960, sous l'inspiration du Festival da Canção Italiana à Sanremo, dont la première édition a eu lieu en 1951, et devient ainsi un modèle.

Le Festival de Woodstock, qui s'est tenu en août 1969 dans la petite ville de Bethel, est devenu un point de repère de la contre-culture, en se servant de la musique, de la danse et de la poésie comme moyens de protestation et en amenant sur scène des thématiques dont le biais politico-idéologique a inauguré ce qu' Almeida (2010) signale comme politisation de la culture et du quotidien.

Indiqués comme étant principalement axés sur des publics plus locaux et régionaux, à l'exception de ceux qui ont déjà conquis une portée internationale, les festivals peuvent apparaître et/ou être bien soutenus par des initiatives municipales qui les considèrent comme un moyen de donner de la visibilité aux expressions locales, contribuant ainsi directement au renforcement de l'économie locale. Il est nécessaire de vérifier les relations qui prennent forme entre l'économie et la culture en vue du développement d'éléments qui indiquent l'émergence d'une économie de la culture, selon Garat (1980).

Dans le domaine de la *cantoria*, le premier événement intitulé Festival, qui s'est tenu dans le Nordeste, a eu lieu à Juazeiro do Norte en 1968, tandis que le second a eu lieu à Teresina, en 1973, suivi de Feira de Santana, en 1975. Auparavant, tous les événements étaient appelés rencontre, congrès et championnat. On remarque que, près de Teresina (PI), Feira de Santana (BA) organise le deuxième plus ancien festival de *violeiros* du pays.

Les poètes, toujours inquiets à propos des chemins de la *cantoria*, sont encore plus préoccupés par la qualité des festivals produits et pas nécessairement par la quantité. Selon les *cantadores*, de nombreux facteurs influent sur l'organisation des festivals, mais la rareté des ressources et le manque de soutien des autorités locales sont de grandes difficultés pour la réalisation des événements : « C'était parce que la plupart du temps tu devais faire du porte à porte pour demander de l'argent, demander de

l'argent à l'apologiste, demander de l'argent à untel, demander de l'aide à un autre, demander un parrainage. » (VILA NOVA, 2013). Cependant, il est possible maintenant de compter sur les ressources fournies par les appels à projet, et soumettre ces projets pour qu'ils soient évalués par la loi Rouanet. On remarque qu'une génération plus jeune de *cantadores* circule déjà avec confiance entre les nouveaux espaces qui s'ouvrent en fonction de ces nouveaux modes de recherche de financements. En ce sens, les artistes incarnent un discours qui naturalise le rapport avec les pouvoirs de l'Etat, des municipalités et des entreprises, en vue de la promotion d'événements.

L'appel à l'image et l'urgence de correspondre aux formats requis par les moyens de communication de masse montrent une attention de l'artiste envers un contexte politique et culturel dans lequel la *cantoria* s'insère, en indiquant la nécessité d'appartenance de la classe des *repentistas* à une nouvelle demande du marché. Si pour une nouvelle génération, les festivals sont considérés comme une vitrine, pour les anciens, comme Oliveira de Panelas (2013), dont l'insertion médiatique diffère de la majorité de ses pairs, les festivals ne sont plus dans leur «âge d'or» et doivent revoir le format en vogue afin de se maintenir en tant qu'espace privilégié d'exposition de l'art poétique improvisé. Certains, comme Ramalho (2000) et Ayala (1988) soulignent les différences entre le championnat, le congrès et le festival et il est nécessaire d'abord, de montrer sur quels aspects diffèrent ces productions pour que plus tard, on puisse voir avec plus de clarté les changements qui se produisent et quels formats sont privilégiés. Bien qu'il en existe moins, il convient de mentionner l'existence de ces rencontres, qui possèdent les mêmes types d'organisations que les congrès. Il est clair, ici, que le festival adopte actuellement des formats très variés. Le championnat consistait en un long processus qui pouvait durer des mois, avec un plus grand nombre d'épreuves éliminatoires, alors que le congrès se fait en trois ou quatre jours, et le festival s'impose comme un événement qui se produit essentiellement en un seul jour. Dans les formats adoptés par les championnats et par les congrès, la grande finale occupait une place de choix, compte tenu de l'attente qui se créait autour de l'événement, puisque chaque jour il y avait des résultats partiels et, enfin, il y avait la présentation des trois meilleurs duos, qui disputaient la première, la deuxième et la troisième place.

Le mouvement commencé par Rogaciano Leite et Ariano Suassuna a contribué à l'expansion des bastions de la *cantoria* et a inséré les poètes populaires habitués à d'autres performances. Malgré l'importance de l'événement réalisé à Recife,

son organisateur a affirmé qu'il ne s'agissait pas d'un festival, étant donné l'absence de compétition, mais à cette époque il n'y avait pas encore de règles définies pour le modèle qui déterminera postérieurement celui du congrès et, plus tard, du festival. Le caractère compétitif de ces événements se produit de différentes manières et l'absence de cette caractéristique - un moyen de classification - a peut-être inauguré une toute nouvelle façon de présenter la *cantoria*, compte tenu de la difficulté de la classer en tant que banal *pé-de-parede*, étant donné qu'il inaugure l'entrée de la *cantoria* dans un environnement complètement différent des habituels. La proposition d'Ariano Suassuna, partagée et renforcée par le mouvement étudiant de Récife, dont il faisait partie, va à l'encontre des dictats de l'époque en suggérant que la même scène fréquentée par des représentants d'une classe privilégiée héberge des hommes du peuple qui oserait exposer un art soi-disant peu raffiné, dépouillé d'élégance et de complexité. Toutefois, si le but était d'abriter les moins assistés, la bonté chrétienne justifierait une telle attitude. En ce sens, nous devons être d'accord avec Foucault ([1970] 2009), quand il affirme :

[...] Je suppose que dans toute société la production du discours est à la fois contrôlée, sélectionnée, organisée et redistribuée par un certain nombre de procédures qui ont pour fonction d'évoquer ses pouvoirs et ses dangers, de dominer son événement incertain, d'esquiver sa lourde et craintive matérialité. (p. 09)

Les critères sous-jacents au contrôle et la sélection des discours peuvent varier avec le temps, mais les formations discursives s'actualisent de façon à développer de nouveaux outils afin de disposer de nouveaux supports, se déguiser sous une nouvelle mise en page et d'encourager le maintien de vieux arguments dans le but de maintenir en fonctionnement les prétendus nouveaux discours qui sont, en principe fondamentaux dans les pratiques anciennes et préconçues. Les endroits d'où le pouvoir émanent et les discours qui circulent à travers eux sont autorisés ou délimités selon leurs appartenances idéologiques, selon les lieux qu'ils occupent dans la ronde des intérêts propres à chaque période historique.

Bien qu'il n'y ait pas de documents écrits et/ou photographiques qui peuvent attester de la naissance des grands spectacles de la *cantoria*, le document le plus précieux sur l'histoire des congrès, championnats, rencontres, festivals et autres, ici considéré comme source principale est une interview de José Alves Sobrinho ([1980]

2012), *cantador* expérimenté dans les années 1980, qui a connu de près l'émergence de nouveaux modes de production et affirme que « Le premier congrès de *cantadores* a eu lieu au Théâtre José de Alencar, à partir de l'initiative du poète Rogaciano Leite, ex - *cantador*, en 1946 ». (P.04). Toujours en 1948, a eu lieu le I^o Congrès de *Cantadores* de Recife, troisième événement organisé dans le pays, au Théâtre Santa Isabel, cette fois sous la direction de Rogaciano Leite. Initiative pionnière, le Festival International de Troubadours et *Repentistas*, réalisé dans l'État de Ceará, est née de l'initiative du cinéaste Rosenberg Cariry, dont le but était de réunir des improvisateurs de différents pays afin d'exposer la force de cette expression poétique.

Ainsi, la base de cette recherche se construit en prenant comme point de départ les sujets et leurs mémoires, en donnant accès à des témoignages qui contribuent à une meilleure compréhension de cet univers, et permet de faire surgir du milieu de ces souvenirs embrouillés dans un réseau de mémoires, la mémoire collective comme source. En vertu de ce contexte, la recherche utilise, de manière indirecte, l'histoire orale et l'histoire de vie, mais la frontière entre le vécu et ce qui a été témoigné par d'autres, pointent vers l'un des défis imposés à ceux qui choisissent le séduisant chemin de la poésie orale : savoir y faire avec des sources dont le support, sonore, a tendance à être négligé, souvent en fonction de son caractère difficile, et savoir les organiser afin qu'elles composent non pas un cadre, mais plutôt un palimpseste, construit à partir de fragments narratifs.

Habitué à un contexte plus libre dans les *pés-de-parede*, où l'inspiration et le processus créatif sont mesurés directement par le public et où le temps disponible est à la merci de la capacité poétique de composition et de conservation de l'attention des présents, les *cantadores* en général, voient le festival comme un espace dans lequel leur poésie est mise en cage, incapable de voler au-delà des limites imposées par le format festivaiesque, qui est généralement contrôlée par les organisateurs de l'événement. La complexité qui se trouve dans la production de chaque genre est directement liée à la structure métrique, au nombre de vers et à la thématique du *mote* donné. Le modèle adopté dans les festivals présente les genres organisés selon une échelle croissante, qui va d'une supposée moindre complexité du septain à la grande complexité des *motes* de dix, en passant par le *mote* de sept.

La musique qui accompagne chaque genre, génériquement appelée *toada* ou *baião*, est le seul élément que les *cantadores* admettent fixer à l'avance et qui

s'actualise à chaque présentation. Bien que la mélodie soit la même et qui apparemment, exerce juste le rôle de retenir l'attention, ce qui se voit sur scène sont des actualisations *in loco*. La symbiose entre la musique et le texte, mise à jour à chaque performance, à dans le rythme son point nodal. Le sens que les mots assument se soumet à une logique sonore qui a pour objectif de faire correspondre des rimes parfaites, en respectant les caractéristiques de chaque genre et en gardant l'accent sur le thème indiqué par le *mote*. Les aspects évalués par les jurés tiennent compte de la métrique, de la rime et de l'oraison, étant donné la nécessité de créer des critères qui puissent mesurer, d'une certaine manière, la qualité de la poésie reproduite dans ce contexte. En ce sens, il convient de souligner l'importance du concept *formular* Lord-Parry, proposé par Albert Lord (1960) et Milman Parry (1971) selon lequel la production de vers oraux se produit selon un schéma *formulaico* intériorisé par ceux qui font de la voix poétique leur domaine. Le don, si présent dans le discours des *cantadores*, concerne la capacité de faire des vers improvisés et non la manière dont se tient une *viola*, la façon dont il correspond aux désirs du public pour répondre aux appels de tous ou de la façon dont est connu la vaste gamme de genres improvisés. Il ne suffit pas d'avoir une *viola*, mais il est nécessaire d'apprendre à en jouer avec justesse ; il ne suffit pas de porter un chapeau en cuir, mais il faut comprendre quelle est son importance dans la construction de la figure d'une personne du Nordeste et comment cet élément est porteur de signes qui sont partagés par une communauté ; il ne suffit pas faire des vers improvisés, mais il faut comprendre que s'il y a un décalage gênant entre la production et l'exécution, c'est l'indication d'un manque de préparation du *cantador*. Si la création poétique se produit dans des jets d'inspiration et de créativité, la performance doit veiller à ce que l'agilité des vers se fasse au fur et à mesure qu'ils sont formulés, étant donné que le caractère d'immédiateté se colle à l'improvisation.

L'introduction de nouveaux éléments reformule l'espace de la *cantoria* et est considérée comme nécessaire et importante pour la redéfinition du système lui-même, mais on remarque qu'à côté des innovations, il y a un effort pour maintenir les caractéristiques traditionnelles, responsables de la consécration de l'improvisation et, par conséquent, il est essentiel de conserver l'espace destiné aux *pé-de-parede*, à la pratique de la *cantoria* sans les contraintes imposées en vue d'une modernisation. Tradition et modernité sont complémentaires et non antagoniques. L'importance de ces rencontres pour la conservation de la *cantoria* se révèle quand on voit l'influence que

ces initiatives ont eu sur la formation de nouveaux *repentistas* qui ont grandi dans des environnements dont la musique de fond était les vers improvisés.

L'intérêt qui guide cette recherche, dès le début, tourne autour du système de la *cantoria* improvisée présent dans les festivals comme espace de rassemblement de *cantadores*, étant donné qu'il inaugure un nouveau *modus operandi* dans la *cantoria* improvisée. Bien qu'il existe des travaux de chercheurs variés et intéressants qui partagent le désir de se pencher sur cet univers si riche, il y avait une lacune à combler : parler des festivals de *violeiros*. Dans les œuvres consultées, il y a des informations importantes qui permettent d'orienter le travail en question, mais il faut comprendre que pour étudier des événements de ce type, selon les objectifs initialement présentés, il serait nécessaire de comprendre leur dynamique et comment ils se sont répandus à travers le pays, semés par les « *passarinhos de bigode* ». Le chemin parcouru par la recherche a révélé l'existence d'une route des festivals, sans doute, mais il est nécessaire de noter que, parallèlement à une route plus large que nous pouvons appeler nationale, et qui couvre les principales villes, il y en a d'autres qui se développent au niveau local et fonctionnent comme un espace pour la révélation de nouveaux talents qui, selon la performance affichée, peuvent être hissés à la catégorie des grands *cantadores* et insérés dans les événements qui accueillent uniquement, ou principalement, les poètes les plus éminents.

Les *repentistas* qui participent aux festivals composent un réseau qui se propage à travers le Nordeste, avec des bifurcations qui se produisent dans d'autres Etats, comme Rio de Janeiro, São Paulo et Brasília, où ont vécu et vivent des *cantadores* de renom. Toutefois, à des fins d'analyse, seront uniquement étudiés les événements qui ont lieu dans le Nordeste, étant donné que c'est ici que se trouvent les agents centraux du système, ceux qui font marcher le système, ce qui semble être approuvé par la participation des mêmes sujets dans les événements plus importants. La principale voie de la *cantoria*, plus précisément des festivals, inclue les États énumérés ci-dessous en fonction de la cohérence et de la qualité qui se présente dans plusieurs municipalités. Il est à noter, cependant, que l'hypothèse de lecture indiquée ici est basée sur le circuit le plus médiatisé et le plus résistant, compte tenu des productions qu'ils réalisent et leur contribution pour l'élargissement de la portée de la *cantoria*. Les festivals de *violeiros* ont lieu tout au long de l'année et se répandent dans tout le Nordeste, mais avec une concentration dans les Etats de Pernambuco, Paraíba, Ceará, Rio

Grande do Norte, Piauí et Bahia. Dans ces lieux, ils sont distribués dans différentes municipalités qui suivent un calendrier local. Alors que les festivals qui ont lieu dans le Ceará se concentrent au mois de mai, ceux de Pernambuc ont lieu en juin, le plus important du Piauí est réalisé en août et ceux qui ont lieu à Bahia sont distribués tout au long de l'année, mais la concentration se produit au second semestre.

Dans la dynamique de la *cantoria*, les pièces changent d'endroit et assument de nouvelles fonctions, mais les éléments qui font référence à la tradition et qui contribuent au maintien du différentiel qui la distingue entre les autres expressions culturelles ont tendance à être préservés, au risque de donner lieu à de nouvelles propositions parfois perçues comme une menace.

4 DINAMIQUES CULTURELLES: LE FESTIVAL COMME ESPACE DE RESSIGNIFICATIONS

Le chemin tracé par la présente recherche a indiqué la grande mouvance de la *cantoria*, la dynamique de son système et a aussi souligné l'émergence de festivals comme un indicateur dans l'ensemble des changements qui, peu à peu, ont redéfinis l'univers du *repente*. Cependant, les modifications dialoguent avec le format soutenu par les poètes du temps, en donnant aux nouveaux *repentistas* la prise de conscience qu'ils seront vus et évalués en tenant compte des modèles du passé, mais pas trompés par ces derniers (ELLIOT, 1989, p. 40), dans la mesure où ils servent de source, mais incitent à un besoin d'être réinterprétée, en réduisant les liens contigus entre présent et passé, tradition et modernité. Sont alors convoqués les témoins oculaires de ce processus, les *cantadores*, qui indiquent par où commencer, et, à travers leurs yeux, surgissent les traces de ce chemin:

Il y a eu beaucoup de changements; il y a eu beaucoup de modifications depuis la façon de chanter, la variété de thèmes et quelques changements comportementaux. Les changements de thèmes, les élévations dans la perfection du vocabulaire, du langage, a aiguisé la *cantoria* et a conduit à de meilleurs endroits. Mais il y a encore des personnes qui préfèrent la *cantoria* traditionnelle, cette *cantoria* où l'on n'a pas besoin d'une exhibition des *cantadores* pour exprimer plus de connaissances parce que, normalement, quand ils vont s'exhiber il est nécessaire que ça soit pour des personnes qui, logiquement, en savent plus qu'eux. Et ils veulent montrer qu'ils en savent autant. (BULE BULE, 2007, p 01)

Les considérations faites jusqu'ici sur les liens entre la poésie et la musique indiquent que la mélodie qui soutient les vers improvisés est évoquée par les *cantadores* eux-mêmes, comme l'unique élément qui ne provient pas de l'improvisation et qui est au préalable fixé par les partenaires. La *toada*, musique qui emballe les genres, doit être en accord avec les poétiques de chaque style, de manière à exposer l'affinité qui existe entre leurs cadences respectives.

La *viola*, instrument partenaire du *cantador*, semble être toujours à ses côtés dans l'art de la rime, et est d'origine portugaise, selon Cascudo (2001[1924]). Vilela (2004), à son tour, souligne sa relation avec la culture arabe à partir de l'entrée du *rebab* et du *oud* en Occident. Pour Tinhorão (1998), la guitare latine s'est transformée en *vihuela* espagnole, au tournant du XIV^e et XV^e siècles.

De divers modèles, la *viola* est le fidèle compagnon des *repentistas* et son choix semble être directement lié à la force symbolique qui se trouve dans chaque *cantador*, étant donné que, mis à part les changements sociaux par lesquels passent les poètes populaires, la *viola* symbolise son ascension, à partir du moment où la qualité du « pin», à savoir le type de *viola*, peut agir comme capital symbolique, en aidant à préciser la place occupée par le *repentista* dans l'univers de la *cantoria*.

La prolifération de CD et DVD de *repentes*, bien comme *emboladas* et *cocos*, par exemple, déplacent ces productions de leur contexte le plus commun en vue de nuances d'intemporalité. De la même façon que la reproductibilité était déjà basée sur un art populaire comme la xylographie, qui anticipait ce qui s'est officialisé et amplifié avec l'avènement de la presse et de la culture de masse, la reproduction de support audiovisuel dans lesquels se fixent les éléments de la *cantoria* improvisée commence alors à disposer des mêmes conditions que les autres productions, en sachant qu'il est nécessaire de faire face au pour et au contre de cette insertion.

Le développement des festivals, par le fait de promouvoir la rencontre des *repentistas* à des publics différents, dans des espaces variés, non seulement a réaffirmé la place de choix de la *viola* dans l'univers de la *cantoria* mais a aussi mis en évidence sa capacité d'adéquation, c'est-à-dire, cette capacité de se métamorphoser afin de correspondre aux nouvelles demandes et de répondre à la nécessité de devenir acoustique afin de pouvoir élargir sa portée.

Les subtilités entre la voix et le texte, le mot et le discours trouvent dans le poème oral, la possibilité d'étendre les limites imposées par le langage, en exposant les

ressources linguistiques au lien qui existe entre la bouche et l'oreille. Le choix des mots correspondants au répertoire du public, condition *sine qua non* pour garantir leur adhésion, associée aux thématiques de l'univers discursif des auditeurs qui s'attendent à trouver dans la voix du poète l'extension de leur réalité, gagne des airs d'une certaine « mythologie » par le fait d'être concrétisé à travers des vers palpitants. Amplement définie comme « poésie de l'instant », c'est avec Zumthor ([1987] 1993) que l'on trouve des éléments pour mieux comprendre l'improvisation: « Pour l'interprète, l'art poétique consiste à assumer cette instantanéité, à l'intégrer dans la forme de son discours. D'où la nécessité d'une éloquence particulière, d'une aisance de diction et de phrase, d'un pouvoir de suggestion, d'une prédominance générale des rythmes » (ZUMTHOR, p. 165).

Pour Amorim (2012) « C'est, en réalité, dans le jeu agonistique que se positionne le poète *de repente*, en affichant le talent possible - le don et l'apprentissage - dans la gestion de ce phénomène dynamique appelé l'improvisation, ou œuvre dans le sens entendu par Paul Zumthor ». (P. 120). Loin d'être juste une stratégie mnémonique, on comprend que les relations entre le rythme et la mémoire sont intrinsèques au *modus operandi* de la poésie orale, que Zumthor appelle la «rhétorique de la voix ». Les recherches en cours depuis Milman Parry et Albert Lord jusqu'à aujourd'hui, confirment la configuration des textes en vers comme de solides alliés de la mémoire, compte tenu de l'importance incontestable du rythme comme un dispositif de processus mnémotechniques.

La roue du temps et de la considération pour le goût du public vont se charger de maintenir actualisé le répertoire de styles qui composent la *cantoria*. En accompagnant cette dynamique, certains genres tombent en désuétude, d'autres sont créés et il y a toujours la possibilité que les genres les plus anciens reviennent à être sollicités, ce qui exige du poète une plus ample formation.

Pour que la tradition reste, il faut qu'elle négocie avec la modernité, en sachant que l'existence des deux se fait en fonction de cette rétro-alimentation/rétroaction, du dialogue qu'elles sont disposées à établir. Dans la mesure où la mise en place du nouveau cherche à nier la tradition la plus proche, le discours qui le fonde cherche à l'affilier à des racines soi-disant plus profondes, dans une antiquité soi-disant au-dessus de questionnements superficiels (HOBSBAWM ; RANGER [1983] 2008, p. 22). Les tensions qui se construisent autour des questions culturelles et la façon

dont celles-ci influent sur la constitution identitaire des sujets révèlent que les conflits agissent comme des moules propulseurs, étant donné que ce sont les préoccupations qui favorisent le changement et pointent de nouvelles directions.

Il se doit de parler de la voix au pluriel, étant donné les différentes acceptions dans lesquelles la vocalité est exigée. Que ce soit dans l'orthophonie, dans la linguistique, dans la littérature, dans les arts dramatiques ou dans la psychanalyse, son caractère concret dépend de la façon dont elle atteint l'Autre. Sa pulsation ne rentre pas dans la bouche : sa destination finale est l'oreille. Cela dit, il se confirme alors que sa place se trouve dans la performance. La pensée se transforme en œuvre, comme dit Zumthor (2007, p.75), par le partage comme communication poétique, qui se produit par le corps, dans sa recherche frénétique « [...] d'un orifice à l'autre, de la cavité buccale à celle de l'oreille » (CALDAS, 2007, p. 92). Les relations entre la voix et la poésie orale sont largement discutées et, bien que plusieurs approches soulignent les différentes possibilités d'analyse, il y a un consensus que les chercheurs ne laissent pas de côté : les liens entre la voix et la poésie sont à la base des sociétés traditionnelles. En ce sens, il est important de se mettre d'accord, de nouveau, avec Zumthor ([1983] 2010, p. 165) pour qui la concrétisation de la poésie par la voix se fait à partir d'un accord collectif, ce qui permet l'exécution de la performance dans sa plénitude, puisque « Une fois plus, on apprend l'importance du corps comme le champ même de la voix, caisse de résonance pour son émission et la réception de son écho. » (CALDAS, 2007, p. 92).

Les rondes de *viola* qui se déroulaient en milieu rural comptaient seulement sur la portée naturelle de la voix du poète et sur la façon dont celle-ci été divisée par le duo qu'elle faisait avec la *viola*. Avec l'urbanisation de la *cantoria*, qui a commencé à occuper des environnements comme les bars et les foires, où l'intérêt pour les vers improvisés disputait un espace avec des offres variées, l'usage des ressources sonores a commencé à être exigé puisque pour être écouté, le poète devrait faire usage de la voix de façon exhaustive, ce qui compromettrait le développement des événements en pouvant les rendre plus courts, en raison de l'épuisement de la voix des *cantadores*.

L'émergence des festivals a interféré dans l'usage de la voix qui résonne dans la *cantoria*, car une plus grande exposition a commencé à exiger une plus grande préoccupation pour la portée vocale et en même temps que son répertoire s'agrandissait à partir de l'insertion de la chanson, les *cantadores* faisaient plus attention, dans le but de parvenir à une esthétique vocale qui s'approche d'autres genres musicaux et s'éloigne

de la *cantoria* improvisée. Ce mouvement indique, une fois de plus, le caractère mouvant qui régit la *cantoria*, insérée dans l'envergure des autres pratiques culturelles qui cherchent à s'adapter aux demandes qui se posent en fonction de l'avènement de nouvelles volontés. On ne peut affirmer, cependant, que cette dynamique se produit sans l'existence d'un conflit interne au sein de la catégorie qui se divise entre ceux qui craignent et ceux qui ouvrent les bras aux nouveautés. Cette attitude, cependant, ne se fait pas au hasard et récupère un espace de discussions toujours ouvert quand il s'agit de penser à de nouveaux chemins pour la *cantoria* improvisée, ce qui arrive toujours, que ce soit dans une plus ou moindre mesure. Ce qui ressort ici, n'est pas l'impossibilité de produire des improvisations dans d'autres environnements qui ne sont pas ceux d'origine, mais les changements qui se produisent dans leur mode de production et qui changent les composantes de la performance en tant que fil conducteur entre les processus de production et de réception dans l'ici et maintenant dirigés vers la construction poétique préalablement composée et éditée de façon à correspondre aux intérêts de leur public de consommateurs.

5 CANTORIA ET INDUSTRIE CULTURELLE

L'impasse placée entre tradition et modernité éveille estimes et inquiétudes. D'une part, la tradition s'efforce de suivre le flux de l'onde et de rester attentive aux cheminements de la modernité. Celle-ci, à son tour, essaie de se donner des airs de modernité, en imposant des normes et des esthétiques auxquelles il faut se soumettre. Cette bataille gagne des proportions tragi-comiques quand elle remet en question les raisons pour lesquelles certaines pratiques traditionnelles, telle que la *cantoria*, sont maintenues et restent actives en dépit des progrès qui les entourent. La question est : en tant que pratiques culturelles, la *cantoria* improvisée et beaucoup d'autres arts populaires font usage des nouveautés qui les entourent et se maintiennent grâce à leur important pouvoir de redessiner l'utilisation de mécanismes, en principe en dehors de son champ d'action.

L'émergence des communications de masse, mais surtout les changements par lesquels elles sont passées au fil du temps, tout comme sa popularisation, ont permis l'accès aux classes populaires et ont contribué de manière décisive pour qu'en possession de nouvelles informations et de nouveaux instruments, les pratiques

populaires intègrent et développent d'autres moyens de se maintenir à la portée de tous, en élargissant son champ d'application. Ainsi, on peut conclure que dans le ton menaçant, souvent redouté, se révèle, en fait, la peur de l'inconnu.

Le concept de l'industrie culturelle a été présenté par Theodor Adorno et Max Horkheimer dans les années 1940, plus précisément en 1947, quand ils ont lancé une sorte de manifeste intitulé: A indústria cultural: o iluminismo como mistificação de massa.

Plusieurs *cantadores* soulignent les relations qui se lient avec les médias, désireux de rester sur la scène, cependant, les arguments présentés par le poète Edmilson Ferreira (2010) indiquent le chemin qui guide les discussions traitées ici: "Le trépied radio, télévision aussi – la télévision est chez nous, c'est déjà un processus inévitable - mais l'Internet aujourd'hui assume probablement le rôle de journal écrit, car la plupart des journaux sont également en ligne, non? » (p. 03).

Les relations établies entre la culture populaire et l'industrie culturelle ont longtemps occupé l'ordre du jour des discussions à propos des implications causées par leurs contributions et leurs impasses. Cependant, il est intéressant de remettre sur le tapis que la reconnaissance des productions populaires en tant que créations culturelles datent du XVIIIe siècle, mais plus précisément de 1778, quand Herber a lancé *Volkslieder*, en affirmant être « authentique la poésie qui émerge du peuple », selon Martin-Barbero (1987, p. 17), en solidifiant une étape décisive dans le cheminement donné aux productions populaires. Il est à noter que le changement qui a eu lieu dans le concept de la culture à ce moment a rendu possible de tels faits. Impossible d'oublier, cependant, que les principaux responsables de cette conquête sont les romantiques, dont les actions ont permis la création d'un nouvel imaginaire autour des créations populaires.

La croissance et la naturalisation de l'industrie culturelle apportent les moyens de communications (aujourd'hui appelés anciennes technologies, tels que le journal, la radio et la télévision) comme canaux de maintien de principes idéologiques qui trouvent dans la communication un de ses objectifs, mais pas nécessairement, le plus important. L'émergence et le renforcement d'un espace virtuel, rendu propice par le dynamisme de l'ordinateur et sa popularité subséquente, à partir de la création de modèles personnels de plus en plus petits et plus abordables, ont permis la mise en place de l'Internet comme biais d'information productif et lucratif. Sa consolidation, d'abord

accueilli comme une possible menace pour les médias en vigueur, n'a au contraire pas condamné l'extinction de ceux-ci, mais les oblige à changer de format et de conception qui modifient profondément les modes de production, de circulation et de réception de l'information et surtout du divertissement, en hébergeant la naissance de nouveaux modes de production, de circulation et de réception de l'information dont l'apparence annonce l'affaiblissement de la passivité face à ce qui est mis en place, cependant, le contrôle des informations transmises indique que la croissante participation du public est minutieusement calculée. La source des informations qui jaillit sur les canaux les plus variés obligent les consommateurs à utiliser des filtres chaque fois plus sélectifs afin de promouvoir un triage face aux milliers d'informations qui surgissent tous les jours, nécessitant une attention et un regard critique qui encouragent la recherche de sources plus sérieuses, pour des producteurs plus fiables.

Dans ce contexte, les pratiques populaires, telles que la *cantoria* improvisée, cible de l'intérêt de cette recherche, se trouvent dans un processus de restructuration qui ne semble pas dénaturer son épine dorsale, mais exige d'elle une plus grande souplesse pour s'adapter aux nouveaux moyens et en tirer le plus grand profit.

Étant donné le cheminement souligné par Martin- Barbero (1987), nous partons de l'hypothèse que les médias ne remplissent plus la simple fonction de pur moyen de communication, mais ce sont eux qui permettent la médiation entre les biens culturels et les sujets, en leur dictant des règles, en leur montrant un côté de la médaille comme unique vision possible, en leur montrant les hypothèses comme des vérités. Cependant, c'est dans la confusion de l'information et de ses canaux que la *cantoria* improvisée montre sa version multifacettes et s'insère en profitant des modes de diffusion. Ce que nous avons, enfin, c'est un système de négociation constant, même s'il est reconnu que cela suggère l'inclusion de tous, quand, en fait, ses filtres les plus sévères sont ceux de l'exclusion, qui écartent du processus ceux qui se refusent de se laisser emporter par son chant de sirène.

Pendant une période importante, surtout avant l'avènement de la télévision, la radio s'imposait comme le seul moyen de diffusion d'événements, comme le signale le poète Geraldo Amâncio (2012), lorsqu'il s'agit de la façon dont les auditeurs étaient au courant du calendrier des présentations des artistes: «Nous sommes allés de Caicó jusqu'à Patos, en chantant ici, en chantant là, en chantant ici et six kilomètres plus loin, telle et telle chose. A l'époque il n'y avait pas de téléphone, internet, rien de tout ça. On

avertissait par la radio [...] » . Au-delà de cette fonction basique, la radio était insérée dans le quotidien des personnes de telle sorte que son rôle explorait la diversion et prêtait des services d'utilité publique, en servant de moyen de communication entre les personnes sur le point de fonctionner comme intermédiaire d' « avertissements » familiaux.

La présence de la radio dans la vie des *repentistas* commence dès l'enfance et nourrit le désir artistique de se voir sur scène, en berçant les rêves d'enfants, tout en contribuant directement à la formation du goût musical, compte tenu de l'estime qu'il possède dans sa communauté, la fréquence avec laquelle il est exposé à son expression, comme le révèle le *cantador* Edmilson Ferreira (2010) sur l'habitude de son père d'écouter la radio qui a rempli sa vie d'enfant.

Umbelino Brasil (2013), qui a participé à l'organisation de festivals de *violeiros* qui avaient lieu dans la ville de Campina Grande, dans les années 1970, en tant que directeur du Musée d'art de l'Université, montre comment la radio a été déterminante dans la composition de l'image du *cantador*, en l'élevant à un statut différentiel par rapport à ceux qui ne font pas partie de cet univers. Carvalho (2005) ajoute:

Le trait de l'oralité marquant de la tradition populaire, a dans la *cantoria* un vigoureux canal d'expression. Par ce moyen, la radio s'inscrivait dans le contexte de la discussion sur les relations du populaire avec le massif, par le biais d'un grand nombre de programmes de poètes *repentistas*. (p. 41)

Les nouveaux rôles occupés par les *repentistas* exigent la maîtrise de nouvelles fonctions, qui les insèrent rapidement dans la dynamique de l'industrie culturelle, dans laquelle ils participaient déjà, quoique de façon quelque peu passive. A partir de là, le domaine de diverses stratégies de rapprochement avec le public amplifie la portée de la voix du poète et lui permet d'occuper d'autres espaces.

Officiellement inaugurée au Brésil en 1950, en fonction des actions de Assis Chateaubriand, la première station de télévision – *la TV Tupi- Difusora* – a débuté dans un moment où la radio était le moyen de communication le plus populaire et son développement initial a été influencé par le chemin ouvert par les canaux radiophoniques, en ayant utilisé, initialement, l'appareil structurel de ce support, y incluant des techniciens et des artistes qui maintenaient le même format d'exécution

(MATTOS,1990, p. 01). Ainsi, il semble que la radio venait de remporter une image et qu'il serait désormais possible de comparer l'imaginaire de ce que l'oreille enregistrerait avec le «réel» que les yeux captaient. Cette « imagination télévisuelle » s'est affirmée peu à peu, en gagnant de l'espace et de nouveaux formats en fonction de son développement, en créant un nouveau public, et en promouvant de nouveaux désirs. Quand on parle de la présence de *repentistas* à la télévision, la figure du *cantador* Geraldo Amâncio est toujours désignée comme celle qui a atteint la meilleure place, en ayant son programme *Ao som da Viola*, au sein de *TV Diario*, à Fortaleza, et a obtenu une portée nationale, et même internationale, en fonction de l'espace privilégié que le programme cité est devenu pour la diffusion de l'art de la *cantoria* et même comme un espace d'affirmation de la condition du *cantador*. Après avoir fait écho dans les espaces conquis à la radio et à la télévision, voici, que la *cantoria* improvisée, se soumet aux charmes de l'internet.

La révolution provoquée par l'arrivée de l'Internet, appelé par Levy (1999) le second déluge, a généré la réorganisation des espaces, a causé la réorganisation des lieux occupés par les sujets et a changé la façon dont ceux-ci se situaient dans la société. Les formes de production et de réception changent, et avec elles, la façon dont les sujets se mettent en relation les uns aux autres. Les contextes dans lesquels ont lieu les luttes virtuelles cherchent à reproduire l'ambiance de l'oralité, dans laquelle le canal de communication doit souvent être stimulé de façon à maintenir les sujets en fréquente syntonie. Pour cela, il est nécessaire que les règles du jeu soient claires afin de situer de manière adéquate comment doivent se comporter ceux qui se disposent à utiliser la poésie orale sans perdre de vue le caractère dialogique qui la compose. Il y a encore une confrontation entre deux sujets, dont la construction poétique glisse vers le champ fictionnel lors de la création d'une rencontre qui n'existait que dans l'imagination des poètes, tandis que les créateurs, qui se retrouvent en réseau, cessent d'être imaginés et deviennent réels, même si la rencontre a lieu virtuellement. Il faut noter, cependant, le caractère théâtral qui entoure ceux qui sont impliqués. Chacun dans son coin, il est possible qu'ils parlent des contextes réels dans lesquels ils se trouvent ou qu'ils créent des situations qui puissent déclencher le processus créatif. En ce sens, les luttes virtuelles mettent à jour l'improvisation et mènent à une configuration qui requiert d'autres compétences des poètes.

Il y a une prolifération croissante de blogs et de pages d'accueil tournées vers le monde de la *cantoria* et également du *Cordel*, dont l'objectif porte sur les éléments indiqués comme composants d'une présumée culture du Nordeste et/ou du *Sertão*, où des informations de toutes sortes peuvent être trouvées. Ces canaux donnent accès au calendrier des *cantadores* afin d'accompagner leur carrière, tout comme il est possible d'avoir recours à leur œuvre, soit pour s'informer sur la grandeur de l'artiste, soit pour acquérir le matériel qui est disponible. Cependant, ces auteurs, quand ce ne sont pas les *cantadores* et *cordelistes* eux-mêmes, sont des sujets qui ne vivent pas de la pratique de ces arts pour avoir d'autres domaines comme source prioritaire de revenus, malgré la proximité indéniable avec l'environnement des poétiques orales. Pour le compositeur Bráulio Tavares (2010, p.30) « La culture numérique a tout pour faire de la *cantoria* improvisée, en vers improvisés, connaître un nouvel âge d'or ». Les poètes d'une génération plus jeune s'approchent plus vigoureusement de ces canaux et les utilisent comme des moyens alternatifs de circulation de leur image, visant à atteindre un large public, en s'insérant ainsi dans des contextes où ils peuvent se faire connaître à travers les possibilités offertes par le réseau, comme affirme le poète Acrízio de França (2010): [...] j'ai Orkut, j'ai MSN, j'ai un blog, (p. 13).

La croissance rapide du réseau et les multiples possibilités qu'il offre imposent aux *repentistas* la nécessité d'une adaptation permanente, afin de se tenir à jour. Ainsi, certains canaux cités par les artistes, tels que *Orkut* et *MSN*, sont devenus obsolètes et en ce moment ce sont des espaces tels que *Facebook* et *Twitter* qui donnent le rythme des réseaux sociaux en circulation dans l'espace virtuel.

Après avoir réfléchi sur les relations établies entre les *repentistas* et les moyens de communication tels que la radio, la télévision et Internet, respectivement, nous pouvons conclure que ces médias sont agrégés comme sources de pouvoir symbolique et composent dès lors l'identité culturelle des sujets, dont la vie se déroule à mesure que ces moyens se développent et se perfectionnent puisque, comme le rappelle Zumthor (1987): [...] 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. (p. 107). Une fois que l'on comprend que les dispositifs de communication sont intégrés en tant que condition *sine qua non* afin que les sujets maintiennent des relations d'appartenance avec la société dans laquelle ils sont insérés et que le rapprochement des artistes populaires avec l'industrie culturelle soit inévitable, de

sorte que « La stratégie est d'essayer de résister au temps avec l'agilité de l'improvisation, la musicalité de la rime, le dossard de la force de la métrique, le fort accent du Nordeste, la voix nasillarde de l'héritage médiéval et toute la richesse d'une tradition populaire qui s'approprie d'une industrie du divertissement ». (Carvalho, 2005, p .45)

En possession de nouveaux savoirs, les artistes populaires disposent désormais de ces informations pour marquer leur place sociale. Bien que s'utilise leurs espaces, parfois pour remettre en question leurs usages, on ne peut nier que la liaison des poètes aux nouveaux moyens, au fur et à mesure qu'ils s'installent, leur garantit une continuité de l'art improvisé qui, au lieu d'être subjuguée, apprend à travers le dialogue, à négocier sa place parmi tant d'offres, qui lorsque elles surgissent peuvent sembler menaçantes, mais la confrontation révèle la possibilité de convertir le présumé ennemi en allié, en établissant des échanges qui maintiennent le fonctionnement du cercle qui fait de la culture un concept et une pratique en constante construction.

Au long de cinq chapitres, nous avons cherché à présenter une sorte de cartographie des festivals, en considérant que la proposition initiale était d'étudier l'existence de route(s). Pour cela, il a été nécessaire de parcourir, étape par étape, les chemins qui ont abouti à l'émergence de ce genre de spectacle sur le sol brésilien. Bien que cette étude conclue, à mon avis, une étape importante, le désir que d'autres aspects de la *cantoria* d'improvisation soient étudiés reste présent. D'autres événements avec un nouveau format, d'autres initiatives, d'autres artistes sont en train de faire leur apparition et se superposent au discours fataliste qui depuis des années annonce la mort du *repente*. Bien que le contexte général ne soit pas très stimulant pour les arts qui correspondent au profil étudié ici, la dynamique qui a maintenue active les différentes manifestations de la *cantoria* tout au long de cette période, révèle avoir assez de motivation pour donner suite au fonctionnement de la roue qui fait tourner l'engrenage des poétiques orales, toujours en phase avec son temps, en se mettant à jour, en se réinventant, en avalant le nouveau et en le moulant à souhait, en stimulant la pleine exploitation des cordes de la *viola* et la créativité palpitante de tant d'hommes et de femmes qui ont choisi le *repente*, comme *mote* et phare pour guider leurs pas.